



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Artes

Rodrigo Claro Vieira

(Me) Notas: relato de uma experiência entre performatividade e biodrama.

Rio de Janeiro

2019

Rodrigo Claro Vieira

(Me) Notas: relato de uma experiência entre performatividade e biodrama.



Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

Orientadora: Prof^ª Dra. Nanci de Freitas

Rio de Janeiro

2019

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

V658 Vieira, Rodrigo Claro.
 (Me) Notas: relato de uma experiência entre performatividade e biodrama
 / Rodrigo Claro Vieira – 2019.
 95 f. : il.

 Orientadora: Nanci de Freitas.
 Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de
 Janeiro, Instituto de Artes.

 1. Performance (Arte) – Teses. 2. Teatro do oprimido - Teses. 3.
 Resistência na arte – Teses. 4. Teatro e sociedade - Teses. I. Freitas, Nanci
 de. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Artes. III.
 Título.

CDU 792

Bibliotecária: Eliane de Almeida Prata. CRB7 4578/94

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta
dissertação, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Rodrigo Claro Vieira

(Me) Notas: relato de uma experiência entre performatividade e biodrama.

Dissertação apresentada, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração Arte e Cultura Contemporânea.

Aprovada em 11 de dezembro de 2019.

Banca Examinadora:

Prof^a. Dra. Nanci de Freitas (Orientadora)

Instituto de Artes – UERJ

Prof^a. Dra. Denise Espirito Santo da Silva

Instituto de Artes – UERJ

Prof. Dr. Jorge Luís Pinto Rodrigues

Instituto Federal de Ciência e Tecnologia do Estado do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro

2019

DEDICATÓRIA

Dedico esta pesquisa aos meus pais Mariléia Coelho Claro do Nascimento e Eliseu Vieira do Nascimento, aos membros do Cia do Brócolis: Patrícia Acosta, Marilene Monteiro, Thiago Sant'Anna, Lucas Novais, Bia Freitas, Marcelo Bandeira, Diego Lessa e a todo pessoal do MIT – Movimento Intergeracional de Teatro.

AGRADECIMENTOS

O *(Me) notas* é um projeto colaborativo, nascido no final de 2018, cheio de afetos que só pode existir por conta do comprometimento, talento e garra de Patrícia Acosta, Thiago Sant'anna, Marilene Monteiro, Lucas Novais e Bia Freitas que estiveram comigo desde o início desta pesquisa. Entretanto é preciso ressaltar as participações de Jeniffer Furtado, Marcelo Novais, Dyego Seixas e Guilherme Araújo (Gui) que, durante este um ano de ensaios e experimentações cênicas, fizeram parte deste processo.

Um agradecimento especial ao pessoal que ao saber que esta pesquisa poderia acabar por falta de recursos financeiros se propôs a nos ajudar: Jessica Ribeiro, Israel Moura, Ellen Novaes Moreira, Inácio Santos, Mariana dos Santos Teixeira, Lilian de Aragão Bastos Valle, Jika Oliveira e Marcos Vinicius Pinheiro. Minha eterna gratidão por acreditarem nesta pesquisa, pelo carinho que tiveram comigo e com os meus. Graças a vocês conseguimos ir até o fim.

Ao meu pai Eliseu Vieira do Nascimento e todos os moradores (e familiares) da vila 2286, em especial aos meus tios Mirian Vieira e Jessé Vieira e minha madrastra Rosangela Lopes Soares, que me abrigaram e me deram serenidade durante todo este processo.

À Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

A minha amiga, mestra e orientadora, Nanci de Freitas, que teve a paciência para entender a minha mudança de projeto no meio do caminho, me apresentando texto e autores a respeito do tema. Obrigado, Nanci. Obrigado por todas as possibilidades acadêmicas e artísticas que me apresentou e vem me apresentando durante essa nossa caminhada que começou em 2007, quando tive a oportunidade de entrar para o projeto de estudos MIRATEATRO. Obrigado, Nanci! Obrigado.

A minha banca composta pelos Professores Jorge Caê (IFRJ) e Denise Espirito Santo (UERJ) que são duas referências para mim. Obrigado pelo carinho e atenção que tiveram comigo, apontando caminhos para esta pesquisa.

À Roberta Miranda e Ludoviko Viana, do Centro Cultural Sylvio Monteiro, que nos acolheram no pátio do Centro Cultural e no Teatro Sylvio Monteiro, permitindo que nossos ensaios acontecessem de maneira segura.

Agradeço a todos os integrantes do MIT – Movimento Intergeracional de Teatro - que tanto me ensinaram e me ensinam sobre respeito e solidariedade.

Aos amigos Alda Mata, Patrícia Rangel, Leonardo Miguel, Luiz Guarnier e Douglas Santos, que sempre me deram força durante esta caminhada, incentivando e perguntando a respeito do projeto.

Aos meus queridos “Cariocas”: Bruno Oliveira, Manoel Netto, Inácio Santos e Jessica Ribeiro, amigos queridos que entenderam (às vezes não) o meu afastamento das festas de aniversário, baladas, casamentos e passeios.

À Denise Caxias, Samanta Sironi, Janice Moraes, Patrícia Acosta, Priscila Gavilão e Caroline Abreu, as meninas superpoderosas do LACE, com quem tive a honra de fazer o curso de Especialização em Linguagens Artísticas, Cultura e Educação, no IFRJ, e hoje me são fonte de inspiração, alegria e refúgio. O nosso grupo de *whatsapp* “LACE – bordástico”, fez as coisas parecerem mais leves. Gratidão.

E por último, um agradecimento a Vitoria Coutinho que, na calorenta quarta-feira do dia 07 de novembro de 2018, me propôs empregar o que eu estava estudando sobre Biodrama com algumas pessoas do MIT, surgindo assim esta pesquisa.

Devemos não somente nos defender, mas também nos afirmar, e nos afirmar não somente enquanto identidades, mas enquanto força criativa.

Michel Foucault

RESUMO

VIERA, Rodrigo Claro. *(Me) Notas*: relato de uma experiência entre performatividade e biodrama. 2019. 95 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2019.

A pesquisa apresenta uma reflexão a respeito da experiência cênica *(Me) notas*, um projeto artístico desenvolvido na cidade de Nova Iguaçu, localizada na Baixada Fluminense, região metropolitana do estado do Rio de Janeiro. No projeto, articulo uma escrita cênica que relaciona a linguagem teatral e a performance, entendendo suas aproximações e diferenciações e o diálogo com o teatro pós-dramático e o biodrama. A dramaturgia perpassa pelo dia a dia dos participantes, absorvendo medos, desejos e conflitos pessoais de cada artista, e nessa perspectiva me apropriei de exercícios do Teatro do Oprimido, fundado por Augusto Boal, e reflexões levantadas pela encenadora Viviane Tellas, que afirma que toda história pessoal é digna de ser encenada. A fim de entender melhor o universo no qual a experiência *(Me) notas* é desenvolvida, faço uma análise do MIT - Movimento Intergeracional de Teatro - idealizado por Luiz Guarnier, que funciona na cidade iguaçuana, percebendo nele características de um teatro de resistência tal como o Teatro do Oprimido de Augusto Boal.

Palavras-chave: Performatividade. Teatro do real. Teatro do Oprimido. Biodrama.

ABSTRACT

VIERA, Rodrigo Claro. 2019. *(Me) Notes*: report of an experience between performativity and biodrama. 2019. 95 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2019.

The research presents a reflection on the scenic experience (Me) notes, an artistic project developed in the city of Nova Iguaçu, located in the Baixada Fluminense, metropolitan region of the state of Rio de Janeiro. In the project, I articulate a scenic writing that relates theatrical language and performance, understanding their approaches and differentiations and the dialogue with post-dramatic theater and the biodrama. The dramaturgy goes through the daily lives of the participants, absorbing fears, desires and personal conflicts of each artist, and in this perspective I appropriated exercises about the Theater of the Oppressed, founded by Augusto Boal, and reflections raised by the director Viviane Tellas, who states that every personal story is worth staging. In order to better understand the universe in which the (Me) notes experience is developed, I analyze the MIT - Intergenerational Theater Movement, designed by Luiz Guarnier, who works in the city of Iguazú, perceiving in it characteristics of a resistance theater such as Augusto Boal's Theater of the Oppressed.

Keyword: Performativity. Theater of the Real. Theater of the Oppressed. Biodrama.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

| | | |
|-------------|---|----|
| Figura - 1 | Foto de uma das reuniões do MIT, no Centro Cultural Sylvio Monteiro..... | 35 |
| Figura - 2 | Foto de Integrantes do MIT realizada no Teatro do Centro Cultural Sylvio Monteiro. | 38 |
| Figura – 3 | Representantes do Rede Baixada em Cena segurando o prêmio Shell, quesito inovação recebido em 2017..... | 41 |
| Figura – 4 | Imagem símbolo do Teatro do Oprimido que pode ser encontrada na página levante popular jovem. | 45 |
| Figura – 5 | Integrantes da experiência (Me) Notas. Da direita para esquerda: Marilene Monteiro, Marcelo Bandeira, Thiago Sant’Anna, Bia Freitas, Patrícia Acosta e Lucas Novais. | 46 |
| Figura – 6 | Arquivo pessoal. Ensaio dentro do Teatro Sylvio Monteiro em Nova Iguaçu. | 51 |
| Figura – 7 | Foto: Pedro Henrique Borges. Apresentação no Laboratório de Artes Cênicas, do Instituto de Artes da UERJ. Da direita para esquerda Lucas Novais e Bia Freitas . | 55 |
| Figura – 8 | Foto de Pedro Henrique Borges. Apresentação no Laboratório de Artes Cênicas, do Instituto de Artes da UERJ Em cena Marilene Monteiro. | 61 |
| Figura – 9 | Foto: Pedro Henrique Borges. Apresentação no Laboratório de Artes Cênicas, do Instituto de Artes da UERJ. Em cena Bia Freitas. | 63 |
| Figura – 10 | Arquivo Pessoal. Ensaio Teatro Sylvio Monteiro. Elenco, da direita para esquerda. Gui Araújo, Lucas Novais, Vitoria Coutinho, Marilene Monteiro, Jeniffer Furtado, Bia Freitas e no centro da cena Thiago Sant’Anna. | 65 |
| Figura - 11 | Desenho feito por Lucas Novais. | 67 |
| Figura - 12 | Desenho feito por Marilene Monteiro. | 67 |
| Figura - 13 | Desenho feito por Bia Freitas. | 67 |
| Figura - 14 | Foto de Pedro Henrique Borges, apresentação no Laboratório de Artes Cênicas, do Instituto de Artes da | |

UERJ. Elenco, da direita pra esquerda: Thiago Sant'anna,
Lucas Novais, Marcelo Bandeira e Patrícia Acosta no
centro.

SUMÁRIO

| | |
|---|----|
| PRIMEIRAS LETRAS | 12 |
| 1 A PERFORM(A)TIVIDADE, O REAL E A CENA CONTEMPORÂNEA | 17 |
| 1.1 Teatro performativo | 17 |
| 1.2 Grafias do Real | 23 |
| 2 (ME) O OBLIQUO ENTRE NÓS | 35 |
| 2.1 MIT: um espaço de resistência e afeto | 35 |
| 2.2 Revisitando Boal | 42 |
| 3 NOTAS E RELATOS | 47 |
| 3.1 Os que eu mais odeio são as noites solitárias | 50 |
| 3.2 Eu fumei cigarro uma vez e descobri que eu não gosto de você | 54 |
| 3.3 Eu sou professora aqui da Baixada | 58 |
| 3.4 Um carro se aproxima e você sente uma vontade enorme de correr | 62 |
| 3.5 Eu não passo naquela porta | 64 |
| 3.6 Qual o sentido desta minha narrativa? | 72 |
| 4 EM NOTAS: O FIM QUE SE FAZ COMEÇO | 75 |
| REFERÊNCIAS | 80 |
| APÊNDICE | 84 |

PRIMEIRAS LETRAS.

Esta pesquisa propõe uma reflexão sobre a experiência cênica (*Me*) *notas*, que visa dialogar com uma poética paradoxal entre ficção e realidade. Trata-se de um projeto que conversa com a performance e com o teatro documental, desenvolvendo uma escrita a partir das histórias pessoais de seus atores, em uma narrativa na qual seus traumas e desejos são colocados em cena ou despertados. A linguagem dramática trabalha o metateatro, uma poética que se desenvolve em torno do fazer teatral e um exercício de consciência do ator, que pressupõe ao espectador entrar num jogo dialético que mistura vida e arte.

A experiência cênica tem a participação de oito atores de idades variadas, entre 17 a 58 anos, que possuem talentos diversificados: cantam, dançam, são *youtubers*, artesãos, músicos, poetas e atletas. Sete destes atores se juntaram a partir de uma sinestesia poética acontecida nos encontros do MIT - Movimento Intergeracional de Teatro, situado no Espaço Cultural Sylvio Monteiro, em Nova Iguaçu. Já o oitavo integrante é um ex-aluno meu de uma escola estadual, na qual sou professor de artes.

Desenvolvida a partir de perguntas e exercícios propostos por mim aos participantes, a peça foi ganhando forma aos poucos e, a cada encontro, uma cena e um texto novo iam surgindo. As dificuldades de se conseguir um dia para ensaio, o medo da violência e os atrasos aos encontros foram incorporados à escrita cênica. O título (*Me*) *notas* pode ser entendido como um pedido desses artistas por visibilidade, mas também se refere ao modo como eles vão tomando notas de si mesmos, como indivíduos da sociedade a qual pertencem.

É na sala de ensaio que se passa toda a trama da peça (*Me*) *notas*, na qual um grupo de jovens atores, moradores da Baixada Fluminense, região metropolitana do estado do Rio de Janeiro, mistura realidade e ficção. Eles são, ao mesmo tempo, criadores e criaturas do enredo da peça. Suas histórias são compartilhadas com o público, em forma de depoimentos oriundos das experimentações teatrais propostas pela personagem Marilene, uma professora de teatro.

O sonho de viver de arte e dar orgulho a sua cidade; o racismo estrutural que não precisa ser dito, apenas sentido; o deboche no olhar do outro querendo desmerecer qualquer luta por visibilidade; os atrasos nos ensaios que são mais do que desleixo de quem mora longe, mas também abandono governamental em relação aos transportes urbanos; o medo da violência sexual e a angústia de nunca ser alguém na vida: são temas das narrativas pessoais dos atores, que vão ganhando ação dramática. Ao mesmo tempo em que as cenas surgem, vão se transformando em imagens performáticas.

Pensar o outro como elemento de pesquisa.

Formei-me em interpretação cênica na UNESA - Universidade Estácio de Sá, em 2004, entrando em seguida na Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ, onde conclui os cursos de Licenciatura e Bacharelado em Artes Visuais, em 2014.

Durante minha trajetória na UERJ, pude desenvolver um tipo de pensamento sobre o meu corpo e o do outro. Em um dos primeiros trabalhos que apresentei, distribuía narizes de palhaço aos colegas de turma, a fim de observar o comportamento deles e os fotografava. Nesta experiência, pude perceber a expressão corporal das pessoas que, em sua grande maioria, já mudavam seu jeito habitual e fazia alguma graça ao colocar o nariz, remetendo-se logo às atitudes circenses. Após a realização desta experiência, fui apresentado ao universo das proposições artísticas, explorado pela artista plástica brasileira, Lygia Clark, o que me levou a um trabalho que desencadeou ações com tecidos e linhas, criando uma grande rede de prisão e interação entre os participantes. A reação deles ao tatear o desconhecido, seus comportamentos, a angústia, o prazer, o medo e a diversão faziam parte da experiência.

O comportamento de outrem acabou por se firmar como algo importante em minha pesquisa, levando-me a elaborar meu trabalho final de graduação, apresentado no curso de Artes Visuais na UERJ: *Livre Arbítrio: Corpo, Espaço e Jogo*¹, no ano de 2009. Uma pesquisa relacionada à proposição artística, na qual a participação do espectador era fundamental para a realização da obra. Em uma sala branca, foi projetado um vídeo desenvolvido para instigar o espectador a participar de um jogo que ficava no centro do espaço. No vídeo, imagens de pessoas jogando e interagindo com a obra, dizeres como “jogue”, closes de partes do corpo, como mão, boca, nuca e cóccix, afim de abordar de forma lúdica a libido do espectador. A proposta era investigar as questões relacionadas ao duplo sentido e ao paradoxo, já que, ao mesmo tempo em que os integrantes desta experimentação eram convidados a participar do jogo, encontravam obstáculos, pois se deparavam com uma placa, que ficava em uma das paredes, com os seguintes dizeres: “por favor, não mexa na obra”.

No ano de 2017, conclui o curso de Pós-Graduação em Linguagens Artísticas, Cultura e Educação pelo IFRJ – Instituto de Ciência e Tecnologia do Estado do Rio de Janeiro, campus Nilópolis. Desenvolvi um trabalho fotográfico com pessoas que não tinham relação com o universo artístico: homens e mulheres, todos os tipos e cores de corpos eram elementos importantes. Cada ensaio pretendia falar de maneira sensível sobre o sentimento do

¹ Orientação da Prof.^a Dra. Nanci de Freitas

fotografado, que se colocava nu diante da proposta performática sugerida a ele. Cada participante deveria se colocar de forma pura e aberta para que assim pudesse dialogar consigo mesmo de maneira performática, experimentando o corpo como memória, intuição e emoção. O corpo, aos poucos, ia se transformando e estabelecendo imagens desta subjetividade de acordo com imaginação e performance. No momento em que o participante se colocava realizando a proposição, fotos eram tiradas e cabia a ele, agora já performer, apenas usufruir da experiência. A mim como fotógrafo cabia retratá-lo, desenhando-o com luz e sombra, sem direcionar poses e gestos, tendo como enfoque a performance corporal de cada fotografado.

Paralelamente a essas pesquisas, participei como ator de diversas experiências cênicas desenvolvidas no Instituto de Artes da UERJ, no projeto Mirateatro! Espaço de Estudos e Criação Cênica², dirigido pela Prof.^a Dr.^a Nanci de Freitas. O último trabalho que participei foi *Pele Tecido*, um processo artístico colaborativo que visava uma escrita cênica híbrida, utilizando os poemas de Ericson Pires, performances corporais, video-arte, música, instalação e canto.

Durante minha caminhada artística, algumas questões foram se formando, me levando a querer saber mais sobre o outro, suas histórias e sua performatividade, definindo o tema da minha pesquisa de mestrado. Interessei-me pelo trabalho da diretora teatral argentina, Viviane Tellas, cuja pesquisa aposta no que ela chama de Biodrama, uma espécie de teatro que procura mostrar que todos encenam o tempo todo, seja nas roupas que usam ou nas formas de se comportar. Tudo é teatro e todas as histórias pessoais podem ser dramatizações cênicas. A dramaturgia de *(Me) notas* surgiu em diálogo com esta proposta, desenvolvendo uma narrativa do cotidiano dos artistas, em exercícios de reflexão sobre si mesmos, numa metodologia de ensaios que se aproximou do Teatro Fórum, de Augusto Boal, criador do Teatro do Oprimido.

Na primeira etapa do processo, foi sugerido o mote “o que eu não gosto”, em que cada participante falou sobre o que não gostava. A partir daí, surgiram temas como assédio, racismo e o medo de não ser ninguém na vida, que viraram cena, ação performática e música. Desse modo, durante a pesquisa, cada história pessoal passou a ser coletiva, tal como acontece nos exercícios do Teatro do Oprimido.

Os artistas representam a si mesmos e representam a si mesmos representando uma cena. Tal escolha dramaturgica acaba por questionar também a performatividade dos artistas,

² Participei como ator dos seguintes projetos: *Mirateatro: cena em processo* (2007); *Zona de Risco* (2009); *Fica Frio: uma road peça* (2010); *Pele Tecido* (2016). Ver site: www.mirateatro.wordpress.com

que se comportam de modo diferente quando eles mesmos estão representando algo. Para isso se fez necessário uma pesquisa sobre teatro e performance, na qual me baseei nos seguintes autores: Hans Thies Lehmann (2007); Jorge Glusberg (2008); Marvin Carlson (2009); Josette Féral (2015), dentre outros.

A dramaturgia foi tomando forma através das colagens das ações performáticas propostas pelos artistas, que ganharam textos escritos por mim, obedecendo “o conceito de teatro do real que tem se revelado um meio eficaz de operação (...) das práticas cênicas contemporâneas que utilizam em suas gêneses documentos, memórias, autobiografias, depoimentos e vivências dos criadores” (DESGRANGES, 2013, p.12).

Fugindo de uma ideia de teatro dramático tradicional, o projeto (*Me*) *notas* faz uso de metodologias em diálogo com experiências que utilizam aspectos do real no campo artístico. Silvia Fernandes diz que “a crítica contundente à ideologia da representação iniciada por Marcel Duchamp com os *ready-mades* tem contraponto tardio no teatro, com a explosão de realidades corporais e matérias de extrema violência nos circuitos representação” (FERNANDES, 2013, p. 06).

O projeto (*Me*) *notas* é uma pesquisa sobre o corpo e a subjetividade do outro, por intermédio do Biodrama, misturando realidade e ficção em sua dramaturgia e na direção cênica, uma tensão levantada no artigo *Realidade e Ficção* de Erica Fischer Lichte (2013). Trata-se de um estudo que dialoga com o teatro pós-dramático, entendendo as aproximações e diferenciações entre teatro e performance; fala de estórias e histórias que construímos juntos nessa jornada de nos entendermos como pessoas e seres políticos; de como é ser artista fora do grande centro do circuito de arte, sem apoio financeiro público ou privado.

O MIT, local onde eu reuni sete desses oito atores, me apresentou crianças, adolescentes, adultos e idosos, pessoas de todas as cores, classes sociais, estudos, sexualidades e identidades de gênero. Indivíduos que se encontram uma vez por semana, sempre às quartas-feiras à tarde, para fazer arte.

Um quilombo cultural no coração do centro de Nova Iguaçu me fez perceber que, talvez, o filósofo coreano Byung-Chul Han, ao escrever *A agonia de Eros*, em 2017, esteja certo ao falar de forma generalizada dos afetos contemporâneos, predestinados a morrer, tal como Narciso a procura de si mesmo. Mas o autor deixa de lado tribos, famílias e grupos, que estão nadando contra a corrente e criando uma bolha de amor, que nada tem de idealizado, mas é bem realista. Luta para se manter como estrutura, para entender as subjetividades de cada integrante e amalgamá-la como simbiose ética e moral. Remetendo mais uma vez a

Augusto Boal, o *(Me) notas* é uma semente do MIT (a árvore maior), um teatro feito de amor, tal qual Hellen Sarapecck³ descreve o Teatro do Oprimido:

Um teatro baseado no amor, e esse sentimento pode ser traduzido na solidariedade. O TO é uma declaração de amor ao próximo e ao planeta, movendo-se na contramão de como se move a sociedade capitalista (...) não sugere competição, mas comunhão de saberes. (SARAPECK, 2019, p.05)

Nessa perspectiva, seria correto criar uma experiência artística para esta pesquisa utilizando pessoas que estavam dispostas apenas a estudar mais uma forma de se fazer teatro? É no capítulo que chamo Notas e relatos que vou respondendo a esta e outras questões a respeito do projeto. Como resgatar a lembrança daquelas pessoas? Como fazer para que elas se abrissem não só para mim, mas também para o grupo? E depois disso feito, como transformar isso em arte? Vou discorrendo, passo-a-passo, cada momento do processo, no qual crio mecanismos e exercícios, não só nos ensaios, mas também por mensagens de *WhatsApp*, procurando a interação entre os atores. É também onde descrevo como foram surgindo cenas e textos, respeitando as performances cênicas de cada um dos envolvidos.

Não há como negar que cada leitura e encontros que tivemos estão presentes nesta experiência artística de alguma forma, podendo ser notados na escrita dramaturgica e na própria dissertação. O Biodrama e o metateatro são características que estão diretamente ligadas ao texto e à direção desta pesquisa. O jogo de afetos existente na construção de resistência do MIT é estendido ao *(Me) notas*, não só por sua formação inicial, mas pelo modo como o projeto foi agregando pessoas, durante sua montagem. E tal como a artista plástica contemporânea francesa, Sophie Calle, que utiliza sua auto-narrativa como pesquisa artística, esta experiência cênica, mesmo sendo colaborativa, é muito biográfica também, pois cada um dos personagens surgidos é um pouco de seus interpretes, mas também um pouco de mim, na medida em que dei voz a cada um deles, cada um deles deu voz a mim.

³ Doutoranda em Artes Cênicas pela UNIRIO e mestra no Ensino das Artes Cênicas também pela UNIRIO, qualificação como atriz pela Escola de Teatro Martins Pena. Educadora/Curinga da equipe do Centro de Teatro do Oprimido - CTO entre 1990 a 2015, e coordenadora Geral de 2009 a 2013. Fundadora do GESTO? Grupo de Especialização em Teatro do Oprimido, que atua desde 2010 na inclusão do Teatro do Oprimido em programas de pós-graduação universitária e é vinculado ao NEPA - Núcleo de estudos das Performances Afro Ameríndias UNIRIO. Organizadora das JTOU - Jornadas Internacionais de Teatro do Oprimido e Universidade, evento que em 2018 teve sua 6ª edição. Atuando há 29 anos com o Teatro do Oprimido com destaque para a formação de educadores populares na metodologia. Já ministrou cursos teatrais em diversos países da Europa, América Latina e Ásia, além de participar de Festivais de Teatro como diretora e atriz na França, Índia, Áustria, Palestina, Croácia, Guatemala e Nicarágua. Organizadora e autora dos livros: *Teatro do Oprimido e Outros Babados e Teatro do Oprimido na Universidade*.

1 A PERFORM(A)TIVIDADE, O REAL E A CENA CONTEMPORÂNEA.

1.1 Teatro performativo.

Com o surgimento do drama moderno, a partir do final do século XIX, muitas transformações ocorreram no âmbito do texto teatral e da cena. A ênfase corporal na sátira e na comicidade, que caracterizava o teatro popular desde a *Comedia dell'arte*, dá lugar a uma dramaturgia ligada aos aspectos psicológicos da personagem. O drama passou a exigir do ator um corpo mais realista e o naturalismo em cena toma conta das representações, tendo como grande pensador desta vertente o russo Constantin Stanislavski, que, à frente do Teatro de Arte de Moscou, desenvolveu técnicas de construção de personagens utilizadas até hoje em escolas teatrais.

Segundo Décio de Almeida Prado, Ésquilo, Sófocles e até mesmo Shakespeare valiam-se de mediadores, que direcionavam o comportamento de suas personagens, diferentemente do caráter normativo do teatro dramático, já que “o realismo condena a personagem a ser ela mesma, expulsando o autor de cena, relegando-o aos bastidores, onde deve permanecer invisível e em silêncio.” (PRADO, 1987, p. 95).

Prado aponta Ibsen como o autor mais importante do drama moderno e cita um trecho da peça *Casa de Bonecas* para demonstrar como o escritor solucionou a falta do narrador ou de um personagem, que servia apenas para ser emissário dos desejos do autor:

(...) A grande novidade do drama ibsiano foi encerrar a peça não quando a ação termina, como era hábito, mas com uma conversa final que faz o balanço dos acontecimentos. Nora e Hellmer, na última cena de *Casa de Bonecas*, confrontam as suas perspectivas versões sobre o que sucedera, comentam-se mutuamente, e é desse confronto que nós espectadores, acabamos por tirar as nossas conclusões. (PRADO, 1987, p. 96)

Hans Thies Lehmann, no seu livro *O teatro pós-dramático* (2007), diz que o drama puro⁴ exige um conflito subjetivo, absoluto, individual para cada personagem envolvido na cena, e que nele não há a presença de um narrador para conduzir a ação, que seria uma característica do drama épico. O que pode ser observado é que o conceito de dramático, entendido tanto por Prado quanto por Lehmann, aponta para uma dialética sem intervenção de

⁴ Sobre a crise do drama clássico, ver: SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno – (1880-1950)*. Tradução; Luiz Sergio Repa. São Paulo: Cosac & Naify; 2001.

outrem, tornando o diálogo dos personagens mais realistas. Nesta perspectiva, as reflexões dos personagens, que são feitas à parte, não possuem um caráter dramático e sim épico ou lírico.

No teatro dramático, o problema da personagem se expressa em cena em primeira pessoa, possibilitando uma relação de ação e conflito que acontece em um tempo presente e vai para além da exposição do corpo do ator no palco, exibindo o conflito psicológico da personagem. Contudo, esta perspectiva de um teatro, que fala de como as pessoas vivenciam os conflitos sociais e morais de sua época, passou também a incorporar as crises políticas.

No final dos anos 1920, Bertolt Brecht escreveu a peça *Santa Joana dos Matadouros*, que foi importantíssima para o nascimento de outra ideia de dramaturgia, já que o autor abre mão da dialética do drama puro e recorre a uma perspectiva teatral épica. A dramaturgia de Brecht introduz novamente um narrador nas peças teatrais, só que desta vez ele aparece reformulado, servindo não como um expositor de suas ideias, mas sim como um romancista que, em terceira pessoa, descreve ações e cenários e que dá respostas aos conflitos das personagens, já que uma das características do autor é a finalização de suas peças em aberto, deixando o espectador pensando sobre o assunto abordado.

Bertolt Brecht cria o termo “teatro épico” e, num diálogo pedagógico com a política, usa a técnica de montagem e ruptura com as convenções cênicas do século XIX. Aponta uma perspectiva que visa discutir publicamente assuntos éticos da sociedade, enfatizando um tom didático e crítico em suas peças. A ruptura provocada pelo teatro épico iria abrir o caminho para novas formas de criação dramatúrgicas e cênicas, ao longo do século XX, chegando à categoria denominada pelo teórico alemão Hans-Thies Lehmann como “teatro pós-dramático” para se referir à cena contemporânea.

Embora Lehmann tenha dedicado, em seu livro, um espaço significativo ao encenador Brecht para explicar a passagem do drama para o épico, será especialmente nas poéticas cênicas, tão diferentes entre si, do americano Robert Wilson, do polonês Tadeusz Kantor e do alemão Klaus Michael Grüber, que o autor apresentará a quebra entre as noções de teatro dramático e pós-dramático, já que a representação no teatro brechtiano ainda pressupõe um universo fechado em si mesmo, diferente do que acontece no teatro contemporâneo.

O termo teatro pós-dramático é definido por apresentar um panorama cênico com ações performáticas e imagens visuais e sonoras que não se prendem ao texto. Podemos dizer, conforme Lehmann, que o teatro pós-dramático tem como característica os “estados” que se encontram no processo de criação de uma imagem, na dinâmica da elaboração de uma cena e momentos da produção, mostrando mais uma composição do que uma história. O termo

“estado” substitui o termo “ação”. O teatro, assim, pode relegar o desdobramento do enredo e focalizar a dinâmica dramática nos “estados”, usando o ator e sua fisicalidade como elemento para a escrita cênica.

Em Wilson há a quebra com a textualidade e com o real, criando um teatro no qual os atores não são mais intérpretes de personagens dramaturgicos e sim performers. A concepção de seu teatro está ligada no espetar do público e na ficção que este cria ao ver em cena certas situações, metáforas de um acontecimento. Neste panorama, a encenação proposta parece resgatar uma condição de cerimônia.

No cerne da atuação teatral não se encontra tanto a transmissão de significados, mas, sobretudo, a arcaica sensação de medo e prazer na representação, na transformação como tal. Crianças gostam de se fantasiar. O prazer da auto-ocultação pelo mascaramento é acompanhado de outra satisfação não menos inquietante, sob o olhar lançado das máscaras o mundo dos outros se transforma. (LEHMANN, 2007. p. 128)

O teatro de Tadeusz Kantor é ritualístico e utiliza imagens e ritmo repetitivo. Há grande interesse do encenador pelos objetos e composições com atividades corriqueiras e efeitos poéticos. Sua famosa encenação de 1989, *Wielopole (A classe morta)*, sugere uma estrutura de lembrança, repetição e confrontação com a perda e a morte. Grüber se utiliza das terminologias “escritura cênica” ou “teatro do espaço” para definir seu trabalho, realizado em lugares como cemitério, estádios olímpicos e outras construções não convencionais.

Além dos encenadores citados, Lehmann apresenta um panorama do que ele chama teatro pós-dramático que se constitui de vozes no espaço, paisagem, cerimoniais, dança-teatro, numa diversidade enorme de procedimentos como parataxe e colagem, jogo com a densidade dos signos, simultaneidade, superabundância de elementos, câmera lenta, musicalidade, oralidade, narratividade, hibridizações, ensaio cênico, teatro documental, teatros do real, teatro cinematográfico, poesia em cena, teatro de imagem, monólogos autobiográficos, hipernaturalismo, dentre muitas outras formas que se caracterizam como uma cena performativa. Os nomes de encenadores do teatro europeu são muitos, como os belgas Jean Fabre e Jan Lauwers, o grego Theodoros Terzopoulos, o americano Spalding Gray, o alemão Heiner Goebbels, o holandês Theo Van Doesburg, o italiano Romeo Castellucci, o inglês Peter Brook.

É evidente que estas tendências artísticas também surgiram no Brasil no teatro de encenadores como Gerald Thomas, José Celso Martinez Corrêa, Antunes Filho, Aderbal Freire Filho, Bia Lessa, Henrique Diaz, Denise Stoklos, Michel Melamed, e importantes grupos como o Galpão, Teatro da Vertigem (Antônio Araújo), Teatro Oficina, Teatro

Armazém, dentre muitos outros grupos de teatro contemporâneo que atuam fora do circuito mercadológico das artes e desenvolvem trabalhos na periferia de grandes centros urbanos e pelo interior do Brasil.

Nesta perspectiva, podemos entender as produções que aconteceram a partir das décadas de 1970 como uma série de experiências que se distanciam do teatro sem deixar de sê-lo, aproximando-se de outras linguagens, como o vídeo e a dança. A fonte da teatralidade, ainda presente nas obras destes encenadores, talvez esteja na tensão do público sobre o que vai acontecer em cena, assim como também a projeção de outro espaço naquele local. Características que ultrapassam o campo das Artes Cênicas e se aproximam ao universo das Artes Visuais.

O *happening*, forte poética nova-iorquina surgida no final dos anos 1950 pelo americano Allan Kaprow, já era desprovido de um arco narrativo dramático e da criação de personagens, com a intenção de surpreender o espectador, valorizando a sensação do que acontece no espaço cênico. A mimética representação da realidade era substituída por gestos e ações, como explica Jorge Glusberg (2008).

Segundo o crítico, a origem das ações performáticas acontece no início do século XX, com as experiências dos artistas dadaístas e futuristas, como Marcel Duchamp e Marinetti, nas vanguardas artísticas da Europa, que ele chama de pré-história do gênero performance. O autor destaca o trabalho do músico John Cage e do pintor Pollock:

Com sua *actionpainting*, Pollock (1912-1956) pode ser considerado um desses percussores. A *actionpainting* que foi exercida por Pollock, nos seus últimos dez anos de vida, e por outros artistas americanos e europeus, é uma adaptação da técnica de *collage* – idealizada por Marx Ernst – que transforma o ato de pintar em tema da obra, e o artista em ator (GLUSBERG, 2008. p. 27).

O artista não faz somente o uso da mão para pintar, mas de todo seu corpo que se desloca pelo espaço. Neste momento, o corpo do artista faz parte da criação, mas só será realmente obra na *body art*, anos depois. Se, na primeira metade do século XX, Pollock pincelava os rumos da performatividade na arte, será nas décadas de 1960 e 1970 que a performance, como linguagem, vai realmente ganhar força.

Em *Performance: Uma introdução crítica*, Marvin Carlson também destaca Robert Wilson como um artista da cena, que vai direcionou sua pesquisa na relação entre corpo, teatro e performance:

As óperas visuais de Wilson, nos anos 70, (...) estabeleceram-no como um dos principais artistas de teatro experimental de sua geração, posição que ele ainda mantém. Sua manipulação de espaço e tempo, sua fusão das artes de performance,

artes visuais e orais, sua utilização das causalidades e das técnicas de colagem na construção, o uso que faz da linguagem para o som e a evocação em vez de um sentido discursivo, tudo isso mostra sua relação estreita com a obra experimental inicial em teatro, música, artes, visuais e dança. (CARLSON, 2009, p. 126)

O teatro experimental dos anos 1970 aproveita elementos da performance para a criação de uma cena na qual as palavras e o enredo apresentados já não são dominantes do sentido, valendo-se da sensação visual, sonora e da presença de imagens dos atores/performers em cena, estabelecendo uma linguagem que faz parte tanto do campo da performance quanto do teatro. Os corpos dos atores são metáforas e não apenas personagens dos espetáculos, possuindo vozes às vezes desconexas como discurso e não como signo.

Segundo Josette Féral, o que diferencia a performance de um trabalho teatral é o especular do espectador sobre as ações. Na performance, o público se questiona sobre o que vai acontecer e, aos poucos, vai se envolvendo no ato artístico e recebendo os estímulos sensitivos de som e imagem propostos, abarcando os signos criados pelo artista ou conjunto de artistas. Performance artística é um acontecimento que cria um espaço próprio de ação. Apesar da semelhança com o fazer teatral, Féral aponta as diferenças:

Ao criar um espaço para si, um lugar para si, a performance cria ao mesmo tempo um espaço para o outro, o meu, o do espectador, e paradoxalmente estabelece a base de toda teatralidade. Ela permite que a alteridade de um sujeito aí se inscreva. Ela cria uma clivagem espacial cujos limites, cujas franjas, cujas margens querem ser tão pouco marcadas quanto possível, tão pouco constrangedoras quanto possível. De fato, tal espaço, ela o inscreve no real e institui entre ambos uma permeabilidade que o teatro não autoriza. (FÉRAL, 2015, p. 142).

A autora está se referindo ao teatro tradicional em que de fato a plateia teatral fica a observar o espetáculo da cena, apresentado em um determinado lugar fictício, ao contrário da performance artística onde não existe a fábula da encenação e o performer é enunciação de como ele se vê e sente o mundo. Seu corpo/signo é metáfora de acontecimentos e, por vezes, pode ser colocado em risco. À medida que dialoga com seu próprio ser, o performer produz também a dissolução do real, colocando em dúvida os sentidos de realidade e ilusão da experiência. O corpo do performer experimenta seriamente o real, nele não há o subterfúgio de um faz de conta. O performer é, ao mesmo tempo, sujeito e objeto artístico, pois seu corpo se coloca como ação e imagem, pondo-se diante do espectador como retrato eminente de leitura do instante da cena.

O corpo do performer em tempo presente, provocando e sendo explorado até seu próprio limite como ferramenta artística, chegando algumas vezes a correr riscos. Isto

ocorreu, por exemplo, com a performance de Joseph Beuys, *Coyote* (1974), na qual o artista ficou preso em uma jaula por sete dias com coiotes, ou quando Chris Burden se colocou em risco em seu trabalho *Shoot*, de 1971, uma alusão à Guerra do Vietnã, pedindo a um amigo que lhe desse um tiro no braço com um rifle. O que tem em comum entre esses dois performers ou outros mais é que seus corpos são ação e signo em suas performances.

Apesar da proximidade entre o teatro e a performance, as duas linguagens possuem algumas diferenças: uma delas é o fato da performance não ser fictícia ao comunicar algo, assim como também nela não há uma representação de tempo e espaço, como no teatro mais tradicional, mas espacialidade e temporalidade concretas, a partir das ações que são construídas diante do espectador. A situação em si de um corpo em destaque e a cerimônia do enquadramento de um ato é ação performativa. E é esta situação o elemento de ligação que aproxima o teatro a da performance.

É importante ressaltar que nem todas as performances apresentam enquadramentos, na contemporaneidade, e que o teatro chamado performativo, que a própria Féral destaca é desvinculado da ideia de representação. Grande parte da cena teatral contemporânea é construída a partir de um vínculo com o real, com o momento presente, com a expansão do espaço, inclusive, adotando ações que podem produzir riscos. Diz Féral:

No teatro performativo, o ator é chamado a “fazer”, a “estar presente”, a assumir os riscos e “mostrar o fazer”, em outras palavras, a afirmar a “performatividade” do processo. A anteção do espectador se coloca na execução do gesto, na criação da forma, na dissolução dos signos e em sua reconstrução permanente. Uma estética da presença se instaura. (FÉRAL: 2015, p. 131).

A experiência cênica (*Me*) *notas* também constrói um ambiente metafórico próprio. Cada ator em cena é signo e significante do texto que está sendo dito. A narrativa discorre da seguinte forma: o início é marcado por um prólogo que mostra atores se aquecendo e, em seguida, realizando uma oração de devoção ao teatro, criando, desta maneira, o ar de cerimonial da experiência no mesmo tempo que marca seu caráter de metateatro. Logo depois, os atores se colocam em seus lugares iniciais, cortinas se fecham e abrem. A personagem Marilene (Marilene Monteiro) vai até o centro do proscênio e diz a sua primeira fala, direcionada aos espectadores. Quebra da quarta parede.

A partir daí, são sucessões de cenas dentro de cenas mergulhadas num ambiente de discussão ética e moral, que perpassam por assuntos políticos e pessoais dos artistas, e se desfazem sem dar respostas para as questões levantadas. Tal como o teatro brechtiano, a encenação de (*Me*) *notas* busca uma reflexão do espectador sobre o tema, despertando nele o

agente crítico social. A dramaturgia composta por vários esquetes foi se construindo a partir de experiências performáticas feitas pelos próprios artistas, fazendo uso da colagem de textos escritos por eles e por mim, misturando suas realidades com a ficção.

1.2 Grafias do Real

Uma das minhas maiores características é o fato de que gosto mais de ouvir do que falar. Desde criança escutar histórias sempre me pareceu mais interessante do que falar sobre mim ou falar sobre qualquer outra coisa. Aprecio observar como as pessoas se descrevem e contam suas próprias narrativas. Uma mesma estória contada por duas pessoas diferentes pode parecer até outra estória.

Quando eu estava sendo alfabetizado, aprendi os sinais de pontuação: ponto final, ponto de exclamação, ponto de interrogação, reticências e vírgulas. Mais tarde desenvolvi uma teoria de que poderia classificar as pessoas de acordo com as pontuações que colocam nas frases. Uma distinção que talvez tenha lógica apenas para mim e não para os outros, mas que explicarei: se alguém fala sobre si ou a respeito de outrem, eu ouço e conforme ela vai detalhando as coisas eu mentalmente a classifico.

De acordo com a minha teoria, alguns indivíduos são Ponto Final: esses, geralmente, são pessoas com as quais argumentar é algo quase impossível, pois são donas de uma personalidade muito forte, focadas em objetivo e dificilmente mudam de ideia, geralmente possuem uma oratória clara e segura. Já a pessoa que idêntico como Reticências: é aquela que fala cheio de dúvidas, mas não uma incerteza sobre o quer, mas uma suspensão de pensamento, como se tudo que ela dissesse te deixasse pensando a respeito sobre o que vai acontecer ou aconteceu na situação relatada. A pessoa Reticências tem, geralmente, o olhar perdido no tempo, imaginativo. Uma pergunta feita a ela nunca é respondida de forma clara e objetiva como acontece com a pessoa Ponto Final. O sujeito Exclamação: está sempre muito nervoso, muito apaixonado, muito feliz, muito triste, sempre muito alguma coisa. Suas emoções estão sempre a flor da pele e o seu tempo sempre acabando, possui falas e andar acelerado. É totalmente o oposto da pessoa Interrogação, esta se coloca o tempo toda em dúvidas, nunca sabe que roupa colocar, que horas deve comer ou se deve ou não contar aquela história que ela quer contar. A diferença entre a pessoa Reticências e a pessoa Interrogação é

que a primeira te faz pensar sobre o que ela disse e a segunda se pergunta e se tortura para poder tomar decisões simples como se dar ou não bom dia. Por último, o sujeito Vírgula: este quando conta uma história a faz cheia de adendos sobre si, sobre os outros e as coisas. São detalhistas e cheios de histórias paralelas a história central.

Até este momento nunca havia me perguntado se isso tinha relação com a minha vida acadêmica e artística, que se confundem, mas quando paro para pensar sobre as grafias do real, percebo que esta minha brincadeira juvenil está amalgamada nesta dissertação, em que observar o outro e suas histórias faz parte do processo e da metodologia aplicada no trabalho. *(Me) notas* é uma experiência cênica performática que teve toda a sua construção a partir das histórias pessoais de seus participantes, o que a aproxima do conceito de Biodrama, termo desenvolvido pela argentina Vivi Tellas, no qual a teatróloga afirma que toda história é digna de ser contada.

Na poética abordada por Tellas, a auto narrativa de seus atores é a premissa de uma dramaturgia com histórias reais que vão sendo contadas ao público, a partir de uma investigação que permeia a fronteira entre o real e a ficção, um fenômeno teatral híbrido que se sustenta na relação arte e vida. Em *La escenificación de una mirada y el testimonio de los cuerpos em el teatro documental de Vivi Tellas*, Paula Bownell diz que a particularidade do termo Biodrama:

é que (...) coloca em cena a vida de pessoas reais, de não atores. Tendo como base suas histórias, com isso propõe desde uma dramaturgia autobiográfica a um esquema de quadros, cujo o objetivo é permitir que o espectador sinta alguns aspectos do mundo representado. Faz uso de anedotas, esquetes, temas e situações.⁵ (BOWNELL, 2013, p772)

O termo Biodrama começou a ser desenvolvido pela encenadora argentina em meados de 1995, quando ela começou com a atividade *Projeto Museus*, no qual propunha a diversos diretores teatrais a construção de obras em museus da Argentina, em que era possível questionar os limites entre arte e vida. Com o sucesso do projeto, a encenadora passou a realizar um ciclo de experimentos cênicos e performáticos cujo principal foco era a vida das pessoas e o que elas tinham para contar. Surge, então, o Biodrama, poética

⁵ No original: es que (...) invita a escena a personas reales, cuyo oficio no es la actuación. Enbase a sus historias propone, desde una dramaturgia muy personal, un esquema de cuadros que permiten al espectador acercarse a ciertos aspectos de esos mundos. A algunas anécdotas, algunos temas, algunas sensaciones. (Bownel, 2013, p772)

cênica/performativa que segue apontando para o sujeito como memória e arquivo que poderiam virar cena.

Entre 1998 e 2000, Tellas foi assessora do projeto *Cultural Performing Arts*, na cidade de Buenos Aires, onde continuou a pensar sobre corpo e performance. Em 2001, passou a direção artística do Teatro Sarmiento, onde realizou diversos espetáculos sobre a vida e memória, explorando o limite entre real e ficcional, problematizando, como fazia Augusto Boal, no Brasil, com o Teatro do Oprimido, as convenções de um teatro tradicional.

E assim como Boal, em 2003, ela passa a trabalhar com não atores e neste momento surgem suas obras mais emblemáticas: *Mi mamá y mi tía* (2003), *Tres filósofos con bigotes* (2004/ 2008), *Cozarinsky y su médico* (2005), *Escuela de conducción* (2006), *Disc Jockey* (2008), *Mujeres Guía* (2008/reestreno 2011), *Rabbi Rabino* (2011), *O rabino e seu hijo* (2012) e *La bruja y su hija* (2012). Todas realizadas em Buenos Aires, exceto *Rabi Rabino* concebida em Nova Iorque – EUA, e *O Rabino e seu filho* realizado em San Pablo – ARG.

Em um vídeo que pode ser encontrado na revista eletrônica *Práticas de Encontro – O político na área contemporânea*, Vivi Tellas explica como desenvolveu cada espetáculo citado acima. Em *Mi mamá y mi tía*, a encenadora começa apresentando uma foto de sua mãe e de sua tia, na juventude, e relembra que, quando criança, sempre gostava de ouvi-las falar sobre como e o que aprontavam em sua adolescência, na década de 1970. Ambas sempre gostavam de narrar suas histórias pessoais para a família. Foi então que começou a lapidar seu projeto de Biodrama e resolveu experimentar o processo com elas, percebendo que, no ato da repetição, há teatralização.

Já a escrita cênica do espetáculo *Tres filósofos con bigodes*, acontece quando a encenadora vai participar de um seminário de filosofia e se atenta ao fato de que cada professor agia diferentemente para explicar a teoria a ser passada. Tellas descreve que eles ali estavam fazendo teatro, que era possível perceber a teatralização naquele processo por intermédio da performatividade do sujeito.

Eduardo Cozarinsky é um cineasta que Vivi Tellas conheceu e se encantou pela forma como ele falava sobre as coisas, transformando-a, como ela diz, numa espectadora hipnotizada pela sua performance. Certa vez, ele lhe contou como seu médico havia lhe salvado a vida. Os detalhes de como o cineasta narrava sobre o fato fez com que a diretora se animasse a fazer uma nova experiência dramaturgica e então ela começou a acompanhar a vida do médico de Eduardo, observando como ele atendia seus pacientes. A partir daí surgiu a peça *Cozarinsky y su médico*.

Em *Escuela de conducción*, a diretora explica a farsa como teatralidade. Segundo Vivi Tellas, quando foi fazer aulas para aprender a dirigir, encontrou nelas simuladores de acidentes, de feridos e de direção. Nada era real nas aulas, tudo era faz de conta e assim surgiu a ideia de mais um espetáculo desse espetáculo, que contava com dois professores de condução e uma única aluna mulher, que não sabia dirigir, o que se misturava com sua própria experiência já que ela diz que, na simulação das aulas, percebeu que não havia nascido para pilotar e sim dirigir espetáculos teatrais.

Urgência, preocupação e um texto decorado: características que Vivi Tellas vai classificar como teatralidade. A encenadora tem essa percepção quando vai passar férias com sua família no Peru, onde encontra uma guia muito animada e preocupada em passar todas as informações sobre o trajeto que faziam. Tal inquietação fez com que Tellas, ao retornar a Buenos Aires, procurasse fazer passeios turísticos com mulheres para ver se era algo singular da guia peruana ou característica geral dos guias turísticos. Ao tomar nota sobre o observado, cria a peça *Mujeres Guía* (2008).

Atores como médiuns. Vivi Tellas aposta que o ator fica em transe quando está em cena, como se ele entrasse numa realidade paralela. E afim de entender este mecanismo acerca de interpretação, passa a investigar a vida de uma mulher ligada à bruxaria e sua filha. Surge então o espetáculo *La bruja e su hija* (2012). E se diverte quando relembra que muitas pessoas diziam ter medo de assistir tal trabalho com medo da bruxa.

Mas quando a realidade se converte em ficção? Tentando responder tal inquietação, a encenadora cria a sigla UNF - Umbral onde ficção e realidade convivem juntas ou uma medida poética de ficção. Tellas nos questiona sobre nossa própria realidade, demonstra que há vários contextos ficcionais teatralizados no nosso dia a dia. Uma roupa diferente dos padrões pré-estabelecidos, fora de época ou usando um chapéu diferenciado, é considerada por muitos como exótica, mas para Vivi Tellas é uma personagem do cotidiano. A própria encenadora explica que se dedica em buscar a teatralidade e a ficção dentro da realidade.

O Biodrama se apodera do efêmero. O ensaio começa quando o performer adentra pela sala de ensaio tudo vira material de trabalho: a relação dos participantes da experiência entre eles e com o encenador, assim como a maneira como todos se colocam para começar o trabalho. Na busca de uma construção cênica do processo, Tellas pede para que os participantes levem um objeto afetivo, descrevam alguma lembrança, algum trauma ou medo. É preciso uma situação de extrema confiança entre a diretora e os performers.

O fato de Vivi Tellas chamar o participante de suas peças de performers e não de atores pode parecer curioso. Entretanto, tal conceito pode ser ratificado no discurso de Glusberg, no qual o teórico diz:

O performer é, ao mesmo tempo, atuante e agente de sua proposição e sua eficácia se fundamenta no uso que faz dos códigos abertos que dão a ele a liberdade de expressão gestual ou comportamental. Diferentemente do teatro e da dança, ele não reproduz ou interpreta a criação de outro autor (texto, música, coreografia): o performer é seu próprio signo; ele não é signo de alguma outra coisa, mesmo que o possa ser num plano secundário (GLUSBERG, 2005, p.73).

Logo, se os participantes do teatro proposto por Tellas são signos de si mesmos, não são atores e sim performers de suas narrativas. E, neste sentido, perpassando pela ideia do UNF, quando a diretora trabalha com atores exige-lhes o grau mínimo de representação e, quando está com não atores, lhes coloca em teatralidade por intermédio da repetição de suas histórias.

O Biodrama pode ser também entendido como um instrumento para extrair elementos da vida real que se transformam em material de trabalho ficcional. As biografias e autobiografias dos participantes do processo são os materiais brutos sobre os quais a escrita cênica se cria. No processo artístico deste teatro contemporâneo, as informações da vida dos performers são reestruturadas de acordo com a encenação e assim percebe-se a “construção de um plano simbólico no qual estes componentes materiais vão adquirir uma dimensão poética, situando-se numa ontologia do poético diferente da ontologia do real” (CORNAGO, 2009, p. 3).

Nesse tipo de proposta ligada diretamente com a vida e as experiências pessoais dos próprios participantes (diretores, autores e atores/performers) da produção, a escrita cênica é, além de autobiográfica, confessional. Oscar Cornago, por exemplo, destaca que os Biodramas possuem alguns elementos característicos, pois além das narrativas biográficas eles criam mecanismos afim de conceder à cena uma incerteza entre o real e o ficcional, o que se configura como um dos principais elementos desta poética. Através da ideia de oposição entre atuação e não-atuação, representação e não-representação, forma-se o efeito da cena procurando confundir o espectador sobre o que é real e o que é fábula. Constitui-se, assim, um modelo de teatralidade que se utiliza dos limites entre vida (Bio) e (Drama), vida e cena, causando um estranhamento no “sistema de oposições entre os mecanismos de representação — espaço de teatro — e os princípios da não-representação — espaços da vida citados em

cena” (CORNAGO, 2009, p. 5). E é dessa maneira que se forma o ambiente ambíguo de Vivi Tellas, o UNF.

No artigo *Experiências pessoais na cena contemporânea: considerações em torno ao entrecruzamento entre o real e o ficcional*, Maria Mercedes Rodrigues faz uma análise sobre a poética do Biodrama desenvolvida por Vivi Tellas e os rumos de Teatro Contemporâneo. Segundo a autora:

Além da heterogeneidade e diversidade das propostas teatrais contemporâneas que problematizam a irrupção do real, uma característica que persiste em todas elas é a introdução de elementos que fogem de uma lógica representacional e da duplicação signo referente que ela traz consigo, para instalar uma lógica de apresentação, reforçando a noção de presença. Assim, o real em cena, ao desistir dos desdobramentos próprios da mimese representativa, parece possuir uma carga dramática especial, uma capacidade de produzir intensidades no espectador que os elementos meramente representativos parecem ter perdido. (RODRIGUES, 2015 p. 186)

Este jogo dual do simulacro mimético do que é ou não real, apontado por Maria Mercedes Rodrigues, no teatro contemporâneo e nos espetáculos de Vivi Tellas, pode ser encontrado também nas artes visuais, desde a primeira década do século XX, com os *ready made* de Marcel Duchamp, que consistiam em objetos industrializados usados cotidianamente, tirados do seu contexto e exibidos como obra de arte artística em museus, servindo como questionamento sobre o que determina o que é ou não arte.

Entre as décadas de 1960 e 1970, o artista norte-americano Andy Warhol, que também era cineasta, elaborou filmes que duravam até 24 horas. Seus trabalhos audiovisuais se relacionavam com o crescimento das produções cinematográficas, nos Estados Unidos e no mundo, e também sobre o aumento dos programas de televisão que abordavam o cotidiano das pessoas. Exemplo disso é o filme *Empire* (1964), de aproximadamente 08 horas de duração, no qual Warhol deixa uma câmera parada defronte ao edifício *Empire State Building*, no primeiro andar do *Time-Life Building*, no escritório da Fundação Rockefeller, na noite do dia 25 para o dia 26 de julho de 1964.⁶

Warhol já apontava, em seus trabalhos, a irrupção do real nas artes e seus vídeos perpassavam pelas tensões das lógicas de público e privado, características também presentes na sociedade contemporânea inserida hoje em *Instagrams*, *Facebooks* e *realitys shows*.

A francesa Sophie Calle é uma artista plástica contemporânea, fotógrafa e escritora que tem como tema central de suas obras a própria angústia amorosa. Com uma poética que

⁶ A informação pode ser conferida em www.news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/4318648.stm

pode também ser considerada do universo do Biodrama, ela parte de seus relatos autobiográficos para revelar uma narrativa subjetiva criada a partir de vídeos, objetos e fotografias. Em seu livro denominado *Esquisite pain* (2003), a artista reúne signos de momentos de um antigo relacionamento, como retratos, cartas e tickets de passagens que remetem à felicidade que antecederia o fim de uma ligação afetiva. Sophie, em seus trabalhos, articula enunciado e enunciação. Signo de si mesma.

Entre os anos de 2014 e 2019, esteve em cartaz na Cidade do Rio de Janeiro a peça *Laura* idealizada por Fabricio Moser, na qual, de uma maneira muito intimista e confessional, o ator desvela a história de sua avó materna morta a tiros, em 1982, no meio da rua na cidade de Cruz Alta, interior do Rio Grande do Sul, consequência de um desentendimento com o homem com quem flertava após sua viuvez. Aparentemente, Laura, uma jovem senhora que tinha por volta de sessenta anos, passou a frequentar bailes da terceira idade em sua cidade para dançar, onde conheceu Candoca, que viria a ser seu assassino. Fabricio Moser tinha nove meses quando a tragédia aconteceu e não pode conviver com sua avó materna.

Contudo, a partir de fotografias da época, objetos pertencentes a sua avó, depoimentos de vizinhos e familiares, noticiários do crime, certidão de óbito e perícia criminal, Moser vai desvelando uma narrativa confidencial sobre a vida de Laura. A partir de elementos do real, o autor/ator da peça cria um ambiente que mistura ficção e realidade.

Com a pergunta: O que há das nossas avós em nós? Fabricio adentra junto com sua plateia na esfera do Biodrama, direciona tal questionamento a seu público que é convidado a participar de forma ativa do espetáculo, tomando um café que é passado na hora e contando sobre suas experiências com suas avós. Após criar tal cumplicidade com o espectador, Moser sugere uma votação: se a peça deveria dar continuidade após a leitura da perícia criminal ou da certidão de óbito de Laura. A abertura de um documento anulava a leitura do outro.

O Biodrama nos faz refletir sobre a seguinte questão: Qual o valor das nossas histórias, das nossas experiências e do nosso tempo? Trata-se de desvelar e criar uma escrita a partir de aspectos singulares, pessoais e privados do participante, introduzindo em cena elementos reais que podem comprovar a narrativa testemunhal do ator/performer, como cartas, vídeos, fotografias, documentos, com os quais se cria assim um umbral entre realidade e ficção.

Vivi Tellas cria com o Biodrama uma espécie de teatro performativo e documental que fala sobre o homem comum e suas questões pessoais. Neste contexto, é possível elaborar uma aproximação entre os trabalhos desenvolvidos por Tellas, na Argentina, e Augusto Boal, no Brasil.

Giordano Bruno explica o que é como surgiu o Teatro Documental ou Teatro Documentário:

Seria difícil traçar com precisão a origem do Teatro Documentário tendo em vista os múltiplos pontos de vista dos autores envolvidos com o tema. A complexidade da tarefa se dá em função das muitas divergências teóricas sobre a questão. Por exemplo, Pavis sugere que os primórdios de tal gênero se encontrariam no século XIX com os dramas históricos que já usavam fontes documentais. Gary Fisher Dawson (1999) busca compreender o embrião do Teatro Documentário já nas práticas teatrais de Georg Büchner (1813-1837) e nas propostas naturalistas de Émile Zola (1840-1902), onde já evidenciamos experimentações que buscam a inserção do real em cena.

O que é de concordância geral entre os autores (consideramos Patrice Pavis, Gary Fisher Dawson, Carol Martin e Marcelo Soler) é que, na sua primeira fase correspondente ao início do século XX, o Teatro Documentário ganhou uma expressão mais clara e consistente com as encenações de *agit-prop* de Erwin Piscator. Mais especificamente nos anos de 1920 e de 1930, Piscator construiu um discurso teatral de caráter politizado, estabelecendo um diálogo direto com a sua realidade circundante. (BRUNO, 2013, p.2)

O segundo momento desta linguagem fica aproximadamente entre os anos de 1930 e 1940, ocasião em que é possível destacar as peças de *agit-prop*, na então União Soviética, e as práticas teatrais do *Living Newspaper*, nos Estados Unidos, que eram escritas a partir de notícias de jornais da época, com o objetivo de informar o público, buscando a mobilização político e social. Já entre anos de 1950 e 1960, pode-se incluir o surgimento de uma terceira fase do termo e da noção de docudrama:

Podemos tomar como exemplo disso o espetáculo O Interrogatório, escrito por Peter Weiss, em 1965. A dramaturgia toma como fonte de sua criação os depoimentos reais prestados no Tribunal de Auschwitz. Com esse texto, Peter Weiss inaugura assumidamente um projeto de Teatro Documentário como possibilidade de criação de uma dramaturgia que estabelece um diálogo com as necessidades políticas contemporâneas. (...) Paralelamente, no mesmo período histórico, em 1966, Peter Brook desenvolvia o espetáculo US, que abordava o conflito ideológico advindo da Guerra do Vietnã. O diretor queria mostrar no teatro aquilo que se passava no campo de guerra como uma tentativa de conscientizar o espectador de que aquele conflito ideológico não dizia respeito somente aos Estados Unidos e à União Soviética, mas também a todos nós. (BRUNO, 2013, p.4)

Como quarta fase apontada por Bruno, algumas perspectivas desenvolvidas no Brasil por Maria Piscator e Augusto Boal, estimularam o desenvolvimento desta linguagem. Enquanto dramaturgo da Cia Teatro de Arena, Boal já articulava possíveis caminhos para a realização de uma dramatização que resgatava fatos históricos, concebendo assim as peças *Arena Conta Bolívar*, *Arena Conta Tiradentes* e *Arena Conta Zumbi*. Entretanto, é quando Augusto Boal, em 1960, funda o Teatro do Oprimido e cria as técnicas do Teatro Jornal, Teatro Imagem, Teatro Invisível, Teatro Fórum, Teatro Legislativo e Arco-íris do Desejo, que

ele se desprende de um teatro de fatos históricos e passa a desenvolver uma linguagem político pedagógica, visando a conscientização e a autonomia do indivíduo. Nesse sentido, podemos aproxima-lo do conceito de Biodrama criado por Vivi Tellas, já que ambos colocam em cena a vida de pessoas comuns.

Em *O teatro como arte marcial*, Augusto Boal comenta que após a apresentação de uma peça, uma das participantes se pôs a chorar e ao ser indagada a respeito, ela responde que chorava pois

Uma boa empregada doméstica deve ser invisível. Quanto menos seja vista, melhor. Põe e tira a mesa, faz a comida e a cama, lava e passa, varre a varanda, limpa o banheiro, banha as crianças e as leva para a escola: faz tudo e não tem horário. Mas, sobretudo, uma empregada doméstica não deve ser vista nunca. Nós aprendemos a ser invisíveis. Sabemos que somos invisíveis. Hoje, ensaiando no palco, reparei que um técnico cuidava para que eu estivesse bem iluminada, com a cor dos holofotes adequada ao meu vestido: ele queria que todos me vissem, queria ressaltar minha figura. Uma boa empregada doméstica deve ser cega e muda, e nós aprendemos a nada ver e a emudecer. Hoje à tarde, outro técnico colocou um microfone no meu peito para que minha voz fosse ouvida até na última fila, lá longe no balcão, mesmo quando eu falava em segredo. (...) Agora há pouco, durante o espetáculo, a família para a qual eu trabalho, há mais de dez anos, estava inteira na plateia, no escuro, vendo o meu corpo e ouvindo a minha voz. Estavam atentos e calados, eles estavam me vendo e me ouvindo. Eu trabalho para eles há mais de dez anos e acho que esta foi a primeira vez que me viram de verdade, eles me viram como eu sou e me ouviram dizendo o que penso, dizendo alguma coisa mais do que o 'sim, senhor; sim, senhora'. Hoje, fazendo teatro, todo mundo me viu e me ouviu! Agora sabem que eu existo, porque fiz teatro (BOAL, 2009, p. 12 e 13)

O TO tem a ver com a valorização do sujeito enquanto pessoa por meios da pratica de exercícios e jogos teatrais, já os Biodramas de Tellas, segundo a própria criadora do termo:

Tem a ver com a falta de valor que tem a vida, relação com a vida das pessoas aqui da Argentina depois da ditadura, onde morreu muita gente, as pessoas não se importaram mais com o que eram, com o que existe dentro de si, mesmo sendo isso a única coisa que realmente temos. O que passou a ser mais importante é somente o dinheiro. E a parte que mais me fascina nas pessoas é como a falta de norma, a humilhação, as más condições de trabalho, de saneamento básico e de educação. As condições de vida. Tudo mostra como isso mostra como a vida das pessoas não são importantes⁷. (TELLAS, 2007, p.2)

Ambos os teatrólogos falam sobre vida e a levam para a cena, mas apesar de Vivi Tellas, nas suas peças mais icônicas, ter trabalhado com não atores (assim como Boal o faz), a

⁷ No original: Tiene que ver con la falta de valor que tiene la vida de las personas acá en Argentina. Después de la dictadura, donde murió tanta gente, a la gente no le importó quién eras, qué hiciste, tu capital personal, aunque eso es lo único que tenés: quién sos. Es más importante la plata solamente. Aparte de que a mí me fascinan las personas. Es como una falta de la norma que hay acá, del trato, la humillación, las malas condiciones de trabajo y sanitarias, de la educación. Las condiciones de la vida. Todo muestra que no es muy importante la vida de las personas. (TELLAS, 2007, p. 2)

encenadora deixa claro que há distinção entre a linguagem do teatro documentário e o do Biodrama.

Em entrevista concedida a revista eletrônica *B_arco*, em 2013, ela explica como passou a investigar o termo teatro documentário. Segundo a encenadora, em 2002 ela estreou a peça *A casa de Bernarda Alba*, de Garcia Lorca, no Teatro San Martin, que teve um enorme sucesso. Mas, neste momento, ela percebeu que precisaria caminhar por novos caminhos e convidou Stefan Kaegi para uma nova pesquisa, o que a levou para o caminho do teatro documental e, conseqüentemente em 2003 ela montou a peça *Mi mama y mi tia*.

Entretanto, quando questionada sobre o que ela entendia como teatro documental, Tellas diz que o termo teatro documentário deve ser destinado a teatros que trabalham com não atores procurando dar sentido a suas experiências. Apesar de falar sobre a realidade e ser baseado em fatos reais, a diretora argentina defende que seu projeto Biodrama é algo mais amplo, pois fala sobre a biografia posta em cena, podendo ser desenvolvido com atores, bailarinos ou pessoas sem nenhuma experiência teatral.

Hoje, no Brasil e no mundo, existe uma latência abrupta do “teatro do real”, que em síntese é um teatro documentário e político criado a partir de histórias verdadeiras. Sylvia Fernandes, em *Experiências do Real no Teatro*, faz uma análise sobre a linguagem e discorre dizendo que o Biodrama, o teatro autobiográfico, o teatro documentário, o teatro reportagem e o docudrama, surgem como:

tentativa de esclarecer a emergência do real a partir de sentidos políticos, sociais, coletivos e individuais (...) toma o real como elemento temático, introduzindo inovações na dramaturgia ao tecê-la a partir da compilação de materiais e documentos da realidade. (...) privilegia o real como matéria da experiência cênica e acontece quando a realidade bruta irrompe no tecido ficcional para seccioná-lo, desestabilizá-lo e abrir brechas a diversos tipos de manifestação performativa. (FERNANDES, 2013, p.10)

Sylvia também faz a constatação de que a arte contemporânea, em especial o teatro, a performance e sobre tudo as escritas cênicas que caminham no hibridismo destas duas linguagens, ao possuírem o real como tema de pesquisa, falam sobre os corpos e histórias daqueles que o sistema excluiu (negros, pobres, mulheres, gays, travestis, transgêneros, *queers*), deixando de responder suas questões. Sendo assim, cria mecanismos de ativismos que tornou visíveis esses corpos ausentes.

A submissão do real no teatro usado na dramaturgia do Teatro de Vivi Tellas, o Biodrama, problematiza a ideia de ficção e de verdade e, nesta perspectiva, talvez tenha sentido oposto do que é abordado no teatro documental e suas vertentes como o docudrama.

Partindo das ideias abordadas, incluo o *(Me) notas* neste universo da escrita cênica contemporânea que dialoga e faz uso dos aspectos da realidade em sua concepção, pois a experiência fala do outro e de minha observação a respeito dele. A experiência foi desenvolvida a partir de um processo de criação coletiva que usou como mote inicial a seguinte inquietação: o que eu não gosto? Procedimento muito parecido com o que a professora Tania Alice do Departamento de Interpretação e da Pós-Graduação da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), utilizou para a construção de seu trabalho artístico denominado *Converso sobre a pobreza*.

Ao falar sobre a metodologia aplicada, Tania Alice afirma:

O processo de criação coletiva, (...), buscou utilizar os pontos de inquietação como ponto de partida para a elaboração e criação das cenas. Durante as experimentações realizadas, a prática mostrou que a inquietação pessoal colocada de forma direta constitui uma ferramenta muito potente para a criação cênica, gerando um campo de investigação autoficcional onde, a partir da realidade, se constrói uma cena ou uma performance com alcance mais amplo (ALICE, 2012, p.03)

A dramaturgia surgida de *(Me) notas* também apresenta um tom testemunhal, na qual ficção e realidade se confundem, tendência que pode ser identificada como Biodrama. Thiago, Marilene, Patrícia, Beatriz, Lucas e Marcelo são pessoas (assim como todas as outras) cheias de histórias para contar, possuem o que Diana Tayllor (2003) chama de arquivo memória.

A memória arquivista existe como existem documentos, mapas, textos literários, cartas, restos arqueológicos, ossos, vídeos, filmes, CDs, todos esses itens supostamente resistentes à mudança. A palavra arquivo, a partir do grego, etimologicamente, refere-se a “um edifício público” a “um lugar onde os registros são mantidos”. *Arkhe (arché)* também significa um começo, o primeiro lugar e governo. O arquivo, o edifício que sustenta o poder- podemos concluir que mudando as entradas do dicionário. A memória- arquivo funciona a distância e com o tempo, os historiadores podem reexaminar uns manuscritos antigos; as cartas encontram seus endereços por hora e local, discos de computadores as vezes expõem arquivos com o software certo. (...) Memória-arquivo consegue separar em conhecimentos a experiência adquiridas ao longo do tempo e no espaço do sujeito. (...) O que muda ao longo do tempo é o valor e importância do que foi arquivado e como isso será incorporado e interpretado⁸ (TAYLLOR, 2003, p.19)

⁸ No original: “Archival” memory exists as documents, maps, literary texts, letters, archaeological remains, bones, videos, films, cds, all those items supposedly resistant to change. Archive, from the Greek, etymologically refers to “a public building” to “a place where records are kept.” From arkhe, it also means a beginning, the first place, the government. The archival, from the beginning, sustains power-we might conclude by shifting the dictionary entries into a syntactical arrangement. Archival memory works across distance, over time and space-investigators can go back to re-examine an ancient manuscript; letters find their addresses through time and place, and computer discs at times cough up lost files with the right software. (...) archival

Por intermédio dos exercícios do Teatro do Oprimido, busquei adentrar nas histórias de participantes do *(Me) notas*, percebê-los e entendê-los muito mais além do que faço quando defino uma pessoa pela lógica da pontuação. Dentro dos jogos teatrais propostos, surgiram performances e cenas que se misturavam com suas vidas e experiências. Seus corpos quando em cena desvelavam em latência suas (nossas) relações com cidade de Nova Iguaçu, com a Baixada Fluminense, com o Rio de Janeiro, com o Brasil e com o mundo. Gerando uma escrita cênica na qual os intérpretes são signos de si, performers de si mesmos, metáforas de suas próprias experiências enquanto sujeitos.

2 (ME) O OBLIQUO ENTRE NÓS.

2.1 MIT: um espaço de resistência e afeto.

Antes de começar a falar sobre o *(Me) notas*, preciso discorrer sobre o MIT – Movimento Intergeracional de Teatro - e sobre seus integrantes, pois foi ali que eu comecei a escrever as primeiras letras desta dissertação.

Figura 1 - Foto de uma das reuniões do MIT



Legenda: Local: Centro Cultural Sylvio Monteiro. Fonte: O autor.

Fundado em 2016, pelo poeta e ator Luiz Guarnier,⁹ o MIT surgiu como recurso para preencher uma lacuna deixada na região iguaçuana com o fim dos cursos de teatro existentes no CRAS¹⁰ - Centros de Referências de Assistência Social dos bairros de Valverde, KM-32 e Vila de Cava; do Serviço de Convivência e Fortalecimento de Vínculos, polo Praça Santos Dumont e da Casa da Terceira Idade de Nova Iguaçu – Esmuti. Sendo assim, o projeto passou a atrair pessoas de diversas localidades do município fluminense, e, por não possuir uma faixa

⁹ Graduado em Língua Portuguesa e Literaturas de L.P. pela Universidade Estácio de Sá (2006) e especialista em Orientação Educacional e Pedagógica pela Universidade Cândido Mendes (2008). Atualmente é instrutor de teatro - EMT Antônio José O JUDEU.

¹⁰ O CRAS é uma unidade pública estatal descentralizada da política, de assistência social, sendo responsável pela organização e oferta dos serviços sócio-assistenciais da Proteção Social Básica do Sistema Único de Assistência Social (SUAS), nas áreas de vulnerabilidade e risco social dos municípios e DF. Fonte: www.assistenciasocial.al.gov.br

etária definida, o movimento iniciado por Guarnier foi intitulado por ele como intergeracional, tornando-se um espaço de busca e troca teatral, por ser um local de acolhimento destas pessoas que ficaram órfãs dos cursos localizados nos bairros citados acima.

O MIT – Movimento Intergeracional de Teatro – é localizado no Centro Cultural Sylvio Monteiro, área central de Nova Iguaçu, que abriu suas portas para o projeto, graças à sensibilidade das administradoras locais, Silvia Regina e Roberta Miranda. Se não fosse a ajuda e acolhimento do projeto pelas duas, Guarnier acredita que o MIT poderia ter morrido logo nos seus primeiros passos, mas a verdade é que o encontro artístico proposto por ele só cresceu e hoje possui pessoas de diversos municípios da Baixada Fluminense. Como o caso do jovem morador da cidade de Nilópolis, Alex Lanção, que ao dizer sobre como chegou a esses encontros, acaba por desvelar outra característica do grupo:

Eu estava meio carente desse “negócio de teatro” coisa que faço desde pequeno. Aí eu fui ao Centro Cultural Sylvio Monteiro, para saber se tinha algum curso e conheci o MIT e estou aqui até hoje, minhas experiências nas aulas são maravilhosas, toda semana é uma aula diferente, é uma loucura, professores diferentes, técnicas diferentes... e o legal é que não é uma coisa cobrada. Então, se eu precisar faltar numa semana ou um mês por causa de um compromisso, eu posso faltar.

Vale ressaltar que, apesar da fala de Alex transparecer que se trata de um curso situado no Centro Cultural Sylvio Monteiro, o MIT não é uma oficina de teatro, é um encontro livre que acontece toda quarta-feira, às 17 horas. Nesta perspectiva, quem quer participar, o faz de forma voluntária e gratuita. Entretanto, para se ter um controle sobre a quantidade de pessoas que já passaram pelas reuniões, em 2018, foi adotado um livro de presença, com uma ata que descreve as atividades realizadas nas aulas.

Na tentativa de entender o que de fato motiva o Guarnier, a Patrícia, a Beatriz, o Lucas, Marcelo, Jennifer, Dyego, Vitória, Guilherme, Marilene e outros tantos que frequentam ou frequentaram o MIT, pedi ao poeta Luiz Guarnier para que me enviasse algum texto explicando as suas razões e ele me entregou um artigo que havia escrito a respeito dos encontros, no qual cita o professor Gilberto Icle para dizer o que o grupo é:

Um número grande e crescente de demandas, as vezes estranhas, por outras bizarras, tem chegado (...) como ferramenta de liberação dos corpos tolhidos pela mecanização do cotidiano, como instrumento de conscientização, como modelo de vivência grupal, como forma de integração dos indivíduos numa vida mais regrada e adaptada, como garantia de acesso aos bens culturais de um povo - eis algumas das funções que a atividade teatral tem cumprido em diferentes lugares, em diversos discursos e em variados projetos de liberação do homem (ICLE, 2010, p.23. Apud GUARNIER, 2019, p. 03)

E continua dizendo:

É dessa nova - nem tanto - abordagem acerca dos benefícios do teatro que o MIT utiliza. É a partir dos malefícios que o mundo moderno provoca no indivíduo que o MIT se inicia. É na solidão de não conseguir mais se conectar com o vizinho de cadeira da escola, do trabalho... de casa que MIT trabalha. No empoderamento dos corpos. Tirando o degrau da superioridade e oferecendo a compensação para promover a equidade. (GUARNIER, 2019, p. 03)

As reuniões do MIT se fortaleceram não pelo intuito de se formar profissionais de teatro, mas pelo seu caráter social, característica que foi descrita por Luiz Guarnier no texto acima e que pode ser observado nos depoimentos de participantes dos encontros. Afirma Lidiane Mendes

Eu nem sei direito como que eu conheci o MIT. Eu não tenho pretensões de ser atriz, de fazer algo na televisão, mas o teatro tem me ajudado, eu sou uma pessoa bem tímida e as vezes eu me solto bastante devido a estar aqui. As pessoas são bem respeitadoras; e aqui eu tenho bastante liberdade de fazer o que eu quiser.

Vejamos o depoimento de Gabriel Fontoura:

Trabalho gera desgaste. Apesar de eu trabalhar com teatro e de ter toda aquela poesia de que trabalhar com teatro e ser algo muito maravilhoso, isso é um trabalho e gera desgaste. Aí eu venho para o MIT e faço os exercícios que geralmente são por obrigação em outros lugares, mas aqui não. Eu faço para relaxar, para brincar com os outros, jogar e trocar com as outras pessoas. Essa é a importância do MIT, que não importa se você faz teatro por diversão ou por profissão, aqui você curte, relaxa e cresce!

Os depoimentos citados ratificam a ideia de que o teatro no MIT é usado como elemento de autoconhecimento, ganhando também aspectos terapêuticos. O que o aproxima da filosofia do Teatro do Oprimido, de Augusto Boal, que propõe um teatro pedagógico direcionado às classes menos favorecidas. O mais importante não é a realização de uma peça teatral, mas usar o teatro como ferramenta de suscitação do debate, para contextualizar e refletir sobre os conflitos políticos e sociais do país e do mundo. Boal queria transformar o mundo num lugar em que as pessoas pudessem realizar todo o seu potencial. E, neste sentido, seu teatro é pedagógico, pois pretendia aproximar as classes sociais menos favorecidas e desenvolver uma nova abordagem para se entender o momento histórico. Consequentemente

o TO e também o MIT acabam por fomentando um maior vínculo do participante com sua comunidade. Segundo o Professor Denis-Constant Martin:

O discurso identitário orienta essas escolhas, de tornar normal, lógico, necessário, inevitável, o sentimento de pertencer com uma forte intensidade a um grupo (...) o discurso tem tarefa de definir o grupo, fazer passar de estado latente aquele de comunidade em que os membros são persuadidos a terem interesses comuns, a ter alguma coisa a defenderem juntos. (MARTIN, 1994, p 23)

O MIT me apresentou crianças, adolescentes, adultos e idosos, pessoas de todas as cores, classes sociais, estudos, sexualidades e identidades de gênero. Costumo dizer que ele é um quilombo cultural no coração do centro de Nova Iguaçu. Nele, percebi que talvez o filósofo contemporâneo, o coreano Byung- Chul Han, ao escrever o livro *Agonia de Eros*, em 2017, estivesse certo quando fala de forma generalizada dos afetos contemporâneos, predestinados a morrer tal como Narciso à procura de si mesmo.

Figura 2 – Foto integrantes do MIT



Local: Teatro do Centro Cultural Sylvio Monteiro. Fonte: O autor.

No decorrer de seu ensaio, Han defende que o amor é uma guerra sem vencedores, uma grande tensão que deveria estar mais ligada aos arquétipos masculinos (de luta, força e coragem) do que femininos (passividade e gentileza). E sustenta que a teoria contrária a seu pensamento teria sido provocada pela idealização do amor romântico, que é sempre descrito de forma feminilizada e negativa, como que se o indivíduo apaixonado não fosse forte o suficiente para viver em plenitude e tivesse que sofrer e morrer por amor. Nesse discurso sobre as formas de relações da sociedade contemporânea, marcada pelo domínio do capital do consumo e do desempenho, o autor deixa de lado tribos, famílias e grupos que estão nadando contra a corrente e criando uma bolha de amor, que nada tem de idealizado, que é bem realista

e luta para se manter como estrutura, para entender as subjetividades de cada integrante e assim vai amalgamando.

Entendo que o MIT é um local de resistência artística e luta, arriscando-me a dizer que ele é um espaço feito de amor, tal qual Hellen Sarapeck (2019) descreve o Teatro do Oprimido. O movimento que acontece em Nova Iguaçu democratiza a arte e partilha a sua estética. Pode-se dizer que, sensivelmente, usa a própria condição de vida de seus participantes como política. Uma espécie relacional entre biopolítica e poder.

O termo biopolítica, apresentado pelo filósofo Michel Foucault, fala basicamente de uma política da vida, constitui-se da inter-relação entre sujeitos procurando uma possibilidade de construção de um bem, um local ou uma condição que seja comum a todos, questiona os mecanismos disciplinares que, segundo o autor, funcionam como agentes de controles. Descreve o estado de soberania que está ligado aos regimes absolutistas (exemplo o monárquico) em que o comandante tem poder sobre vida e morte dos seus súditos, na qual as leis criadas por ele se direcionam apenas a quem ele comanda.

A pesquisadora da UERJ, Denise Espirito Santo, afirma que “o corpo é discurso em tempos de biopolítica e poder”:

Seguindo de perto o pensamento de Michel Foucault em *Vigiar e Punir*, será, a partir do século XVII, justamente a partir da metáfora do corpo-máquina, que uma disciplinabilidade crescente em nossas sociedades tomará forma, condicionando nossos comportamentos sociais, vínculos afetivos e existenciais. A segunda forma atravessada pela biopolítica surgirá no século XVIII e não tratará mais do corpo-máquina, mas do corpo-espécie (ESPIRITO SANTO, 2014, p. 11).

A forma disciplinar ligada ao capitalismo, para Foucault, faz uso de instituições de controle sobre o corpo do outro (escolas, prisões e hospícios), modelando-os dentro de padrões pré-estabelecidos, criando corpos dóceis.

Penso que o (*Me*) *notas* se insere nesse contexto de biopolítica, no espaço de resistência do MIT, como um braço do projeto, como se diz na pedagogia do Oprimido, uma semente desta primeira árvore. Não só porque é composto por atores e músicos que também fazem parte do MIT, mas porque é uma pesquisa feita com muito afeto e estudo, no qual nos apropriamos de vários exercícios do TO e discutimos sobre os problemas políticos e sociais do nosso entorno.

Como afirma Beatrice Picon Vallin, o teatro contemporâneo sobrevive como lugar de resistência:

O teatro, há muito tempo, não é mais, de forma alguma, uma arte dominante. Sabemos que ele foi ultrapassado por muitas outras artes e mídias; no entanto, é uma arte que resiste. E o conceito de resistência (arte resistente) parece-me também algo muito interessante: tratar-se-ia de definir, então, o que é essa resistência, de aprofundar essa questão. Para existir, na verdade, o teatro – ou, antes, os teatros (penso que é preciso utilizar o plural, pois não há um teatro, mas teatros) – deve utilizar tudo aquilo que é possível para existir, como lugar e como tempo. Na atualidade, vemos teatro em todos os lugares: nos lugares teatrais, mas também na rua, nos porões, nos apartamentos, nos parques, nos trens, nos caminhões, em cafés, em lojas, enfim, por todo lugar. E, da mesma forma, não há mais “formatos-tipo” de espetáculo: podemos ter um espetáculo que dure dez minutos ou cinco horas, outros que durem 24 horas... Todos os formatos e todos os lugares são possíveis. Por outro lado, no início do século o teatro ampliou seu campo de ação a todas as artes: ele integra, assim, a dança, o circo, a música, as marionetes, as artes plásticas. Para algumas dessas artes – como a dança – é como uma reconquista (veja o teatro grego, por exemplo); para outras (cinema, vídeo), é uma novidade. Esses dois processos – expansão do campo de ação e retração da audiência – geram dois estados complementares: o teatro de hoje toma emprestadas todas as formas e mistura-as, utiliza todos os espaços, todas as passagens possíveis nas quais ele puder se insinuar para continuar existindo. Essas me parecem noções que são características do estado do teatro de hoje: “teatros híbridos” (no plural), teatros como lugares de resistência. (VALLIM, 2011, p. 194)

O teatro (e as artes em geral), para existir na Baixada Fluminense, precisa lutar não só contra o sucateamento governamental, mas também contra o próprio entendimento sobre o que é um artista pelos moradores locais, muitos deles não consideram dar tal *status* ao vizinho, já que a noção de artista costuma a ser associada à ideia de celebridade.

O cientista social Howard Becker (1977) afirma que há duas formas para caracterizar uma pessoa como artista: uma pela academia e outra pelo reconhecimento do grande público. Na primeira perspectiva, pode-se adjetivar o sujeito por intermédio de seu interesse ao conhecimento das regras que elegeram os cânones artísticos e, em seguida, por um longo aprendizado técnico, histórico e social sobre a Arte. Já no segundo modelo, quem nomeia o artista é o grande público a partir do que ele entende como arte ou não arte. Na tentativa de mudar o pensamento dos moradores da Baixada Fluminense, várias iniciativas são tomadas por artistas e produtores da região.

O MIT não é o único e nem o maior espaço de resistência localizado no território da Baixada, pois existem diversos grupos de valorização dos artistas da região. A Baixada Fluminense possui 13 municípios (Guapimirim, Magé, Duque de Caxias, Belford Roxo, São João de Meriti, Nilópolis, Mesquita, Nova Iguaçu, Queimados, Japeri, Seropédica, Itaguaí e Paracambi) e é composta por dezenas de grupos culturais com décadas de existência, que

sobrevivem a partir da criação de eventos; mostras e ocupações que funcionam sem nenhuma ajuda oficial. As atividades são viabilizadas pelos grupos e coletivos muitas vezes de forma voluntária, outras vezes com apoio e parceria de algumas empresas da região e, em raras exceções, com apoio governamental.

Um exemplo é o movimento ganhador do Prêmio Shell 2017, no quesito inovação, o Rede Baixada em Cena, que segundo seus idealizadores tem como foco potencializar e dar visibilidade à produção cênica da Baixada. Uma rede de coletivos e grupos, criada em 2008, que se mobilizam por meio de colaboração voluntária para fortalecer a consciência política e participativa dos artistas da região. Proposta que, em junho de 2019, levou também para a Baixada Fluminense o diploma Heloneida Stuart¹¹, que é concedido como instrumento de reconhecimento e estímulo às boas práticas culturais, promovido pela Comissão de Cultura da ALERJ - Assembleia Legislativa do Estado do Rio de Janeiro.

Hoje, fazem parte do movimento *Baixada em Cena* os seguintes grupos: Cochicho na Coxia, de Mesquita; trupe M.E.R.D.A. (Movimento em Razão a Arte) de Nilópolis; UZoutros, Cia Teatro Baixo, Grupo Artesão, Cia Atores de Fabrica, CETA – Centro Experimental de Teatro e Artes, de Nova Iguaçu; Cia Teatral Queimados Encena, de Queimados; Cia de Arte Popular, de Duque de Caxias, Grupo Código, de Japeri; Cia Casa Verde, de Itaguaí, Cia Cerne, de São João de Meriti.

Figura 3 - Representantes do Rede Baixada em Cena segurando o prêmio Shell



Legenda: Representantes do Rede Baixada em Cena segurando o prêmio Shell, quesito inovação recebido em 2017. Fonte: Jornal Extra.

Os projetos artísticos existentes na Baixada, como o Rede Baixada Encena, tentam mudar o discurso sobre a falta de produção cultural no local, que geralmente é reconhecido pelo grande público apenas pelos noticiários sobre violência, não concedendo visibilidade à rica e complexa rede pulsante de artistas que o território sustenta.

¹¹ O diploma é um instrumento de reconhecimento e estímulos as boas práticas culturais do estado. Fonte www.alerj.gov.br

Entre os anos de 2012 e 2013, o projeto Brasil Próximo fez um mapeamento dos grupos criativos da Baixada Fluminense e publicou um livro homônimo, no qual entrevistou 106 grupos espalhadas por todo o território da Baixada Fluminense, e apontou características importantes sobre o desenvolvimento artístico e cultural da região, como o fato de 80% dos grupos funcionarem de forma voluntária e que para 90% deles a maior dificuldade para manutenção/execução de suas atividades e produções é financeira; acompanhada pela falta de infraestrutura, 69%; e seguida pela mobilidade 43%; equipe 22,12% e só depois segurança com 11,50%. Como por exemplo o Centro Cultural Donana, uma instituição sem fins lucrativos que surgiu em meados da década de 1980, um espaço voltado para as artes e alfabetização de crianças, jovens e adultos, uma casa sem muros e repleta de manifestações culturais e artísticas, que proporcionou o fomento cultural da região de Belford Roxo. Segundo dados da época, Belford Roxo era considerada pela ONU a cidade mais violenta do mundo, contudo criando um ambiente musical que deu origem a bandas como KMD5, Negril e Cidade Negra.

No documentário *Teatro do Oprimido*, dirigido por Zelito Viana, em 2010, Boal afirma que:

Caminhar não é fácil, as sociedades se movem pelo confronto de forças não pelo bom senso, pela caridade, e pela justiça. Não basta consumir cultura é necessário produzi-la, não basta gozar arte é necessário ser artista, não basta produzir ideias é necessário transformá-las em atos sociais concretos e continuados, porque nós entendemos que arte e cultura são formas de combate tão importantes como a ocupação de terras improdutivas e organização política solidária. (BOAL, 2010)

Pelo discurso do teatrólogo encontrado no documentário, pode-se entender toda a trajetória do Teatro do Oprimido, que é contata pelo próprio fundador e por pessoas que participaram do movimento enquanto Boal ainda estava vivo. E vai de encontro à perspectiva em que entendo não só o MIT, que deu origem ao *(Me) notas*, mas também aos outros tantos coletivos existentes na Baixada Fluminense, onde falar de arte é também falar de resistência.

2.2 Revisitando Boal.

Boal fundou o Teatro do Oprimido no ano de 1960, quatro anos antes da ditadura militar se instaurar no país, em 01 de abril de 1964. Segundo Hellen Sarapeck, a primeira

técnica a ser desenvolvida pelo teatrólogo foi a do Teatro Jornal, elemento que ele já utilizava no Teatro de Arena, em que atuou como diretor, junto com Gianfrancesco Guarnieri, e desenvolveu a montagem de espetáculos emblemáticos como *Arena Conta Zumbi* e *Arena Conta Tiradentes*.

Basicamente, o Teatro Jornal é um conjunto de onze técnicas que procura expor as notícias do jornal para desvendar as manchetes e reportagens tendenciosas contidas nele. Nessa modalidade, ator e público podem interagir, pois, para Boal, não há distinção entre os dois. Nessa perspectiva, ele chama seus espectadores de *espect-atores*, pois eles podem participar ativamente da criação da cena.

Apresento algumas das técnicas que podem ser utilizadas no Teatro Jornal: improvisação: os participantes podem ler uma notícia e depois improvisar a respeito dela, a notícia serve como roteiro ou argumento de encenação, a partir dos quais eles podem acrescentar informações sobre motivo e sequência dos fatos; reforço: são meios de pesquisa que podem ser utilizados na construção da cena, como outras fontes de notícias, livros, depoimentos, artigos e revistas; entrevista de campo: os participantes entrevistam alguma pessoa do seu meio social e elaboram uma cena a partir da sua história; dentre outras.

Com o aumento da repressão militar, Augusto Boal foi preso, torturado e foi expulso do Brasil. Durante o exílio pela América Latina ele passou pela Argentina, Peru e Chile. Na sua caminhada pela Argentina, que também estava sobre forte regime militar, foi proibido de desenvolver seus projetos e, para subverter o sistema, elaborou o Teatro Invisível, uma técnica feita geralmente na rua, muito parecida com o *happening*, um acontecimento artístico em que o público não sabe onde, como começou e terminou.

Em sua passagem pelo Peru, desenvolveu o Teatro Imagem, após participar da ALFIN – Programa de Alfabetização Integral, e ter dificuldades de entender os diversos idiomas das tribos locais e o próprio espanhol. A técnica consiste em linguagens não verbais, em que o diálogo é feito puramente através de expressões corporais. Sendo também durante a sua estadia pelo país peruano que Boal desenvolveu a sua criação mais difundida pelo mundo, o Teatro Fórum.

Nesta época, ele fazia apresentações de teatro nas quais a participação do público era essencial para a finalização da cena. O elenco profissional representava alguma cena de opressão e, em um determinado momento, parava e pedia a opinião do público sobre como ela deveria continuar e então davam continuidade ao seu desenvolvimento. Em uma das apresentações, uma espectadora não ficou satisfeita com a atuação dos atores, subiu no palco

e fez da forma que idealizava. Surgiu assim o Teatro Fórum, técnica na qual o espectador não só assiste, mas participa da dramatização da cena atuando nela.

Segundo Hellen Sarapeck, com o aumento das ditaduras militares por toda a América Latina, Boal migrou para a Europa e, na França, juntamente com sua esposa, a psicanalista Cecília Thumim, desenvolveu o método Arco-íris do Desejo, no qual o teatro passa a servir como um indutor de técnicas terapêuticas para revelar opressões subjetivas. Quando, finalmente, volta ao Brasil, Boal se candidata e é eleito vereador da cidade do Rio de Janeiro, exercendo seu mandato de 1993 a 1997. Cria o Teatro Legislativo, que tem como objetivo transformar o cidadão em um legislador. Através de exercícios teatrais compostos por cidadãos considerados oprimidos e opressores, o participante precisa tentar achar uma solução dentro da lei para que o impasse seja resolvido. Não conseguindo achar dentro das leis já existentes, cabe ao participante do jogo dramático criar uma lei que resolva o problema.

Um exemplo é hoje a lei federal nº 9.807 de defesa a testemunha. Estabelece normas para a organização e a manutenção de programas especiais de proteção à vítima e a testemunhas ameaçadas; institui o Programa Federal de Assistência a Vítimas de Testemunhas Ameaçadas e dispõe sobre a proteção de acusados ou condenados que tenham voluntariamente prestado efetiva colaboração à investigação policial e ao processo criminal. Foi uma solução encontrada por uma pessoa participante do Teatro Legislativo, que Boal conseguiu transformar em lei municipal, na cidade do Rio de Janeiro. Logo depois, essa lei passou a ser de regime estadual e, em seguida, federal.

Em 2008, Boal lança o livro *Estética do Oprimido*. Neste ensaio, ele parte do conceito de que todos são melhores do que pensam ser e capazes de criar arte. Esta técnica é dividida em três partes: som, imagem e palavra e com essa metodologia Boal demonstra de maneira sensível a poética do oprimido.

Figura 4 – Imagem Símbolo do Teatro do Oprimido

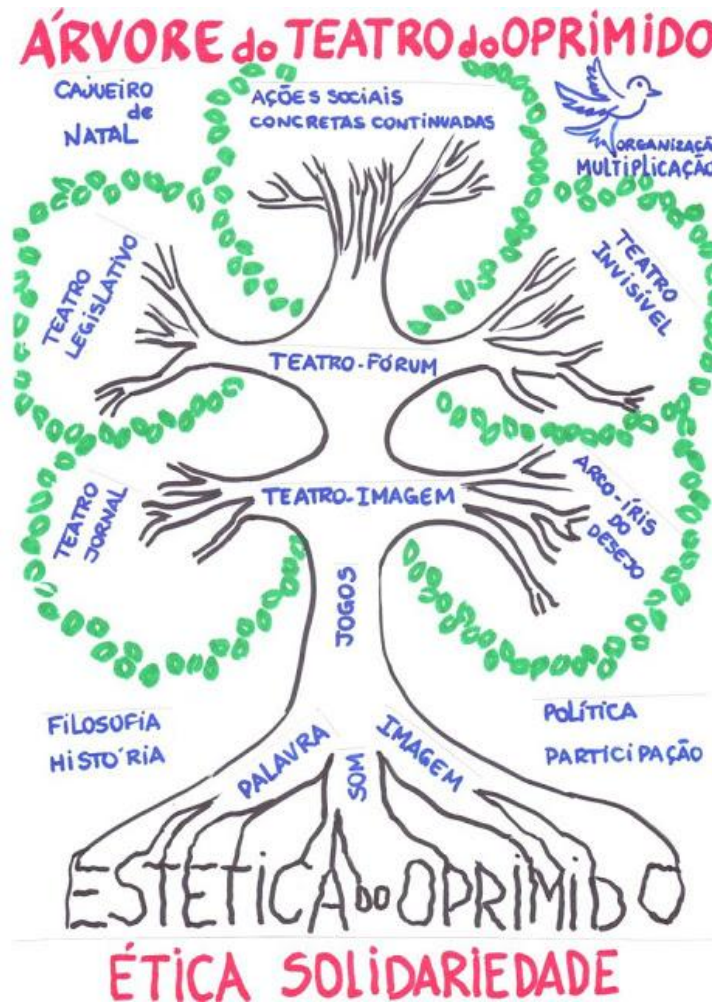


Imagem símbolo do Teatro do Oprimido que pode ser encontrada na página levante popular jovem.

A metodologia criada por Augusto Boal é difundida não só no Brasil, mas no mundo inteiro pelo CTO - Centro do Teatro do Oprimido, que fica situado no Bairro da Lapa, na cidade do Rio de Janeiro. Conhecido e utilizado em diversos países, o fazer teatral inventado por Boal atua de diferentes formas. No continente africano, por exemplo, o TO é praticado no Egito, Sudão, Burquina Faso, Senegal, Mali, Guiné-Bissau, Angola, Etiópia, República Democrática do Congo, Quênia, Uganda, Moçambique e África do Sul, servindo como uma ferramenta eficaz na discussão, prevenção e convivência com a AIDS.

Ainda segundo Hellen Sarapeck, o que caracteriza o Teatro do Oprimido é que ele é um teatro feito de amor e por amor e, nessa perspectiva, eu o aproximo com da experiência que tive no MIT ao conhecer seus integrantes, e que me fez criar o *(Me) Notas*, um projeto cênico cercado de afetos e resistência. O *(Me) notas* é um projeto construído neste conceito,

composto por estórias e histórias que construímos juntos, nessa jornada de nos entendermos como pessoas e como seres políticos que vivem na Baixada Fluminense, e de compreender como é ser artista fora do grande centro artístico e comercial. Assim, procuramos valorizar a ideia de territorialidade e o sentimento de identidade, percebidos nas relações sociais, culturais e no cotidiano.

Figura 5 – Integrantes da experiência (ME) notas



Integrantes da experiência (Me) Notas. Da direita para esquerda: Marilene Monteiro, Marcelo Bandeira, Thiago Sant'Anna, Bia Freitas, Patrícia Acosta e Lucas Novais

3 NOTAS E RELATOS

Escrever é uma ação e enquanto escrevo estes relatos penso na imagem formada. Neste momento, estou sentado na cama com pernas cruzadas em posição de lótus, com o notebook à minha frente e a coluna envergada para que eu possa realizar a tarefa. Do meu lado direito está o meu celular Motorola Z e do meu lado esquerdo um montante de travesseiros e algumas folhas rabiscadas. Seria isso uma cena teatral ou uma ação performática? O que é descrito acima é realidade ou ficção? Estaria eu sentado na cama, em pose tão desconfortável, ou na mesa do meu escritório particular?

Este capítulo contém relatos e reflexões sobre o processo de criação de *(Me) notas*, em que estas ambiguidades entre realidade e ficção são abordadas. Faço uma descrição da experiência e da metodologia aplicada: como foi surgindo cada narrativa, como cada exercício performático feito pelos atores virou cena. Demonstro como as imagens cênicas foram sendo criadas, inspirando-me nas ideias da encenadora Viviane Tellas, quando ela afirma que nossas performances sociais podem ser compreendidas como ações teatralizadas e que qualquer história é digna de ser dramatizada. Nesta perspectiva, o processo se aproximou também do teatro documental de Augusto Boal, teórico que foi fundamental no processo de desvelar os depoimentos dos atores performers, que tiveram suas cenas criadas a partir de experimentações e exercícios acerca do Teatro do Oprimido.

Apresento os relatos sobre meus encontros com os atores desta pesquisa, o objetivo de cada proposta e o resultado alcançado. Revelo, sem pudor, minhas frustrações, medos e desejos a respeito do projeto criado em Nova Iguaçu, com moradores da Baixada Fluminense. Nesse sentido, encontro paralelo com experiências vividas na montagem de *Zona de risco*, do projeto Mirateatro:

Os desafios foram enormes, já que a proposta não partiria de um texto fechado, exercitando o conceito de “dramaturgia cênica”, no qual o roteiro vai se construindo no decorrer da experiência de criação. O diretor torna-se, nesse caso, um orientador do processo, contando com a colaboração de todos os participantes, tanto na atuação performática, propriamente dita, quanto na criação cênica, visual e sonora. A configuração do roteiro pode configurar um conjunto – orgânico ou não de elementos, textos e imagens que passam a construir a “dramaturgia cênica” ou “escrita cênica”, cuja edição final, que dá forma à encenação em geral, é de responsabilidade do diretor (FREITAS, 2010, p. 63).

Tudo começou no dia 31 de outubro de 2018, uma quarta-feira daquelas em que a sensação térmica passava fácil dos 45° C. O encontro no MIT começou as 17 e 30 horas, com

trinta minutos de atraso. A atividade estava sendo ministrada pelo João Garaza, ator e técnico de iluminação.

Durante o exercício, uma das participantes, que é sempre muito animada e enérgica, estava apática. Vitoria ficou cabisbaixa e pediu para beber água. Devido a sua demora, fui atrás para ver o que estava acontecendo. Conversamos sobre amores não correspondidos e contei para ela que uma das coisas que estava estudando na minha Pós-Graduação era sobre amores e afetos. Mostrei alguns textos, lemos poesias e decidimos que era melhor não voltar para o encontro. E, naquela teorização amistosa sobre amores, concluí: “O que estou fazendo aqui é te dando amor. Nada mais, neste mundo, hoje, é mais valioso que a doação de tempo. O amor está nessas pequenas coisas, cabe à gente perceber”.

Logo depois, Gabriela, Marilene e Patrícia, frequentadoras e monitoras dos encontros, se juntaram a nós e o papo continuou fluindo, descontraído, até Vitória propor de eu começar a dar aulas no MIT. Disse a ela que naquele momento não poderia. Argumentei sobre estar preso aos estudos para a dissertação do mestrado. Na réplica, ela me disse que eu poderia pesquisar as coisas relacionadas à minha pesquisa. Eu disse que iria pensar a respeito.

No dia 07 de novembro de 2018, no encontro do MIT, a atividade foi realizada pela Patrícia e, mais uma vez, Vitoria estava presente, mas sem participar. Eu não estava fazendo os exercícios, pois tinha ficado na função de relatar as aulas e tirar fotos durante as atividades.

No fim do encontro, Vitoria e eu sentamos para conversar e ela me perguntou mais sobre o projeto em que eu estava envolvido e como funcionava essa “coisa” de transformar a própria história em narrativa cênica. Expliquei-lhe que estava me baseando, a princípio, nas ideias de Viviane Tellas (2013), de que todas as histórias podem ser representadas e que a gente faz teatro o tempo todo, mas que não entendia muito bem como isso iria funcionar. Mais uma vez, ela me propôs a pensar sobre sua sugestão de testar minha pesquisa com os participantes dos encontros. Segundo ela, isso iria me ajudar e também a eles. Decidi na hora que era uma ótima ideia. Iria poder participar mais ativamente do MIT e colocar em prática os estudos sobre performance e teatro, realidade x ficção e o uso de suas próprias histórias como pesquisa de uma escrita cênica.

No dia 14 de novembro de 2018, enquanto Gabriel passava as coordenadas a serem seguidas, pedi para fotografar sua atividade. No exercício apresentado a posteriori, fiquei afastado observando cada um dos artistas em cena e analisando seus comportamentos.

Dentre *youtubers*, atores, cantores, dançarinos, estudantes, lutadores e escritores, eu reuni um grupo composto por seis pessoas para desenvolver um projeto que dialogasse com performance e teatro e que falasse de afetividade, questões que visavam minha pesquisa de

dissertação no mestrado: Vitoria Coutinho, 18 anos, moradora de Nova Iguaçu, estudante do terceiro ano do ensino médio; Dyego Seixas, 18 anos, morador de Mesquita, é modelo, ator, produtor de conteúdo audiovisual, *youtuber* e também trabalha com edição de fotos e vídeos; Lucas Novais tem 16 anos, mas, apesar da pouca idade, o morador da cidade de Belford Roxo é estudante do terceiro ano do ensino médio, possui diversos talentos como ator, cantor e instrumentista; Samara, 22 anos, atriz e bailarina, moradora de Belford Roxo.

Nesse grupo, há também a presença da Patrícia Acosta, 31 anos, atriz atuante na região de Nova Iguaçu, que começou seus estudos nas Artes Cênicas em 2016, nos encontros do MIT, onde hoje se encontra como mediadora. Ela é aluna do curso de canto coral do SESC de Nova Iguaçu. Patrícia também atua como designer e especialista em linguagens artísticas, cultura e educação. E, por fim, participa do grupo a Marilene Monteiro, 58 anos, professora aposentada de inglês. Começou a fazer teatro em 2016 e logo se tornou atriz conhecida por alguns diretores da região iguaçuana. Ela também é aluna do canto coral do SESC de Nova Iguaçu, além de colecionar em seu currículo cursos de dança de salão e jazz.

À medida que eu já estava me predestinando a realizar este projeto com essas pessoas, resolvi chamar outras que, desta vez, não tinham participação nenhuma com o MIT. Assim, convidei ex-alunos do Colégio Estadual Aydano de Almeida, onde leciono, que sempre pedem para fazer teatro ou alguma atividade artística comigo. Entrei também em contato com as seguintes pessoas, moradoras de Nilópolis: Vitória Guacira, de 21 anos, atriz e instrumentista; Marcelo Novais, 27 anos, estudante de teatro, ator e escritor; Thiago Sant’anna, 20 anos, ator, atleta de jiu-jítsu e instrumentista, toca violão e instrumentos de percussão.

A partir da questão levantada por Pamela Brownell sobre o trabalho de Vivi Tellas, comecei a trabalhar com motes, temas que serviriam para impulsionar performances cênicas, criadas pelos artistas. E o primeiro mote escolhido foi o “não gosto”. Então, por *WhatsApp*, enviei a seguinte mensagem:

Bom, iremos trabalhar por motes e o primeiro será “não gosto”.

O que você tem para dizer sobre isso

Exemplo 1:

Eu não gosto disso, por conta daquilo e daí...

Exemplo 2:

Eu não gosto que façam isso porque...

Exemplo 3:

Eu não gosto dele ou dela porque...”

Tentem fazer com que o texto tenha entre quinze e vinte linhas... E me mandem no *WhatsApp* de forma privada ou por e-mail... até quarta. Pode ser? Não mandem o que escreveram para o outro. Isso será essencial para a próxima etapa. Qualquer dúvida, falem comigo.

O mote “não gosto” passou a ser, naquele momento, nossa primeira investigação. Nem todos conseguiram cumprir a primeira tarefa, entretanto, os textos recebidos foram fundamentais para a construção do projeto. Os temas, conflitos e situações da peça foram sendo elaboradas a partir da apresentação dos textos. Algumas cenas surgiram devido à performatividade do sujeito ao dizê-los, outras pelo universo que ele abordava.

3.1 Os que eu mais odeio são as noites solitárias

Marcelo Novais e Lucas Novais apresentaram para o mote “eu não gosto” textos que falavam sobre solidão e angústia. Apesar da semelhança nos sobrenomes e no tema abordado, Lucas e Marcelo não são irmãos e nunca chegaram a se conhecer de fato. Marcelo escreveu o texto e saiu do projeto antes mesmo de um primeiro encontro. Lucas, por sua vez, no dia 17 de dezembro de 2018, pegou seu violão, sentou no chão e começou a dedilhar algumas notas. Parou, levantou, apoiou o instrumento do seu lado direito, olhou para frente, mas seus olhos eram distantes e perdidos no horizonte. Em seguida, iniciou sua interpretação sobre o texto escrito por Marcelo. No fim, ainda em pé, com os olhos cheios de lágrimas, voltou a tocar seu violão. Todos aplaudiram muito e eu disse: “garoto, o que eu posso te dizer? Arrasou!”. Frase que foi inserida mais tarde ao texto, sendo falada por Patrícia Acosta.

Ficamos experimentando, de várias maneiras, como o texto seria dito, escrito e encenado. No dia 27 de fevereiro de 2019, por exemplo, pedi para que os atores levassem lanternas e papéis em branco. Eu levei uma máquina de escrever. A ideia era trabalhar imagem visual e sonora no esquete de Lucas. Não funcionou. Tudo ficou muito escuro, os papéis sumiram nas penumbras, os atores ficaram perdidos sem saber como agir e eu não fiquei satisfeito com o resultado, porém, as fotos ficaram boas e a máquina de escrever foi introduzida na peça, simbolizando a presença do escritor.

Figura 6 – Arquivo pessoal. Ensaio dentro do teatro Sylvio Monteiro



Ensaio dentro do Teatro Sylvio Monteiro em Nova Iguaçu. Fonte: O autor.

Na semana seguinte, foi proposta uma divisão no texto, que inicialmente era o monólogo de Lucas, entre ele, Patrícia Acosta e Dyego Seixas, gerando a seguinte cena:

(Patrícia arruma a cena para o Lucas, entrega uma máquina de escrever para Dyego e papeis em branco para os demais atores. Lucas vai para frente do palco, abre um caderno e olha para cima).

Lucas: *O que eu odeio são noites vazias. Não só aquelas noites em que você está sozinho em casa e tudo o que você escuta é o barulho do ventilador e o embaralhamento dos seus pensamentos.*

(Dyego começa a digitar na máquina de escrever e os atores começam a sair de cena lentamente, permanecendo apenas Lucas, Dyego e Patrícia).

Lucas: *As noites que mais doem são aquelas em que você teve um dia simplesmente perfeito, você saiu com amigos, bebeu, se divertiu ou até mesmo teve algumas aventuras em banheiros de boate. Tudo está indo bem até que você põe a cabeça no travesseiro e pensa:*

Patrícia: *(abaixada, mexendo nos papeis em branco) Eu estou sozinho. Eu não tenho nada. Eu não sou nada.*

Lucas: *Você pensa em todas as decepções, as lágrimas, o amor da sua vida que foi embora, sonhos que não serão mais realidade.*

Patrícia: *Eu não conquistei nada. Eu não tenho nada. Eu sou um nada.*

(Patrícia levanta e Lucas abaixa)

Dyego: *e mesmo que você se cerque de pessoas, a solidão sempre irá bater. Porque a felicidade vem num turbilhão de acontecimentos e emoções, você se envolve e se acostuma tanto com ela que, quando chega um simples momento em que ela não está lá você simplesmente desaba e desacredita.*

(Enquanto Dyego diz o texto, Patrícia vai andando em direção a Lucas que permanece abaixado. Patrícia ameaça fazer um carinho na cabeça de Lucas, mas não tem coragem).

Lucas: *(levanta e olha para Patrícia) Por que o que dói e o que eu mais odeio são as noites solitárias que me fazem desacreditar... (Dyego vai andando em direção a Lucas e para do lado dele. Todos vão entrando lentamente e voltando para as mesmas posições do início da cena).*

Dyego e Lucas: *(...) que eu sou sim feliz e que eu vou sim ter mais e mais momentos de felicidade à minha frente.*

Patrícia: *(empurrando Lucas e Dyego para o fundo do palco) Eu sou sim feliz e vou ter mais e mais momentos de felicidade.*

Bia: *que lindo. tô emocionada.*

Thiago: *Baba ovo.*

Jeniffer: *Arrasou, garoto!*

Entretanto, devido ao fator orgânico deste processo, muitas coisas foram mudando. No dia 22 de agosto de 2018, Jeniffer, Dyego e Guilherme precisaram sair da peça, com isso a cena necessitou ser reescrita e remarcada, entretanto Marcelo Bandeira entrou para o processo.

Tentando outra abordagem para a cena que incluísse todos os participantes, estudamos textos que nos ajudassem a nos aprofundar nas formas de comportamento humano. Assistimos a um vídeo no *youtube* do psicanalista Christian Dunker, chamado *A diferença entre loucura e psicose*¹², e também da psicanalista Evelyn Disitzer, sobre neuroses contemporâneas, denominado *Psicanalise: Neurose, Perversidade e Psicose*¹³. Os autores apontam diversas características, que podem levar um sujeito a algum estado de surto ou loucura: um sentimento paradoxal muito grande pode levar um estado elevado de angústia, criando assim alguma psicopatia, assim como a desconstrução abrupta de um ritual exigida por uma pessoa muito sistemática e cartesiana. Ou o acúmulo de coisas para se preencher um sentimento de vazio. É evidente que não somos psicanalistas ou psiquiatras, para realizar um estudo sistemático sobre o assunto, entretanto estávamos buscando mecanismos para conhecer melhor o universo abordado na cena que já fazíamos.

Criamos duas colunas pelas quais seria possível, de acordo com o nosso entendimento, compreender o estado de surto psíquico que o personagem propunha.

| Coluna A | Coluna B |
|-----------------|-----------------|
| Paradoxo | Angústia |
| Desconstrução | Ritual |
| Hiato | Obsessão |

A partir daí, iniciamos um exercício: cada um foi responsável por fazer uma autoanálise, achando dentro de si duas características, sendo uma da coluna A e outra da coluna B.

Thiago apontou para si o ritual e o paradoxo, justificando tais escolhas devido ao fato de ser atleta e ter que seguir um treinamento específico, cheio de regras, e que, por mais que goste, percebe que às vezes tudo acontece de forma mecânica. Já Lucas escolheu a obsessão e o hiato: contou que seu quarto é repleto de objetos e coisas que acha e que ganha,

¹² O que pode ser observado no link: <https://www.youtube.com/watch?v=jFPY7VPGGrE>

¹³ O que pode ser observado no link: <https://www.youtube.com/watch?v=a5PL008ZmFQ>

confidenciou o quanto para ele é difícil abrir mão de coisas que ganhou e que sofre quando precisa jogar algo fora. Marilene, por sua vez, citou a desconstrução e o ritual, pois se encontra numa fase da vida em que está se desconstruindo enquanto pessoa, aprendendo novas coisas. Depois dos cinquenta anos, entrou para aulas de canto, dança e teatro, recusando-se a ser uma senhora aposentada que fica dentro de casa, cuja vida se resume em cozinhar, arrumar a casa, lavar e passar roupas e cuidar dos netos. Patrícia escolheu o paradoxo somado ao hiato, pois todos a consideram frágil devido à sua pequena estatura (ela possui 1,53 de altura), mas a baixinha arretada é dona de uma marca de objetos artesanais e participa de quatro companhias teatrais diferentes, além de fazer os cursos de artes. Marcelo se denominou com as palavras angústia e hiato, mas não deu explicações a respeito. E, por último, Beatriz, que também apontou o hiato e a angústia como suas características, pois sente a necessidade de sempre estar fazendo alguma coisa para não perder tempo.

Foi proposta, então, uma nova experiência¹⁴, na qual os atores e atrizes deveriam criar performances com algum objeto pessoal, tendo seus corpos como símbolos e metáforas de si mesmos.

O exercício, inicialmente pensado para a cena que seria de Guilherme, acabou por se encaixar na de Lucas, pois provocou nos participantes uma espécie de entrega solitária. Marcelo tocou violão durante todo o exercício, Patrícia percorria pela sala de ensaio tentando alcançar algo, Marilene passava o batom em sua boca por diversas vezes, Thiago mexia no celular, Lucas andava perdido pelo espaço e Bia fingia costurar algo. Ficando a cena final escrita, espacialmente, da seguinte forma:

(Patrícia arruma a cena para o Lucas, posicionando os atores da seguinte maneira no proscênio do lado direito, Bia sentada. No centro Lucas em pé, do lado esquerdo Rodrigo sentado. Na parte de trás: do lado direito Marilene em pé, no centro Marcelo também em pé e Thiago do lado esquerdo também em pé).

Lucas: *O que eu odeio são noites vazias. Não só aquelas noites em que você está sozinho em casa e tudo o que você escuta é o barulho do ventilador e o embaralhamento dos seus pensamentos... Durante toda a fala de Lucas, Marcelo toca violão. Todos começam a realizar suas performances de maneira sutil. Conforme o texto vai se encaminhando, Marcelo começa a tocar mais intensamente e todos passam a seguir o ritmo e da intensidade ditada por ele. Todos chegam ao clímax total. Marcelo toca o mais alto que consegue, Thiago joga o celular no chão. Bia costura enlouquecidamente, Marilene pinta não mais apenas os lábios, mas também parte do rosto. Rodrigo escreve até rasgar as páginas do caderno e Patrícia pula atrás de algo. Música para.*

Assim como no Biodrama de Tellas, coisas acontecidas durante o ensaio de *(Me) notas* foram sendo absorvidas na escrita cênico-dramatúrgica. O tom orgânico deste processo o

¹⁴ Que pode ser observado no link: <https://www.youtube.com/watch?v=IEnvMR84Klg>

coloca num limiar entre a realidade e a ficção, desenvolvendo durante os ensaios uma característica dramaturgica improvisada que foi sendo escrita aos poucos. Algo que é semelhante ao que Antônio Araújo (2002) descreve ao falar sobre o processo de criação dramaturgica no grupo Teatro da Vertigem, de São Paulo:

O texto (...) não é um apriorístico, mas um objeto em continuo fluxo de transformação. Daí a denominação *dramaturgia em processo* (...). Tal perspectiva pressupõe não apenas constantes reescrituras ou diferentes versões e tratamentos do texto, mas também um espaço de *improvisação dramaturgica*. O rompimento com a ideia do texto fixado ou imutável, que cristaliza as propostas advindas dos ensaios, se faz necessário. É claro que mais tarde, dentro do processo, tal síntese ou concretização acontecerá naturalmente, mas o importante aqui é a garantia do espaço de experimentação dramaturgica. (ARAÚJO, 2002, p. 129)

3.2 Eu fumei cigarro uma vez e descobri que eu não gosto de você.

No dia 22 de janeiro de 2019, estávamos ensaiando na casa da Vitória Coutinho e Lucas Novais indica um amigo para participar do projeto. Seu nome é Guilherme Araújo. Sua cena foi construída a partir do seguinte diálogo, realizado na porta da casa de Vitória, enquanto Thiago fumava um cigarro e Lucas tocava *ukulele*:

Rodrigo: *Guilherme, você tem alguma mania?*

Guilherme: *De anotar tudo.*

Lucas: *Verdade, ele anota tudo! O Gui marca tudo que vai fazer.*

Guilherme: *Hoje mesmo para vir para cá (casa da Vitória) marquei no google maps quantos quilômetros daria até aqui, tenho um aplicativo onde marco todos os lugares que passo.*

Rodrigo: *Que loucura, Guilherme.*

Guilherme: *prefiro ser chamado de Gui, porque é não binário, me identifico assim.*

Lucas: *Sim. Ele é surtado, marca tudo, anota tudo que ele e os amigos precisam fazer.*

Guilherme: *Por isso me chamam de mãe. Sei até a hora em que eles precisam tomar os remédios.*

A conversa simples e descontraída antes do ensaio fez surgir um monólogo para Gui Araújo todo construído a partir de exercícios teatrais: jogo do espelho, no qual um ator imita o movimento do outro como se fosse um reflexo do primeiro; pêndulo, um exercício de confiança no qual participam três pessoas, ficando uma no meio como um pêndulo, sendo segurada e empurrada para frente e para trás pelos outros dois participantes. Os corpos dos atores funcionam como metáforas das falas de Guilherme.

Figura 7 - Foto: Pedro Henrique Borges. Apresentação no Laboratório de Artes Cênicas, do Instituto de Artes da UERJ



Foto: Pedro Henrique Borges. Apresentação no Laboratório de Artes Cênicas, do Instituto de Artes da UERJ. Da direita para esquerda Lucas Novais (Caê) e Bia Freitas

No dia 10 de abril tivemos uma reunião. Apresentei-lhes vídeos de alguns encenadores contemporâneos, mostrando como as imagens cênicas são tão importantes quanto às palavras. No nosso caso, na ausência de recursos financeiros para investir em imagens tecnológicas, toda a visualidade deve vir dos atores, que também são performers e seus corpos são símbolos, metáforas e objetos, características de um teatro contemporâneo que se aproxima da performance e lida com o real em cena. A conversa gerou a seguinte cena:

(Guilherme fica na plateia andando e tendo tiques nervosos enquanto diz o texto. Os outros atores começam a andar muito perto um do outro como se embolando).

Guilherme: *Eu contei os meus passos até chegar aqui, foram exatamente 11794 passos, passei por 725 postes, um desses postes estava com a lâmpada quebrada (neste momento entra barulhos de sons emitidos quando se passa o dedo em bordas de taças molhadas). Bom na verdade eu não tenho certeza, pois estava de dia. Então as luzes estavam apagadas e eu teria que ir de noite pra conferir. Tô com preguiça. A noite, eu poderia saber exatamente se todas as luzes acendem. Farei isso na volta.*

(Todos, menos Guilherme, dão as mãos e começam a se entrelaçar, fazendo um grande nó de corpos humanos).

Guilherme: Todos os dias eu acordo, tomo o meu achocolatado, como dois pães franceses com requeijão e daí eu tomo o meu remédio. Hoje eu não tomei o meu remédio.

(Os atores se dividem em dois trios, ficando do lado esquerdo: Dyego, Lucas e Jeniffer e do lado direito: Thiago, Patrícia e Bia. Durante as falas de Guilherme, eles fazem um exercício de confiança, chamado pêndulo, no qual Lucas fica entre Dyego e Jeniffer, e Bia entre Patrícia e Thiago).

Guilherme: ontem eu também não tomei o meu remédio, não tomei também semana passada, tem seis meses que não tomo. Por contenção de despesas, o governo cancelou os meus remédios. Hoje, na rua, as pessoas pareciam muito mais aceleradas do que o normal.

(Bia e Lucas saem do pêndulo e vão andando em direção ao centro do palco, param de frente um para o outro e todos começam a fazer o exercício de espelho. Bia faz espelho com Lucas, Patrícia com Thiago e Jeniffer com Dyego).

Guilherme: eu tentava acompanhar o ritmo dos passos das pessoas, mas elas estavam correndo. Eu me perdi por várias vezes, por isso passei pela casa da Bia. A casa de Marilene fica a duas quadras depois da delegacia da mulher, do lado direito da casa dela tem sempre um fusca azul parado, só teve uma vez que fui lá e o fusca não estava lá parado. Tenho medo de um dia ir visitá-la, não ter o fusca e eu errar o local. Não me guio pelo fusca, mas... Thiago.

(Todos abaixam e sentam-se, menos Lucas e Thiago).

Guilherme: (se direcionando ao Thiago). Não você. Ele. Ele quem faz, interpreta o Thiago (Thiago abaixa e Lucas fica de pé). Thiago, aprendi aquela música que tem sete acordes e que você desafina quando sobe o tom, tentando imitar o Johnny Hooker. Aprendi ontem à noite, enquanto assistia Big Brother Brasil sentado no chão da sala. Eu comia pipoca e minha amiga fazia penteados no meu cabelo.

(os atores representam a cena que Guilherme está descrevendo)

Guilherme: Não concordo com a saída daquele menino.

Thiago: Eu concordo.

Guilherme: Por falar em Johnny Hooker, ha 36 horas atrás eu estava lendo umas coisas que me fizeram querer me vestir igual a Liniker (Jeniffer levanta). Preciso roubar os sapatos da Vitória (Jeniffer se abaixa como se fosse pegar os sapatos do Dyego). Vocês sabiam que eu contei a quantidade de passos daqui até a minha casa?

(Todos se levantam reclamando e, antes que todos se dispersem, Guilherme começa a falar com raiva. Fim do som).

Guilherme: São 11794 passos. Mas eu posso ter me enganado. Eu calço 41, então pode ser que o número de passos que eu dei seja inferior ao número de passos que a Bia daria. Não a Bia, Bia. A Bia Patrícia. Já fumei cigarro uma vez. (Volta o som de barulhos emitidos por taças molhadas quando se passa o dedo nas bordas). Cigarro contém folhas secas do tabaco e nicotina. Possui em sua composição mais de 4.500 complexos químicos, como arsênico, amônia, sulfito de hidrogênio e cianeto hidrogenado. Semelhante ao gás que sai do escapamento dos carros, o monóxido de carbono pode ser o mais letal de todos os elementos, pois este é responsável pela diminuição de oxigênio para os órgãos dos fumantes. Preciso me matar antes que eu morra (se joga no chão. O som continua por um tempo).

Guilherme precisou sair do espetáculo, em março de 2019, para fazer um curso de libras, sendo substituído por Marcelo Bandeira. Toda a marcação feita foi passada para Marcelo, porém tornou-se necessário realizar uma cena que partisse de suas narrativas

peçoais, mantendo o caráter específico do processo de criação. Sendo assim, Marcelo passou por um exercício no qual contou sobre um dos momentos mais marcantes de sua vida, quando terminou com sua ex-namorada. O relato virou uma espécie de prólogo do *(Me) notas*, uma cena que, em suma, é uma discussão de casal que acontece do lado de fora e termina já no palco. A ideia é aproveitar aspectos da linguagem do teatro invisível, de Boal, e fazer com que o público participe do esquete sem saber se é uma cena. Para isso é necessário bastante realismo dos atores, já que qualquer representação mais acentuada configura teatralidade, procurando uma performatividade do dia-a-dia.

Em *Realidade e ficção no teatro contemporâneo*, a pesquisadora alemã Erika Fisher-Lichte analisa algumas experiências artísticas em que é possível se observar tal tensão entre essas duas potências:

A partir de tais pares opostos, limites diferentes podem ser deduzidos, tais como: “isto é teatro” ou “isto é realidade”. Destas delimitações decorrem as normas do comportamento apropriado à situação a que elas se referem. Fazendo oporem-se estas delimitações, fazendo desabar a dicotomia, (...) deslocam o espectador entre todas as regras, normas, ordens fixas. Desta forma, estabelecem e afirmam uma nova compreensão da experiência estética. (FISHER-LICHTE, 2013, p. 31)

A cena construída como prólogo de *(Me) notas* cria ambiguidades entre realidade e ficção, inserindo o público de forma ativa na construção do sentido da cena.

(Patrícia está recebendo o público do lado de fora do teatro e cobrando ingressos. Marcelo chega e fala algo em seu ouvido).

Patrícia: *(quase inaudível) Para, Marcelo! Depois a gente conversa.*

Marcelo: *(quase inaudível) Patrícia.*

Patrícia: *(quase inaudível) depois a gente conversa. (volta a atender o público)*

Marcelo: *Fala comigo.*

Patrícia: *Não.*

Marcelo: *Fala comigo*

Patrícia: *Não.*

Marcelo: *Fala comigo.*

Patrícia: *Não. Caramba, Marcelo. Vai à merda. Gente, desculpa. É... Pode entrar. (Deixa o público entrar direciona todos aos seus lugares. Os atores estão no palco e agem como se o teatro tivesse aberto as portas antes da hora. Estão se maquiando alongando, decorando texto e fazendo aquecimento vocal). Você viu o que você fez, Marcelo? (Ainda do lado de fora)*

Marcelo: *Fala comigo*

(Silêncio. Primeiro sinal. Os dois atores entram no teatro pela plateia)

Marcelo: *Fala comigo. (Silêncio)*

Marcelo: *Fala comigo. (Silêncio)*

Marcelo: *Era brincadeira... Não era importante.*

Patrícia: *Eu não era importante?*

Marcelo: *Fala comigo.*

Bia: *Eu não era importante?*

Patrícia: *Tá vendo? Vai à merda, Marcelo.*

Bia: *O que não era importante?*

Patrícia: *ah era ela?*

Bia: *Quer saber? Eu não vou mais fazer essa porra dessa peça.*

Rodrigo: *gente...*

Bia: *cala boca. O que não era importante, Marcelo?*

Thiago: *o que tá acontecendo?*

Patrícia: *cala a boca. Fala Marcelo.*

Diego: *babado.*

Bia: *Rods, desculpa, mas pra mim não dá mais.*

Rodrigo: *Bia...*

Patrícia: *Satisfeito, Marcelo?*

Rodrigo: *Lucas, faz a cena da Bia.*

Lucas: *Caê.*

Rodrigo: *Ah que seja. Caê faz a cena da Bia.*

Lucas: *E quem vai tocar o ukulele?*

Patrícia: *Satisfeito, Marcelo?*

Marcelo: *Bia, eu te trai, mas eu descobri que não te amo.*

Patrícia: *Marcelo, meu nome não é Bia. (Silêncio)*

Thiago: *Caralho, mano... Mandou malzão. (Silêncio)*

Marcelo: *Eu estava indo para a escola, eu te vi no ônibus, você estava do lado da sua amiga, eu te olhei, você sorriu para mim, mas você achava que eu estava de olho na sua amiga... Vocês comentaram que estavam indo à praia... Matei aula e fui atrás de vocês... Fui até a praia também, de uniforme, de calça jeans e sem um puto no bolso... mas foi lá o nosso primeiro beijo.... Eu me lembro do nosso primeiro beijo... Foi intenso, forte, mas você tinha medo de se envolver. Mas era uma coisa de pele. Lembra? A gente se curtia, a sua boca encaixava direitinho na minha...*

Patrícia: *Mas você me traiu. E o que eu não suporto é traição.*

Bia: *Já disse eu não vou fazer essa peça mais.*

Marcelo: *Eu descobri que eu não te amo.*

Patrícia: *Não chega perto de mim. Vai à merda, Marcelo.*

Rodrigo: *Acho que essa cena vai ficar boa.*

Marilene: *Não sei... Eu fico calada mesmo a cena toda?*

Lessa: *Gente, eu não tô entendendo nada. Mas tô adorando tudo.*

Rodrigo: *Vem gente, vamos alongar.*

Lucas: *Agora é a oração do teatro. Tá louco?*

Lessa: *Eu seguro a minha mão da sua.....*

(Começa a peça)

3.3 Eu sou professora aqui da Baixada.

O primeiro encontro do *(Me) notas* aconteceu no dia 17 de dezembro de 2018. Foi iniciado às 17 horas, no hall central da Casa de Cultura de Nova Iguaçu. Tudo começou com uma pequena dinâmica, na qual ficamos em pé, fazendo uma roda para que todos pudessem se ver. Em seguida, os participantes se apresentaram dizendo nome e idade. Tudo ocorreu de forma bem divertida e descontraída, visto que todos já se conheciam, mas o exercício foi fundamental para quebrar a seriedade que se instaurava no local.

Entre os sorrisos e risadas que surgiram no ambiente, eu disse: Quem quer começar a sua cena (baseada no mote “eu não gosto”)? Grande silêncio. Todos procuraram um lugar para sentar. Na minha cabeça só havia perguntas: “Será que não deveria ter perguntado desta maneira? Como se começa um ensaio de teatro? Meu Deus, já participei de tantos e não sei como se faz... Sou péssimo. Onde eu errei?”. Apenas sorri.

Marilene se levantou, apropriou-se dos seus anos de magistério e, como uma professora que explica a seus alunos a matéria, disse todo o seu texto. Olhava fixamente para cada um, cada palavra que saía de sua boca era bem-dita e articulada para que cada um entendesse claramente o que ela estava dizendo. Marilene, naquele dia, disse toda sua fala segurando um pequeno caderno, no qual havia escrito o texto. Hora ou outra, era possível perceber que ela o olhava disfarçadamente. Vitória seguia tudo com os olhos bem abertos e brilhantes e, no final do texto, deu um grito. Todos logo concluíram que o depoimento encenado por Marilene tinha sido escrito pela Vitoria. O texto escrito por Vitoria Coutinho e lido por Marilene foi:

Eu não gosto de injustiça. Não gosto de espírito de superioridade. Não gosto de inveja. Eu não gosto que diminuam o próximo ou qualquer outra pessoa. Não gosto que se aproveitem de mim. Não gosto que se aproveitem dos outros. Não gosto de ser chamada a atenção, por isso tento não fazer nada errado. Não gosto que não acreditem no meu trabalho ou algo que espero fazer por acharem simples, pois nunca faço nada simples. Será que é antiético? Eu não gosto da Camila! Pois ela é tudo dos outros tópicos acima.

E foi na ideia de seu corpo/arquivo/memória (Tayllor), que carrega consigo toda a sua vivência pedagógica, moldada por anos de docência, que a personagem de Marilene foi construída. É ela quem faz quase todas as ligações de cenas da peça, que é dividida em esquetes. Quase todos os seus textos deixam claro ao espectador que as cenas são exercícios teatrais e ratificam a ideia de metalinguagem presente no espetáculo, operando uma auto referencialidade, ao mesmo tempo em que possibilitam aos atores falarem de si.

É na sala de ensaio que se passa toda a trama da peça (*Me*) *notas*, na qual um grupo de jovens atores, moradores da Baixada Fluminense, região metropolitana do estado do Rio de Janeiro, misturam realidade e ficção. Eles são, ao mesmo tempo, criadores e criaturas do enredo da peça. Suas histórias são compartilhadas com o público, em forma de depoimentos oriundos das experimentações teatrais propostas pela personagem Marilene.

(O palco está vazio. Luz geral. Entra Marilene que se posiciona na parte central do proscênio e fala para o público).

Marilene: Boa noite! Meu nome é Marilene, tenho 58 anos e serei a professora de teatro de vocês. AH! Acharam que iam vir aqui só para assistir uma peça de teatro? Não! Nananina não! Bom, como dizia no cartaz, em letras garrafais e pequenas, isso aqui é uma experimentação cênica e uma aula de teatro. Neste sentido, a participação de vocês é importante. E a participação deles aqui de cima (apontando para os atores no palco) é obrigatória. (Faz cara de brava e depois sorri). Bom, preciso que vocês levantem a mão direita. (Marilene ilustra os gestos que propõe).

A mão direita gente... aliás, o braço direito todo para o alto. O direito gente! Agora abaixando o braço bem devagarinho. Devagar... devagar... isso. Vamos fazer de novo. Levanta a mão direita e abaixa bem devagar... E agora o braço esquerdo. Isso! Que lindo! Vamos fazer uma cobrinha com o braço. Ai! Cobrinha não, que tenho medo! Ninguém precisa ficar com vergonha eu também era bem tímida, até começar a fazer teatro, em 2016, com Guarnier e o pessoal do MIT e agora eu estou saidinha (canta e dança). Agora eu sou a professora aqui da Baixada (volta ao normal). Agora uma dinâmica mais complicadinha. Vocês vão ter que falar o nome de vocês e dizer que personagem pretendem fazer ou que já estão fazendo. Ok? Então, vamos lá... Vamos começar por... (Em semicírculo e indo até o interior dele para se apresentar).

Thiago: Eu sou o Thiago e farei o Thiago.

Lucas: Eu sou o Lucas e faço o Lucas.

Patrícia: Eu sou a Patrícia e faço a Bia.

Bia: Eu sou a Bia e faço a Marilene.

Marilene: Ok, gente. Vamos fazer um pequeno aquecimento. Caminhando pelo espaço... Thiago sobe logo para aula! (Thiago vai para o palco). Não se esqueçam de olhar um ponto fixo, de possuir uma intenção ao caminhar. Lembrem-se também de preencher todos os espaços vazios. Agora acelerando, acelerando, acelerando, acelerando, quase correndo. Isso, Thiago. Cuidado para não esbarrarem no colega. Para! Olhem quem está do lado de vocês, preencheram os espaços corretamente?

Todos: Sim.

Marilene: A chuva está bem forte, se protejam! A chuva passou. Está frio. Fiquem mais próximos um do outro. Vocês estão caminhando sozinhos pela rua. É noite, acabou a luz e quase não dá pra enxergar nada.

(Todos começam a andar lentamente quase parando, menos Bia. Luz de contra fica mais forte, enquanto as frontais ficam em resistência menor. Bia vem andando por entre as pessoas procurando o centro do palco e se posicionando nele).

Figura 8 - Foto: Pedro Henrique Borges. Apresentação no Laboratório de Artes Cênicas, do Instituto de Artes da UERJ



Foto de Pedro Henrique Borges. Apresentação no Laboratório de Artes Cênicas, do Instituto de Artes da UERJ Em cena Marilene Monteiro.

Logo após o exercício, Marilene diz: “Que cena linda! O que vocês acharam da cena, gente? Alguém quer falar alguma coisa?” Deixando claro que tudo era apenas um exercício teatral feito por Bia. Em outro momento da peça em que o clima ficou tenso, a professora Marilene faz a seguinte proposta

Marilene: Credo! Que cena pesada, Thiago. Vamos mudar o clima disso aqui. Agora todo mundo vai ser um brócolis! Vocês devem agir, devem respirar como brócolis... Internalizem serenidade de brócolis: verdinho, suculento, bonito e amigável. Os brócolis são a paz interior que deve reinar em todos nós. Como andam esses brócolis? Como eles se comportam? O que eles pensam?

A proposição é uma sátira do exercício da sementinha, muito comum em cursos de iniciação teatral, em que se pede para o ator ser uma sementinha germinando e se desenvolvendo até virar uma grande árvore.

É Marilene também quem encerra o espetáculo dizendo que a aula acabou.

3.4 Um carro se aproxima e você sente uma vontade enorme de correr.

Era o nosso segundo ensaio, nos encontramos no dia 22 de janeiro de 2019, na casa da Vitoria Coutinho, situada no Bairro de Santa Eugênia, Nova Iguaçu. Neste mesmo dia, horas antes, o Marcelo Novais disse que não vai mais poder participar dos encontros e se desliga do projeto. Lucas indica seu amigo Guilherme Araújo que aceita o convite. Como neste dia Patrícia não poderia comparecer, pois estava ensaiando outra peça, Bia Freitas acabou fazendo a cena do estupro. Realizou-a de forma tão intensa que acabou ficando com o papel.

Segundo o site G1¹⁵, a Baixada Fluminense é uma das regiões mais perigosas do estado do Rio de Janeiro e a cidade de Nova Iguaçu, segundo matéria feita pelo jornalista Felipe Grandini, em Janeiro de 2019 liderou o ranking de homicídios dolosos e roubos na região. Sendo Nova Iguaçu uma das cidades mais perigosas para se viver, nossos ensaios começavam sempre entre 18 e 19 horas e o nosso horário de término não poderia passar das 21 horas, um pedido feito, sobretudo, pelas mulheres do projeto, devido ao medo de andar sozinhas a noite pela cidade. De acordo com a ONG Casa Fluminense¹⁶, em carta aberta, a região da Baixada Fluminense concentra um alto índice de registro de violência contra a mulher, o que justifica o medo das meninas de saírem tarde do ensaio

Apesar de Bia Freitas estar presente nos ensaios desde o segundo encontro, sua cena não carregou uma narrativa pessoal, não foi construída pela sua performatividade enquanto atriz e sim pela importância de falar dos problemas coletivos que nos circundavam. Sua cena relata um estupro acontecido como se fosse com ela e também desvela o racismo estrutural do qual Thiago é vítima. Se os outros personagens usam suas histórias pessoais para criar um umbral entre ficção e realidade, Bia faz o caminho inverso e usa a ficção pra falar de realidade e entrar neste mesmo local.

¹⁵ www.g1-globo-com.cdn.ampproject.org

¹⁶ www.casafluminense.org.br

Figura 9 - Foto: Pedro Henrique Borges. Apresentação no Laboratório de Artes Cênicas, do Instituto de Artes da UERJ

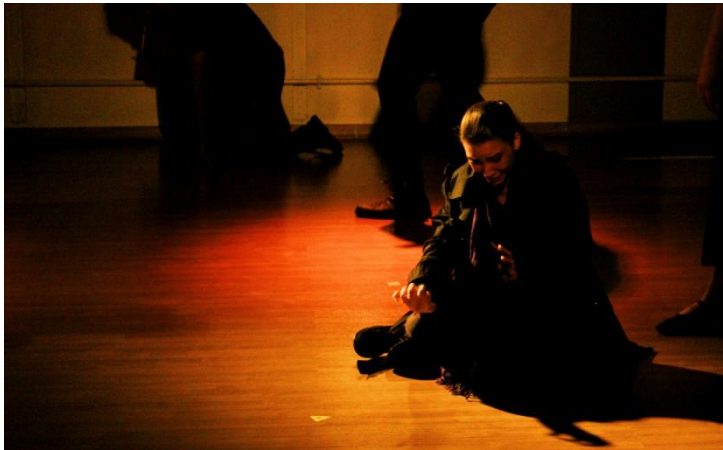


Foto: Pedro Henrique Borges. Apresentação no Laboratório de Artes Cênicas, do Instituto de Artes da UERJ. Em cena Bia Freitas

Marilene: *A chuva está bem forte, se protejam! A chuva passou. Está frio. Fiquem mais próximos um do outro. Vocês estão caminhando sozinhos pela rua. É noite, acabou a luz e quase não dá pra enxergar nada.*

(Todos começam a andar lentamente quase parando, menos Bia. Luz de contra fica mais forte enquanto as frontais ficam em resistência menor. Bia vem andando por entre as pessoas, procurando o centro do palco e se posicionando nele)

Bia: *E você se sente sozinha. Um carro se aproxima. Você sente uma vontade enorme de correr (todos correm, menos a Bia. Lucas se posiciona perto de Patrícia), mas as suas pernas travam (Todos congelam novamente). Oi, tio Luiz. Eu estava na casa da Jéssica. (Seca) Eu tinha dez anos. O tio Luiz disse: Eu te levo pra casa, entra aí. Tá maluca, menina? Sozinha nesse escuro? Entrei no carro. Ele começou a dizer o quanto eu havia crescido e o quanto eu estava bonita. O carro parou antes da minha casa: O que você está fazendo? Para! Tira essa mão daí! O que é isso? Para! Quanto mais eu gritava pra ele parar, mais excitado ele ficava e mais ainda me agarrava (chorando). Por favor, para! Por favor... (Bia se joga no chão em posição fetal. Lucas descongela e começa a tocar no ukulele a primeira parte da música "Se essa rua fosse minha", que é cantada por Marilene e Patrícia. Quando esta parte da música acaba, Lucas permanece tocando sozinho).*

Bia: *(levanta e encara Lucas) Ele foi tirando a minha roupa bem devagar. Eu já não gritava mais.*

(Todos voltam a cantar. Marcelo tira a Bia de cena durante a música e a leva até o fim do palco. Luz volta ao normal).

Marilene: *Que cena linda, Bia. Alguém quer falar alguma coisa? (ninguém diz nada)*

Bia: *Já que ninguém fala nada. Eu vou falar. Por que você não entrou na cena, Thiago? Por que?*

Thiago: *eu não falei, mas agora eu vou falar. Sabe por que eu não entrei na sua cena? Não queria saber o porquê eu não entrei na cena? Agora tu vai saber. Sabe? Sabe porque? Por que sempre tem que ser eu pra fazer o papel do viciado, do bandido, do estuprador?*

3.5 Eu não passo naquela porta.

Thiago Sant’Anna escreveu o seguinte texto em resposta ao mote “eu não gosto”:

Thiago: *Há muitas coisas das quais eu não gosto, me entristecem e que não ocorrem apenas na escola, como em todo meu cotidiano. Para exemplificar, tenho vários tipos de preconceitos e bullying que acontecem comigo em um dia. Acontece quando uso uma calça mais larga do que o normal, quando decido fazer um novo penteado no meu cabelo crespo, o que já é motivo para muitos choques entre as pessoas. E o que eu mais gostaria é que as pessoas pudessem tentar entender e respeitar as diferenças. Infelizmente, foi criado um padrão que muitas pessoas seguem, tendendo a não se diferir desse padrão, mas o que eu sempre desejei para a sociedade é que pudéssemos ser livres: usar o que quiser, me vestir como quiser, usar o corte de cabelo como quiser, sem que ocorressem as brincadeiras de mau gosto ou zoações contra o que eu chamo de ser livre!*

No dia 11 de fevereiro de 2018, disse ao grupo que a cena do Thiago seria sobre racismo, tema levantado por ele no texto para a tarefa “eu não gosto”, mas que eu ainda não sabia como fazê-la, já que não queria algo piegas ou panfletário.

A primeira marcação foi elaborada a partir da técnica chamada de “ação paralela” da linguagem do Teatro Jornal, no Teatro do Oprimido. Nesta atividade, foi pedido a Thiago que relatasse algum momento em que percebera ter sofrido algum tipo de preconceito. Enquanto isso os demais participantes caminhavam por ele debochando de suas falas.

A “ação paralela” é uma técnica desenvolvida por Boal, ainda quando ele fazia parte do Teatro de Arena, em São Paulo, na qual a leitura de notícias jornalísticas se transforma em ação dramática. Nesta metodologia, um grupo de participantes representa, sem falar, fazendo mímicas ou ações corporais da notícia que está sendo lida. No caso da cena feita por Thiago, o grupo criava ações e mímicas sobre seu depoimento. O exercício gerou a seguinte cena:

Thiago: *eu não falei, mas agora eu vou falar. Sabe por que eu não entrei na sua cena? Sabe? Sabe porque? Porque sempre tem que ser eu pra fazer o papel do viciado, do bandido, do estuprador?*

(Durante suas falas, Thiago vai se direcionando até a Bia. Marilene vai fazendo barulhos com a mão e os atores criam imagens relacionadas aos adjetivos ditos por Thiago).

Dyego: *Cara, calma.*

Thiago: *Calma o cacete. Agora ela vai ouvir. Não queria saber o porquê? Agora tu vai saber.*

(Thiago empurra Bia para frente do palco, que começa a andar com ar de deboche. Todos começam a seguir Bia, inclusive Marilene).

Thiago: *Anda por aí, anda... Vai...*

Dyego: *pra que isso cara?*

Thiago: *vai anda... Tá ruim? Tá ruim? É assim que me sinto todo dia vindo pra cá... Cheio de gente me olhando com medo. O metrô, no trem... No shopping... Me fala. Como é viver assim?*

(Durante as falas de Thiago, todos, seguindo os comandos de Bia, vão debochando de seu discurso. Bia continua a debochar das falas de Thiago, fazendo cara de choro, de sono e limpando os pés, enquanto ele dá o texto. No fim, ela entra no meio das pernas de Thiago e todos vão se posicionando em volta dos dois, fazendo uma imagem parecida com uma carranca. Marilene se distancia e vai para o lado esquerdo do palco para poder analisar a imagem criada, no centro, por seus alunos).

Figura 10 - Arquivo Pessoal. Ensaio Teatro Sylvio Monteiro



Ensaio Teatro Sylvio Monteiro. Elenco, da direita para esquerda. Gui Araujo, Lucas Novais, Vitoria Coutinho, Marilene Monteiro, Jeniffer Furtado, Bia Freitas e no centro da cena Thiago Sant'Anna. Fonte: O autor.

Em um ensaio do mês de abril de 2019, assistimos ao vídeo *Você lava o seu cabelo?* do diretor Charles Pereira (2017), em que homens e mulheres de cabelos crespos dão depoimentos sobre preconceitos já sofridos quando adotam cortes e penteados mais diferenciados. Disse que queria retomar isso, porque foi uma questão levantada pelo Thiago, no início do processo, quando o mesmo diz que “quando decido fazer um novo penteado no meu cabelo crespo, já é motivo para muitos choques entre as pessoas”.

A fim de aprofundar as proposições para esta cena, lemos a introdução do livro *Pele Negra máscaras brancas* (2008), de Frantz Fanon, autor francês conhecido como um dos pioneiros nos estudos sobre racismo no mundo. O livro em questão fala sobre opressão a partir de uma luta de raças, discutindo a busca por uma identidade negra que, segundo Fanon, o racismo colonizador europeu branco negou aos negros. Vale ressaltar que o autor de descendência africana é natural da ilha de Martinica, localizada na América Central e

colonizada pela França. Logo, Fanon faz uso de sua própria vivência para, em meados do século XX, enunciar um discussão racial, na qual declara que os famosos filósofos europeus, quando pensam em um ideal de ser humano, pensam em um ser humano branco. E diz que o homem negro é moldado o tempo todo pelas escolas, pela cultura e pela civilização para buscar um ideal de branquitude: usar uma máscara branca para esconder sua negritude. O que inclui desde alisar os cabelos a procurar um relacionamento com mulheres brancas.

Neste dia, após a leitura coletiva, foi pedido para que os participantes desenhassem algo que o texto de Fanon tivesse lhes provocado automaticamente. Em seguida, eles deveriam escrever uma frase que ouviram em algum momento da vida e que os tenham feito se sentir num labirinto sem saída. Alguns não conseguiram realizar a tarefa devido à emoção.

***Bia:** Minha melhor amiga na escola disse que eu nunca ia ser atriz.*

***Patrícia:** Falaram-me que eu nunca vou achar um lugar que aceite o meu jeito.*

***Marcelo:** Minha ex-namorada disse que eu não tenho sentimentos.*

***Thiago:** Mesmo que você estude, você nunca vai conseguir um bom emprego.*

***Rodrigo:** Não adianta ensinar nada pra você porque você é burro.*

Este exercício foi uma adaptação de uma das técnicas do Teatro do Oprimido, na qual Boal pedia aos participantes que escrevessem em um papel três coisas que eles achassem ter a ver consigo, depois um desejo e em seguida uma dificuldade. Em seguida, Boal pedia que os participantes deitassem no chão, fechassem os olhos e tentassem se desenhar em outra folha colocada ao seu lado. Depois, já com os olhos abertos, desenhos e adjetivações embaralhadas, todos juntos criavam metáforas a respeito das imagens surgidas, como também tentavam relacionar as características apresentadas a algum desenho.

A experimentação que realizamos a partir do texto do Fanon originou as algumas imagens bastante significativas.

Figura 11 - Lucas

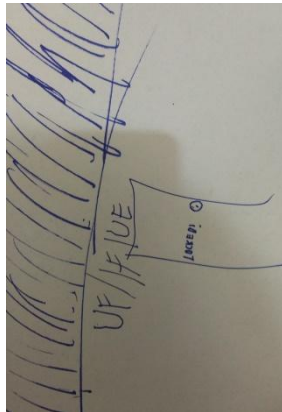


Figura 12 - Marilene

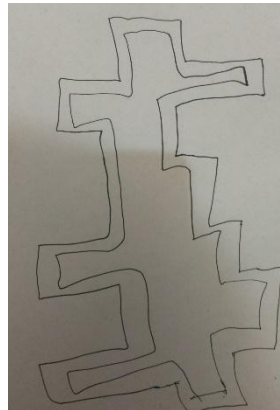


Figura 13 - Bia



No desenho de Lucas, segundo o próprio, havia uma porta fechada que era impossível de ser ultrapassada por alguém. Marilene desenhou um labirinto sem saída e Beatriz desenhou uma figura vermelha que dividia o espaço: de um lado havia tumulto e do outro não.

O exercício mostrou que era preciso ter a imagem do labirinto na cena, já que era comum para todos justamente o fato de que havia um caminho sem saída, que precisava ser quebrado de alguma forma. A partir disso, a cena de Thiago ganhou uma nova versão:

Thiago: *eu não falei, mas agora eu vou falar. Sabe por que eu não entrei na sua cena? Não queria saber o porquê eu não entrei na cena? Agora tu vai saber. Sabe? Sabe porque? Por que sempre tem que ser eu pra fazer o papel do viciado, do bandido, do estuprador?*

Bia: *Han... por que?*

Thiago: *Anda por aí, anda.... Vai.... vocês também... vai! Andem! (Thiago empurra Bia para a frente do palco que começa a andar com ar de deboche.)*

(Durante as falas de Thiago, todos saem de cena. Em seguida, vão entrando de dois em dois, caminhando por um labirinto que tem como trajeto o desenho feito por Marilene. Nesta concepção existe uma porta imaginária no centro do proscênio. Bia é interrompida de passar pela porta com um grito repressor de Thiago).

Thiago: *Não! Eu não entro por esta porta! Tá ruim? Tá ruim? Tá difícil ser eu? É assim que me sinto todo dia vindo pra cá... Cheio de gente me olhando com medo. O metrô, no trem... No shopping... Me fala. Como é viver assim?*

(Todos ficam fazendo o trajeto do labirinto enquanto Thiago começa a dizer as falas escritas por eles).

Thiago: *Minha melhor amiga na escola disse que eu nunca ia ser atriz. (Bia fica parada com as mão levantadas em quanto todos andam pelo labirinto) Me falaram que eu nunca vou achar um lugar que aceitem o meu jeito. (Patrícia fica parada com a mãos para cima enquanto todos caminham pelo labirinto). Mesmo que você estude, você nunca vai conseguir um bom emprego. (Thiago para de tocar e depois volta). Não adianta ensinar nada pra você porque você é burro. (Rodrigo fica parado com as mãos para cima enquanto todos caminham pelo labirinto).*

Bia: *Para com isso Thiago! Eu tenho sentimentos!*

Thiago: *Ah! Eu tenho sentimentos....sei. (Thiago finge ser um brinquedo) Eu sou a bonequinha Bia. Eu tenho sentimentos.*

Marilene: *Acabou, Thiago. Vamos parar de briga. Vamos buscar uma atmosfera mais leve.*

Apesar de a cena ter tido um maior aprofundamento, ainda não era isso que queríamos, pois sentimos que o peso do racismo estrutural precisava ser apresentando com maior densidade. Esta observação também foi feita por minha orientadora, ao assistir a um ensaio. Mais uma vez, tal cena começou a ser repensada, desta vez a partir de exercícios aprendidos na residência artística *Folego 2*, realizada no SESC - Nova Iguaçu, pelo diretor Pedro Kosovski, em que participamos Patrícia Acosta, Marilene Monteiro e eu.

A oficina de Kosovski era intitulada *As ideias que nos movem*. Na chamada o diretor dizia procurar colaboradores artísticos interessados em construir uma dramaturgia a partir de suas próprias vivências, tendo como indutoras as seguintes inquietações. “Quais são as forças que nos ligam em uma comunidade?”, “É possível dar provas do nosso desejo de viver juntos?”

Elaborei dois exercícios inspirados nas propostas de Kosovski e sua equipe. No primeiro exercício, participaram Patrícia, Lucas, Thiago e Marcelo. Patrícia colocou três cadeiras em cena: uma deitada, uma virada para a cadeira deitada e uma mais distante, virada em direção às duas primeiras. Depois posicionou Lucas sentado no chão, Marcelo em pé olhando para a cadeira e Thiago sentado na cadeira mais distante. Patrícia e eu, começamos a questionar os atores. “O que você sente olhando para esta cadeira” diz Patrícia a Marcelo. Ele responde que algo aconteceu, mas que não sabe dizer o que é.

Patrícia: *Lucas, o que você está sentindo?*

Lucas: *dor de cabeça.*

Patrícia: *Você quer que o Thiago te faça uma massagem?*

Lucas: *Não.*

Rodrigo: *Thiago pergunta para o Lucas o que aconteceu.*

Thiago: *O que aconteceu?*

Patrícia: *(para Lucas) Você não responde.*

Thiago: *o que aconteceu.*

Rodrigo: *Marcelo, faz uma massagem na cabeça de Lucas.*

Patrícia: *(Para Lucas) você não reage e não responde.*

Thiago: *O que aconteceu? O que aconteceu? O que aconteceu?*

Patrícia: *Thiago não pergunta mais nada.*

Rodrigo: *Lucas descreva seu quarto. Marcelo, pergunte ao Lucas o que acontece toda vez que ele para de falar para respirar.*

Lucas: *o meu quarto na verdade era uma cozinha...*

Marcelo: *O que aconteceu?*

Lucas: *tem uma cama encostada na parede do lado da janela, uma mesa de computador, cheia de coisas. Tenho mania de guardar coisas, tem três monitores que não funcionam embaixo dessa mesa...*

Marcelo: *O que aconteceu?*

Lucas: a minha cama vive bagunçada, embaixo dela tem três caixas com livros didáticos, tem um skate...

Marcelo: O que aconteceu?

Lucas: umas caixas vazias, no canto do quarto tem uns instrumentos espalhados. Tem um violão, um ukulele, um teclado...

Patrícia: (para Thiago) diz: eu não sei

Marcelo: O que aconteceu?

Thiago: eu não sei.

Rodrigo: ninguém diz mais nada. (um tempo grande) Thiago, como foi sua última briga?

Thiago: eu falei para a minha irmã: você está achando que é famosinha? Os seus amigos... estes que babam seu ovo hoje, amanhã não vão mais querer saber de você. Eu já tive a sua idade, era o bambam da escola e agora? Cadê todo mundo? Vai estudar. Pare de se achar a maior. (Thiago chorou)

Rodrigo: Marcelo, canta alguma canção de amor. Patrícia tampa a boca do Thiago. Thiago, tente falar.

A atividade terminou com Marcelo sentado cantarolando uma canção de amor, Lucas olhando para ele, enquanto Thiago chorava tentando dizer algo.

O segundo exercício foi realizado por Marcelo, Lessa e Patrícia. Diego foi colocado deitado no chão, Marcelo em pé olhando para Diego, Patrícia em pé em cima da cadeira.

Rodrigo: Lessa, o que você sente olhando pra cima?

Lessa: Medo. Sempre que estou deitado no chão é porque estou triste. Está me lembrando as várias vezes que chorei deitado no chão do Centro Cultural Oscar Romero.

Rodrigo: Marcelo, pergunte uma única vez o que aconteceu e porque tem um homem deitado no chão.

Marcelo: O que aconteceu? Porque tem um homem deitado no chão?

Rodrigo: (para Patrícia) Fala a receita de um bolo.

Patrícia: 2 colheres de sopa de açúcar, 250 gramas de manteiga....

Rodrigo: (para Lessa) levanta e começa a dizer bem baixinho não fui eu... e aí começa a andar circulando a cena.

(Lessa faz. Patrícia continua a falar a receita)

Rodrigo (para Marcelo) pergunta para a Patrícia quem foi?

Marcelo: Quem foi?

Patrícia: e então você mistura tudo por 5 minutos....

Marcelo: quem foi?

Patrícia: e depois coloca no forno já pré-aquecido.

Rodrigo: Patrícia, não fale mais nada. Marcelo continue perguntando quem foi para ela, quem foi. Lessa comece a descrever como é o seu irmão.

Lessa: meu irmão é parecido comigo, tem o cabelo cacheado, tem mais ou menos a minha altura, possui nariz grande.

Marcelo: Quem foi?

Lessa: A gente não se fala há uns dois anos, apesar de morar na mesma casa. Éramos muito amigos quando crianças, lembro que quando o carro me atropelou...

Marcelo: Quem foi?

Lessa: eu fiquei quase um ano de cadeira de rodas e ele era meu único amigo.

Marcelo: Quem foi?

Rodrigo: diz que não foi você. Depois repete, “não fui eu” sempre que o Lessa respirar.

Lessa: Eu nunca vou me esquecer disso, mas hoje ele é da igreja e não me aceita, diz que eu vou pro inferno.

Patrícia: Não fui eu. Eu não sei. E apesar da gente morar na mesma casa, a gente não se fala mais.

Patrícia: eu não sei.

Lessa: O cabelo do meu irmão é bem parecido com o meu...

Rodrigo: se você pudesse dizer algo pra ele agora, o que diria?

Lessa: eu...

Patrícia: eu não sei

Lessa: eu te amo

Patrícia: eu não sei.

A atividade terminou com um abraço entre Patrícia e Lessa.

Os dois exercícios juntos acabaram por construir a derradeira cena de Thiago, dessa vez feita junto com Lessa, o novo integrante do processo. Ficando concebida da seguinte forma: dois irmãos estão indo a um show e são impedidos de passar pela porta de entrada, gerando um conflito em que um deles morre. A descrição do quarto de Lucas virou a descrição do quarto do Thiago. A receita de bolo que Patrícia faz também entra como fala para Thiago, assim como a conversa com sua irmã sobre ser famosinha na escola. Lessa recebeu as descrições de seu irmão, coisa que havia feito no exercício como fala.

Bia: tá bom você, quer que eu ande? Eu ando... Tá bom pra você?

Thiago: não. Eu não passo por essa porta. Você não quer seu eu? Então... Eu não passei por essa porta.

Lessa: eu tava muito feliz. Eu tava indo pro show da minha cantora preferida, ganhei dois ingressos num sorteio produzido pela Carambolitas... Uma marca aqui da baixada que faz bolsas e porta livros. Umas coisas lindas.

Rodrigo: ok, vamos fazer essa cena direito. Você deita no chão. Você se senta na cadeira. Essa cadeira fica deitada aqui e você fica em pé olhando pra ele.

Patrícia: o que você sente quando olha pra cima?

Lessa: tristeza.

Marilene: tem como você fazer um gesto que remeta a tristeza? (Para Thiago)

Bia: o que acontece nessa cena?

Patrícia: isso é irrelevante

Lucas: presta atenção.

Marilene: (Para Thiago) agora ninguém fala mais nada. Você repete esse movimento pra mim.

Rodrigo: Pede o Diego pra levantar e andar pelo espaço contando os seus passos.

Marilene: levanta devagar, e caminha em círculo, em volta da cena, contando seus passos.

Rodrigo: Marcelo, pergunta pra ele (Thiago) o que aconteceu.

Marcelo: o que aconteceu?

Marcelo: o que aconteceu?

Rodrigo: Marilene, fala para o Diego que quando o Marcelo perguntar o que aconteceu, ele conta mais alto... e depois volta a contar baixo.

Marcelo: O que aconteceu?

Lessa: 29, 30...

Marcelo: O que aconteceu?

Lessa: 39, 40...

Rodrigo: pede para o Lessa contar bem baixinho, quase sussurrando.

Marilene: Quase sussurrando.

Marilene: Thiago, sobe na cadeira e continue olhando pra frente. Fale a receita de um bolo. (Thiago descreve uma receita qualquer).

Marcelo: *o que aconteceu? (Tiago continua a falar a receita).*

Marcelo: *o que aconteceu?*

Tiago: *eu não sei. (Olha para Marcelo)*

Marilene: *(gritando) Tiago, senta na cadeira!*

Lessa: *eu estava muito feliz, eu tinha ganhado um ingresso para o show da minha artista preferida, coloquei tudo no Instagram.*

Tiago: *e eu falei pro meu irmão... Você acha que você é famosinho? Tudo isso é ilusão. Os amigos que babam seu ovo hoje vão andar de outro daqui a pouco.*

Lessa: *eu me arrumei todo. Só que...*

Marilene e Rodrigo: *(para Marcelo) segura os braços dele.*

Lessa: *eu estava com o meu irmão.*

Marcelo: *como é o seu irmão?*

Tiago: *negro, cabelo cacheado. Acha que é famosinho. Tem...*

(Bia tampa a boca de Tiago).

Lessa: *meu irmão tem cabelo cacheado, é bem moreno mesmo... Tem o nariz grande, é da minha altura mais ou menos... Nós éramos muito amigos. Têm uns dois anos que a gente não se fala...*

Tiago: *embaixo da minha cama tem um skate, umas caixas vazias e outras com livros didáticos. Tem um monitor antigo no canto quarto e muitos instrumentos espalhados. Eu sou músico.*

Marilene: *se você fosse dizer algo pro seu irmão... O que você diria?*

Lessa: *eu sinto sua falta. Tem dois anos que a gente não se fala, mas eu queria dizer que...(Bia e Lucas gritam muito alto. Marcelo pega o violão começa a tocar... Tiago e Diego vão se afastando em câmera lenta).*

Patrícia: *um acidente acaba de acontecer em Mesquita. Irmão é acusado de matar irmão cobrando dívida antiga.*

Marilene: *Credo, Tiago. Que cena pesada.*

Esta cena, resultado das experimentações que misturaram realidade e ficção, teve os diálogos construídos a partir dos exercícios e das falas dos próprios participantes, durante os ensaios, tal qual propõe Vivi Tellas no Biodrama. E, deste modo, resultou numa dramaturgia que dialoga com o campo do metateatro, termo direcionado a espetáculos e textos teatrais que remetem a si próprios enquanto processo de construção e falam de personagens que interrogam a realidade de sua existência.

Não há como falar em metateatro sem se referir à peça *Seis personagens a procura de um ator* (1921), de Luigi Pirandello, em que seis personagens rejeitados por seu autor tentam convencer um diretor a elaborar uma peça com eles. Segundo Ana Carolina Cruz e Souza:

A dramaturgia de Pirandello deixa em cena à mostra a ambivalência constitutiva da linguagem artística, que reside, por um lado na capacidade de retratar a vida e aprende-la na sua totalidade e, por outro, na tentativa de retratar o elo entre ficção e realidade (SOUZA, 2013, p. 10)

Neste sentido, é possível criar uma aproximação entre a dramaturgia surgida durante o processo de *(Me) notas* e a poética da peça de Pirandello, pois em ambas há a necessidade de

revelar os mecanismos da linguagem cênica e tentar criar uma conexão entre a ficção e realidade.

3.6 Qual o sentido desta minha narrativa?

A cena do estupro realizada por Patrícia acabou passando para Bia, o que gerou uma discussão entre mim e Patrícia, que achou que estava sendo retirada do espetáculo. O episódio acabou por entrar na dramaturgia, a partir de uma cena inspirada em um esquete do teatrólogo contemporâneo espanhol José Sanchis Sinisterra, intitulado *O outro*.¹⁷

A cena foi escrita a princípio para ser interpretada por Patrícia Acosta e Dyego Seixas, porém a saída de Dyego do processo fez com que eu entrasse em cena. O diálogo foi mantido e a marcação consistiu em: os atores viram bonecos do autor (eu), menos a personagem Patrícia, que se recusa a ser moldada e questiona o autor sobre sua existência e o sentido da sua narrativa.

(Rodrigo está sentado do lado direito do palco. Patrícia se aproxima).

Patrícia: *Oi. Eu não quero dizer oi. Quem mandou eu dizer oi?*

Rodrigo: *Oi.*

Patrícia: *Oi (briga consigo mesma).*

Rodrigo: *não adianta brigar consigo.... Quem manda é o outro.*

Patrícia: *Que outro?*

Rodrigo: *o autor.*

Patrícia: *o autor?*

Rodrigo: *sim... é ele o dono da razão, o rei soberano. Ele sabe tudo que vai acontecer com a gente, do nosso nascimento até a morte. (Dyego segura a máquina de escrever como se ela fosse algo sagrado)*

Patrícia: *eu quero sair daqui. (Desesperada corre como se fosse pular do palco).*

Rodrigo: *(gritando). Não! (Calmamente). Você não quer. Agora você vai ali abrir a porta.*

Patrícia: *(Ela vai como se tivesse sido programada para fazer tal ação e abre uma porta imaginária do lado esquerdo do palco) - Não. Nós estamos bem. O que foi isso? (Fecha a porta imaginária).*

Rodrigo: *Você não tem liberdade sobre você. Tudo. Exatamente tudo que você faz é o autor que decide. (se direcionando ao centro do palco).*

Patrícia: *Vou me matar. Ele não tem esse direito sobre mim.*

Rodrigo: *Só com a permissão dele. Você só morre se ele quiser (Coloca a máquina de escrever bem no centro como se fosse um ritual).*

¹⁷ “O outro” in: *Pervertimentos ou Gestos para Nada*. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento401621/pervertimentos-ou-gestos-para-nada>>. Acesso em: 16 de Nov. 2019. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

Patrícia: *(Para a máquina de escrever) Eu não quero! Você não manda em mim (rasga folhas em branco e joga em cima da máquina de escrever). Meu corpo minhas regras! Minha vida! Vamos (Insinua pisar na máquina de escrever e é interrompida por Dyego).*

Rodrigo: *Não podemos.*

Patrícia: *Por quê?*

Rodrigo: *Isso aí... essa discussão... é um texto de Beckett: Esperando Godot.*

Patrícia: *E agora?*

Rodrigo: *Provavelmente crise na escrita.*

Patrícia: *O que a gente faz?*

Rodrigo: *Terapia.*

Patrícia: *A gente?*

Rodrigo: *Não. O autor.*

Patrícia: *E a gente?*

Rodrigo: *Droga.*

Patrícia: *O que?*

Rodrigo: *Crise existencial.*

Patrícia: *E agora?*

Rodrigo: *Nada disso existiu e ele vai reescrever tudo de novo.*

Neste momento há uma quebra na narrativa que volta para a primeira cena do espetáculo, na qual aparece Marilene mandando os atores caminharem pelo espaço. Marcelo assume o lugar do autor (todos congelam inclusive Patrícia e Rodrigo) e agradecem às pessoas que fizeram parte do processo, mas que por motivos pessoais precisaram sair. Em seguida todos voltam para a posição inicial desta cena.

Patrícia: *Oi.*

Rodrigo: *Oi.*

(Rodrigo ameaça sair de cena. Enquanto Patrícia fala seu texto, Rodrigo fica modelando os atores que estavam paralisados até o momento)

Patrícia: *Hey, você! Você pensa que sabe tudo né? Não. Você não pode ser onipresente e onisciente tal como Deus. Eu não posso acreditar que eu sou apenas um personagem dessa sua ideia louca. Autor, se você for realmente isso tudo que dizem, me dá uma luz... Me diz o porquê? Qual o sentido dessa minha narrativa? Quando eu sou eu, sou Patrícia? Deve ser muito fácil ser autor, né? Fica daí de cima dizendo o que a gente tem ou não que fazer (Bia e Marilene saem de cena)... Nãooooo! Não me tira de cena não. Eu não terminei o que eu tinha pra dizer.*

Oh! Todo poderoso autor... Criador do texto em verso ou narrativo, me dê a paz de viver sabendo como. Em qual página da minha vida eu morro? Quer dizer? Eu morro nessa história? Oi.

Rodrigo e Patrícia: *Nãooooo. Essa cena de novo não.. Responde minhas questões.(Não me tira de cena... Não me tira de cena. Não... O meu pé tá doendo. Lembra? Mas eu não sei se é o meu ou o da Patrícia. Essa fala agora é minha? Você tá me confundindo. Não me retira de cena não. (Rodrigo escreve no caderno, encosta nos personagens que começam a tirar Patrícia de cena. Ela derruba o livro de Rodrigo, Patrícia cai no chão todos paralisam e luz se apaga).*

Figura 14 - Foto de Pedro Henrique Borges, apresentação no Laboratório de Artes Cênicas, do Instituto de Artes da UERJ.



Foto de Pedro Henrique Borges, apresentação no Laboratório de Artes Cênicas, do Instituto de Artes da UERJ. Elenco, da direita pra esquerda: Thiago Sant'anna, Lucas Novais (Caê), Marcelo Bandeira e Patrícia Acosta no centro

Numa licença poética, através da personagem Patrícia, faço uma aproximação entre o trabalho de Pirandello em *Seis personagens à procura de um autor* e *(Me) notas*. Patrícia é quem começa a peça contracenando com Marcelo, ainda do lado de fora do teatro e, numa discussão entre os dois, abre a porta e manda o público entrar, pegando os atores de surpresa, pois estes ainda estão se alongando, maquiando e fazendo exercícios vocais. Em *Seis personagens à procura de um autor*, Pirandello descreve a seguinte rubrica: “O público, ao entrar, encontrará o pano levantado e o palco sem bastidores nem cenário, tal qual é durante o dia, quase escuro e vazio, para dar, desde o começo, a impressão de um espetáculo não preparado” (PIRANDELLO, 1921, p. 03).

A discussão entre a personagem e o autor se refere à construção do teatro e a perda da consciência humana, características temáticas da peça de Pirandello, mas também pode ser entendido como uma forma metafórica de abordar a existência humana a procura da identidade. Nasser (2015) diz que a peça lança a seguinte questão: Quem somos nós? Tal pergunta pode ser o elo entre a concepção modernista de Pirandello, com ênfase no metateatro, e a linguagem contemporânea de Tellas, no Biodrama, que levanta a seguinte questão: Qual o valor das nossas histórias?

4 EM NOTAS: O FIM QUE SE FAZ COMEÇO.

O projeto (*Me*) *notas* é uma experiência artística que embarca sua pesquisa em questões que relacionam arte e vida, como Augusto Boal buscava nas experiências do Teatro do Oprimido, e a encenadora argentina, Vivi Tellas, faz no teatro contemporâneo com o Biodrama.

Desde as vanguardas artísticas, nas primeiras décadas do século XX, com uma introdução abrupta do real no campo das artes, como ocorreu com os *ready mades* de Marcel Duchamp, que a relação entre arte e vida vem se aprofundando, o que se evidencia também no campo das artes cênicas. Em 1921, Luigi Pirandello escreveu sua célebre peça, *Seis personagens à procura de um autor*, desconstruindo a estrutura de obra fechada e embaralhando as fronteiras entre realidade e ficção, fazendo o teatro olhar para si próprio, valorizando a metalinguagem. Estas experiências foram radicalizadas mais tarde, a partir dos anos 1950, com os *happenings* de John Cage e Allan Kaprow, as proposições do grupo Fluxus, chegando à explosão das performances dos anos sessenta e setenta, que se solidificaram enquanto linguagem artística, desdobrando-se em múltiplas possibilidades na arte contemporânea. A cena contemporânea dialoga com estas transformações artísticas, trazendo a questão do real para experiências de teatro documental e de narrativas autobiográficas.

O teatro de Vivi Tellas não se coloca em comprometimento com a verdade do teatro documental, criando com o Biodrama outras possibilidades de pesquisa para um teatro que tem a realidade como campo de pesquisa, como inúmeras experiências cênicas que buscam uma escrita performativa. Diz Silvia Fernandes:

Aceitando-se ou não (...) é inegável que uma parcela considerável das práticas artísticas contemporâneas opta por mecanismos de confronto da representação com experiências testemunhais, depoimentos, cartas e entrevistas, que hoje proliferam nas cenas de teatro e cinema, como comprova a explosão de documentários ou a tensão entre realidade e ficção recorrente em certos filmes, como os de Eduardo Coutinho, ou na maioria dos trabalhos de teatro de grupo. O “depoimento pessoal” dos processos colaborativos, da mesma forma que o “*self as context*” das teorias performativas de Richard Schechner e a performance autobiográfica de artistas como Marina Abramovich, talvez sejam sintomas da necessidade de encontrar experiências “verdadeiras”, “reais”, colhidas em práticas extra-cênicas e vivenciadas na exposição imediata do performer diante do espectador (FERNANDES, 2013, p. 06).

A dramaturgia cênica de (*Me*) *notas* se insere neste ambiente da cena contemporânea, dialogando não só com as histórias pessoais de seus atores como também questiona o próprio

fazer teatral, buscando nos universos do metateatro e do Biodrama ferramentas para desenrolar suas ações. A experimentação em que personagem e ator se confundem evidencia a tensão entre realidade e ficção, característica marcante no processo da encenadora argentina Vivi Tellas e de diversos artistas contemporâneos, conforme apontado pelas pesquisadoras Silvia Fernandes (2013) e Tania Alice (2012), ao fazerem uma análise epistemológica da cena contemporânea.

O projeto navega neste universo das escritas autobiográficas, pois seus personagens/atores performatizam suas próprias vidas, mas também cada um deles é um pouco de mim enquanto artista, professor e morador da Baixada Fluminense, cada drama presente em *(Me) notas* também é meu. Escrever sobre o outro, também é escrever sobre si (FOUCAULT, 1992).

O processo gerou uma escrita cênica desenvolvida no processo de ensaios, com a realização de relatos, improvisações e gestos performativos. Resultando num roteiro textual. Chegamos a fazer um ensaio no laboratório de artes cênicas, da UERJ, para a orientadora Nanci de Freitas, mas percebemos que havia muito a ser feito em termos de elaboração da performance dos atores, dos elementos cênicos e musicais para que o trabalho pudesse se concretizar enquanto espetáculo cênico a ser exibido publicamente. Combinamos coletivamente em interromper os ensaios que pretendemos retomar após a finalização do mestrado, pois este exige cumprimentos de prazos e protocolos específicos.

Durante o processo, a pesquisa e os exercícios inspirados no Teatro do Oprimido foram fundamentais para a nossa conscientização sobre o que é ser artista fora do grande eixo cultural que é a capital carioca, compreendendo os problemas políticos e sociais ao nosso entorno, que sugerem uma poética comum a todos os grupos da Baixada Fluminense. A metodologia desenvolvida por Augusto Boal, que aparentemente parece algo datado, feito para compreender os problemas relacionados à ditadura e ao exílio do teatrólogo, revela-se uma pedagogia que se mantém viva, multiplicada, necessária e pulsante não só no Brasil, mas no mundo.

As leituras realizadas pelo grupo, sobre as diversas formas de violência contra a mulher, criaram debates a respeito do tema e fizeram com que os meninos do projeto tivessem maior empatia a respeito do assunto. Criou-se um clima de cumplicidade tão grande entre os participantes que possibilitou surgirem relatos e performances sobre assédio moral e sexual sofrido pelas participantes. O debate sobre pedofilia levou à construção do esquete na qual Bia Freitas interpreta uma menina de dez anos abusada pelo tio. Marilene, Bia e Patrícia contaram que, após trabalhar o tema no teatro, perceberam as diversas formas como crianças

eram assediadas sem nunca ter percebido. Marcelo levantou uma questão falando que a situação é comum também entre os meninos, que os garotos mais novos também são molestados pelos mais velhos, devido às brincadeiras de “segura aqui”, na qual a mão do menor é levada ao órgão genital do mais velho, ou as brincadeiras de se passar a mão nas partes íntimas do caçula do grupo.

A leitura de Frantz Fanon, *Pele negra máscaras brancas* (2008), o vídeo *Você lava o seu cabelo?* (2017), de Charles Pereira, ajudou Thiago a compreender que muito do que ele chamava de *bullying* na verdade era uma forma de racismo velado. E os desenhos feitos após a leitura nos fizeram perceber o quanto é difícil ser negro no Brasil, o que numa discussão mais abrangente se estende a qualquer outro tipo de minoria.

O projeto (*Me*) *notas* amalgama o meu lado artista com o pesquisador, que realmente se confundem durante a minha trajetória, mas também ressalta o meu lado de professor. Ingressei na docência em 2014, ou seja, há cinco anos, e desde então me dedico a criar na sala de aula um local de descoberta e criação, a partir da troca de saberes horizontais entre mim e os estudantes, tendo eles idades e vivências culturais diversas. Durante essa pesquisa não foi diferente. Lucas, quando entrou no projeto tinha 16 anos, mas sempre teve poder de fala e contribuição igual aos demais artistas, assim como Marilene com 57 anos. Acredito no poder da troca de experiências entre essas divergentes pessoas e que o processo tenha dado certo por respeitar a singularidade de cada um.

Mas o que define se o projeto deu certo ou não? Algumas pessoas diriam que é o resultado estético apresentado no final. Há seis meses, eu diria que é isso mesmo, mas quando me coloco não só como artista, mas também como professor no desenvolvimento de (*Me*) *notas*, percebo que antes e durante toda a experiência artística desses atores/performers houve um processo pedagógico. E com isso apresento o porquê acredito que a pesquisa obteve êxito expondo um pouco do que percebi durante um ano de caminhada com os participantes.

Marilene Monteiro, a cada dia foi quebrando as amarras de uma vida dedicada a cuidar dos filhos, do marido e da casa, compreendendo-se mais enquanto mulher e cheia de vida ainda pela frente. Enfrentou uma *chikungunya*, doença inflamatória nas articulações causada pelo mosquito *Aedes Aegypti*, que pode comprometer os movimentos, às vezes por anos. E hoje, meses depois, está fazendo aulas de dança, viajando com as amigas, fazendo uma *webserie*, cantando em coral, é monitora do MIT e ingressou no grupo de estudos teatrais do Luiz Guarnier.

Patrícia Acosta realmente se descobriu como artista de teatro e, hoje, integra os grupos Sinestesia e Uz outros, ambos da cidade de Nova Iguaçu. Além disso, tem aprimorado suas

técnicas teatrais com aulas de canto e expressão corporal, ainda continua como monitora do MIT.

Bia Freitas sempre ia aos ensaios, acompanhada do namorado que era leigo em assuntos relacionados ao teatro, mas, no decorrer dos encontros, ele passou a dar opiniões e a trazer soluções para possíveis problemas. Enquanto Bia tentava realizar o sonho de fazer uma peça na região onde reside.

Após os encontros do *(Me) notas*, Lucas Novais passou a se dedicar mais a sua paixão pela música, passou a fazer pré-vestibular, aos sábados (o dia todo), no IFRJ de Belford Roxo. Hoje, o caçula da equipe que, no meio do processo, me adotou como pai, pensa em fazer faculdade de história ou artes e virar professor.

Thiago Sant’anna, voltou a praticar esportes, passou a integrar um grupo de charme e disse que está dando um jeito na agenda para passar a frequentar os encontros do MIT.

Eu pedi para o Marcelo Bandeira falar sobre suas percepções a respeito do projeto e, segundo ele, o mais legal era a ideia de um prazer coletivo: “O valor não é monetário, o valor está no prazer de poder dizer eu consegui fazer”.

E este foi e é realmente o sentido do projeto. Quando Vitoria Coutinho, Jeniffer Furtado, Guilherme Araújo e Dyego Seixas saíram do projeto, por incompatibilidades de horários, falta de grana, novo trabalho ou problemas familiares, sentimos muito suas ausências, tanto que uma cena foi incorporada apenas para citar o nome dessas pessoas.

Paulo Freire, o patrono da educação brasileira, diz que “ensinar não é transferir conhecimento, mas criar as possibilidades para a sua própria produção ou a sua construção”. Os processos desenvolvidos não foram pensados a partir da teorização do pedagogo, mas evidentemente buscou a autonomia do sujeito e uma reflexão sobre seu status social, sendo assim, acabou por perpassar pelas ideias de uma pedagogia libertadora¹⁸. Freire e Boal acreditavam que o teatro e a educação são atos políticos e formas de transformação social, pois possibilitam uma abertura ao diálogo, criando empatia e humanidade (CANDA, 2012).

Quanto a mim, eu não me via como agente político na região. O *(Me) notas* e o MIT me propiciaram outro lugar de fala, pois antes eu sabia dizer onde estava o Rodrigo artista e o Rodrigo professor, mas hoje percebo que os dois se misturaram durante este processo e que

¹⁸ A Educação Libertadora foi criada por Paulo Freire, por meio da participação política em lutas e movimentos sociais, enquanto oposição à educação bancária; o princípio de libertação social é resultante do processo permanente de conscientização dos sujeitos de seu papel para a transformação da vida e das relações de opressão. Freire contribuiu significativamente para a compreensão da educação como processo imprescindível à superação da dicotomia entre opressores e oprimidos. (CANDA, 2012, p. 01)

este é um ganho que eu levo para o resto da vida. As transformações percebidas em Patrícia, Marilene, Thiago, Bia (e o namorado), Marcelo e Lucas, só foram possíveis porque eu também mudei durante o processo. Todos nós mudamos durante a pesquisa, uns mais outros menos, mas nos transformamos enquanto nos notávamos como pessoas.

O título *(Me) notas*, surgido ao acaso, cada vez mais foi se tornando elemento importante deste processo, criado em cima de anotações sobre a minha vivência e a dos atores, sobre as nossas percepções a respeito do momento político e social no qual estamos inseridos e das pessoas no entorno do espaço de ensaio.

Como somos notados e como nos notamos? É uma questão que perpassou todo o processo, já que a experiência cênica *(Me) notas* foi construída a partir das histórias dos atores e de nossas conversas nos ensaios. E é isso que o aproxima do conceito de Biodrama da encenadora Vivi Tellas, que incorpora em suas peças percepções dos encontros, na sala de ensaio, para responder à pergunta: qual o valor das nossas histórias? E dar autonomia a elas.

A autonomia que os personagens de *(Me) notas* alcançaram só foi possível graças à autonomia do sujeito para contar sua própria história, colocando-a em relação com outros sujeitos, em diálogo com o espaço do MIT, com a região de Nova Iguaçu e com nossa sociedade dividida. Nesta tensão dramática e ficcional, reitera-se nosso lugar de encontro artístico no universo do Biodrama, na construção de um espaço do comum para o exercício da convivência e do compartilhamento de nossas dores e desejos.

REFERÊNCIAS

- ALICE, Tania. *A potência autoficcional na construção de cena performática*. Disponível em: [www.taniaalice.com>download>apotencia](http://www.taniaalice.com/download/apotencia). Acesso em: 11.mai.2019
- ANGABEN, Giogio. Notas sobre o gesto. *Artefilosofia. Instituto de Filosofia, Artes e Cultura-Universidade Federal de Ouro Preto*, n.4, p. 9-14, jan. 2008. ISSN:1809-8274
- ALMEIDA, Joana Doria de. Jan Fabre e a construção de um teatro híbrido. *Sala Preta*, v. 7, p. 167-170, 2007. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57331>. Acesso em: 12 mar. 2015.
- ARAÚJO, Antônio. *O processo colaborativo do Teatro da Vertigem*. *Sala Preta*, v.6, junho de 2006, p. 127-133. Disponível em: www.doi.org/10.11606/iddn.2238-3867.v6i0p127-133. Acesso em: 11 maio 2019.
- BATAILLE, Georges. *O EROTISMO*; tradução Fernando Scheide. Belo Horizonte, MG: Autentica Editora, 2017.
- BAUMAN, Zign. *Amor Líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004
- BENTLEY, Eric. De Strindberg a Bertoldt Brecht. In: BENTLEY, Eric. *O dramaturgo como pensador*. Trad. Ana Zelma Campos. Rio de Janeiro, RJ: Civilização Brasileira, 1991. p.299-327.
- BRANDÃO, Eduardo, trad. *LE GOUVERNEMENT DE SOI ET DES AUTRES*. Programa de Auxílio a Publicação Carlos Drummond de Andrade da Mediathique Meson de France, 2010, São Paulo, SP: WMF Martins Fontes.
- BOAL, Augusto. *Jogos para atores e não-atores*. Rio de Janeiro, RJ: Civilização Brasileira, 2005.
- BOAL, Augusto. *O arco-íris do desejo: método Boal de teatro e terapia*. Rio de Janeiro, RJ: Civilização Brasileira, 1996.
- BOAL, Augusto. *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*. São Paulo, SP: Cosac Naify, 2003.
- BROWNELL, Pamela. La Essenificación de una Mirada y el Testimonio de los Cuerpos em el Teatro Documental de Vivi Tellas.:P* *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, Porto Alegre, v.3, n.3, p. 770-788, set. 2013. Disponível em: www.seer.ufrgs.br/presenca.
- BONFITTO, Matteo. *Entre o ator e o performer: alteridades, presenças, ambivalências*. São Paulo: Perspectiva, 2013
- CANDA, Cilene Nascimento. Paulo Freire e Augusto Boal: Diálogos entre educação e teatro. *HOLOS*, v. 4, p. 188–198, 2012.
- CARLSON, Marvin A. *Performance: uma introdução crítica*. Trad. Thaís Flores Nogueira Diniz, Maria Antonieta Pereira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

CARREIRA, André. A intimidade e a Busca de Encontros Reais no Teatro. *P* Revista Brasileira de Estudos da Presença*, Porto Alegre, v.1, n.2, p. 331-345, jul. 2011. Disponível em: www.seer.ufrgs.br/presenca.

COSTA FILHO, José da. *Teatro contemporâneo no Brasil: criações partilhadas e presença diferida*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Mil Platôs: Capitalismo e esquizofrenia*, v.3. ; trad. Aurelio Guerra Neto. Rio de Janeiro: Bibliografia, 1992.

COUTO, Raphael de A. *Entre marcas e atravessamentos: uma escrita de artista*. 2014. Dissertação (Mestrado em Estudos Contemporâneos das Artes) – Instituto de Arte e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2014.

DUNKER, Christian. *Reivenção da intimidade: políticas do sofrimento cotidiano*. São Paulo, SP: UBU, 2017. p. 148- 275.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Tradução: Renato da Silveira. Salvador, BA: EDUFBA, 2008.

ELIAS, Marina; TOURINHO Ligia. Dramaturgia em improvisação: protocolos de criação as artes da cena. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC, 12., 2011, Curitiba. *Centro, centros: ética, estética*. Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 2011. Disponível em: www.abralic.org.br/cong2011.

ESPIRITO SANTO, Denise; LUTUFO, Julia J. Corpografias urbanas. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, Porto Alegre, v.4, n.1, 2014. Disponível em: www.seer.ufrgs.br/index.php/presenca/article/view/4182. Acesso em: 21 abr. 2019.

FERNANDES, Silvia. Teatralidade e textualidade: a relação entre cena e texto em algumas experiências do teatro brasileiro contemporâneo. *Artefilosofia*, Ouro Preto, n.7, p. 167-174, out. 2009.

FERNANDES, Silvia. Teatralidade e performatividade na cena contemporânea. *Repertorio*, Salvador, n.16, p. 11-23, 2011.

FERNANDES, Silva. Experiências do real no teatro. *Revista Sala Preta*. USP, São Paulo, 2013. Disponível em: www.revistas.usp.br/salapreta.

FÉRAL, Josette. *Além dos limites: teoria e prática do teatro*. Tradução: J. Guinsburg [et. al]. São Paulo: Perspectiva, 2015.

FISHER-LICHTE, Erika. A cultura como performance: Desenvolver um conceito. In: CONFERENCIA DA FACC, 2005. *Sinais da Cena*. Lisboa: Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa; Fundação Calouste Gubenkian, 2005. p. 73-80. Disponível em: www.revista.rcaap.pt/article/view/124626.

FISCHER-LICHTE, Erika. *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada Editores, 2017.

FISCHER-LICHTE, Erika. *Realidade e ficção no teatro contemporâneo*. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/69073>.

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Lisboa, Portugal: Paisagens, 1992. p. 129-160.

FREITAS, Nanci de. Roteiros da cena contemporânea carioca. In: CONGRESSO DA ABRACE- ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM

- ARTES CENICAS, 7., 2012. *Tempos de memória: vestígios, ressonâncias e mutações. Anais eletrônico*, Porto Alegre, v.13, n.1, out. 2012. Disponível em: <www.publionlineiar.unicamp.br>
- FREITAS, Nanci de. Mirateatro! – Um espaço de experimentações e difusão de artes cênicas. *Interagir: pensando a extensão*, Rio de Janeiro, n.15, p. 63-69, dez. 2010.
- FREITAS, Nanci de. A cena contemporânea e o campo ampliado das artes: das vanguardas ao teatro performativo. *O percevejo*, Rio de Janeiro, v.7, n.2, jul a dez de 2015, p. 1-15.
- GIORANO, Davi. Breve ensaio sobre o conceito de teatro documentário. *Revista Performatus*, Inhumas, n.5, jul. 2013. Disponível em: www.performatus.net.
- GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. Trad. Renato Cohen. São Paulo: Perspectiva: 1987.
- HAN, Byung-Chul. *Agonia de Eros*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017.
- HERNANDES, F. A. A cultura visual como um convite a deslocalização do olhar do e ao posicionamento do sujeito. In: HERNANDES, F. A. *Educação da cultura visual: conceitos e contextos*. Santa Maris: UFSM, 2011.
- KLINGER, Diana. *Escritas de si, escrita do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. 2. ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.
- KRAUSS, Rosalind. Os balés mecânicos. In: KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da escultura moderna*. Tradução: Júlio Fischer. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- LAGE, Mariana. Estética do performativo: implicações filosóficas do fim da obra como objeto. *Dois pontos*, Curitiba, v. 15, n. 2, p. 77-87, 2018.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro Pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Tradução J. Guinsburg, Maria Lucia E. Pereira. São Paulo, SP: Perspectiva, 1999.
- PICON-VALLIN, Béatrice. Teatro híbrido, estilizado e múltiplo: um enfoque pedagógico. *Sala Preta*, São Paulo, v.11, n.11, p. 193-211, dez. 2011.
- PRADO, Decio de Almeida. A personagem do teatro. In: CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol. et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1987. p.83-101.
- PRECIADO, Beatriz. Multidões Queer: notas para a política dos anormais. In: *Estudos feministas*. Florianópolis, SC: Universidade de Paris VIII, 2011. p. 11-19.
- PRECIADO, Beatriz. *Manifesto contrassexual: praticas subversivas de identidade sexual*. São Paulo: N-1 edições, 2014.
- PRECIADO, B. Multidões queer: notas para política dos anormais. In: *Estudos feministas*. Florianópolis: Universidade Paris VIII, 2011. p. 11 -19.
- RANCIÈRE. *A partilha do sensível*. São Paulo, SP: 34, 2005.
- RODRIGUES, J. C.; VICTÓRIO FILHO, Aldo. Transbordamentos contemporâneos: visualidade, formação, corpo e moda. In: ENCONTROS DE ESTUDOS

MULDICISPLINARES EM CULTURA, 7, 2012. *Anais...* Disponível em: www.vii.enecult.yfba.br/modulos/submissao/Upload/40154.pdf. Acesso em: 01 fev. 2017.

ROLNIK, Suely. Lygia Clark e o híbrido arte/clinica. *Concinnitas*, Rio de Janeiro, v.1, n.26, p. 113-120, 2015.

SCHWARZ, Roberto. A atualidade de Brecht. *Vintém: Ensaios para um teatro dialético*, São Paulo, n.1, p. 29-38, fev. 1998.

SOPHIE CALLE. Direção: MENDOZA, Victoria Clay. França: Folamour Productions, 2012. ADAV.

STAEHLER, Helena C. Carniere. As vanguardas no teatro visual de Robert Wilson. *Pontos de interrogação*, v.7, n.1, p. 69-90, jan./jun. 2017.

TAYLOR, Diana. *The archive and the repertoire: cultural memory and performance in the Americas*. Durham, NC: Duke University Press, 2003.

APÊNDICE

(ME) notas

(Patrícia está recebendo o público do lado de fora do teatro e cobrando ingressos. Marcelo chega e fala algo em seu ouvido).

Patrícia: (quase inaudível) Para, Marcelo! Depois a gente conversa.

Marcelo: (quase inaudível) Patrícia.

Patrícia: (quase inaudível) depois a gente conversa. (volta a atender o público)

Marcelo: Fala comigo.

Patrícia: Não.

Marcelo: Fala comigo

Patrícia: Não.

Marcelo: Fala comigo.

Patrícia: Não. Caramba, Marcelo. Vai à merda. Gente, desculpa. É... Pode entrar.

(Deixa o público entrar direciona todos aos seus lugares. Os atores estão no palco e agem como se o teatro tivesse aberto as portas antes da hora. Estão se maquiando alongando, decorando texto e fazendo aquecimento vocal). Você viu o que você fez, Marcelo? (Ainda do lado de fora)

Marcelo: Fala comigo

(Silêncio. Primeiro sinal. Os dois atores entram no teatro pela plateia)

Marcelo: Fala comigo. (Silêncio)

Marcelo: Fala comigo. (Silêncio)

Marcelo: Era brincadeira... Não era importante.

Patrícia: Eu não era importante?

Marcelo: Fala comigo.

Bia: Eu não era importante?

Patrícia: Tá vendo? Vai à merda, Marcelo.

Bia: O que não era importante?

Patrícia: ah era ela?

Bia: Quer saber? Eu não vou mais fazer essa porra dessa peça.

Rodrigo: gente...

Bia: cala boca. O que não era importante, Marcelo?

Thiago: o que tá acontecendo?

Patrícia: cala a boca. Fala Marcelo.

Diego: babado.

Bia: Rods, desculpa, mas pra mim não dá mais.

Rodrigo: Bia...

Patrícia: Satisfeito, Marcelo?

Rodrigo: Lucas, faz a cena da Bia.

Lucas: Caê.

Rodrigo: Ah que seja. Caê faz a cena da Bia.

Lucas: E quem vai tocar o ukulele?

Patrícia: Satisfeito, Marcelo?

Marcelo: Bia, eu te trai, mas eu descobri que não te amo.

Patrícia: Marcelo, meu nome não é Bia. (Silêncio)

Thiago: Caralho, mano... Mandou malzão. (Silêncio)

Marcelo: Eu estava indo para a escola, eu te vi no ônibus, você estava do lado da sua amiga, eu te olhei, você sorriu para mim, mas você achava que eu estava de olho na sua amiga... Vocês comentaram que estavam indo à praia... Matei aula e fui atrás de vocês... Fui até a praia também, de uniforme, de calça jeans e sem um putinho no bolso... mas foi lá o nosso primeiro beijo... Eu me lembro do nosso primeiro beijo... Foi intenso, forte, mas você tinha medo de se envolver. Mas era uma coisa de pele. Lembra? A gente se curtia, a sua boca encaixava direitinho na minha...

Patrícia: Mas você me traiu. E o que eu não suporto é traição.

Bia: Já disse eu não vou fazer essa peça mais.

Marcelo: Eu descobri que eu não te amo.

Patrícia: Não chega perto de mim. Vai à merda, Marcelo.

Rodrigo: Acho que essa cena vai ficar boa.

Marilene: Não sei... Eu fico calada mesmo a cena toda?

Lessa: Gente, eu não tô entendendo nada. Mas tô adorando tudo.

Rodrigo: Vem gente, vamos alongar.

Lucas: Agora é a oração do teatro. Tá louco?

Lessa: Eu seguro a minha mão da sua...

(O palco está vazio. Luz geral. Entra Marilene que se posiciona na parte central do proscênio e fala para o público).

Marilene: Boa noite! Meu nome é Marilene, tenho 58 anos e serei a professora de teatro de vocês. AH! Acharam que iam vir aqui só para assistir uma peça de teatro? Não! Nananina não! Bom, como dizia no cartaz, em letras garrafais e pequenas, isso aqui é uma experimentação cênica e uma aula de teatro. Neste sentido, a participação de vocês é importante. E a participação deles aqui de cima (apontando para os atores no palco) é obrigatória. (Faz cara de brava e depois sorri). Bom, preciso que vocês levantem a mão direita. (Marilene ilustra os gestos que propõe).

A mão direita gente... aliás, o braço direito todo para o alto. O direito gente! Agora abaixando o braço bem devagarinho. Devagar... devagar... isso. Vamos fazer de novo. Levanta a mão direita e abaixa bem devagar... E agora o braço esquerdo. Isso! Que lindo! Vamos fazer uma cobrinha com o braço. Ai! Cobrinha não, que tenho medo! Ninguém precisa ficar com vergonha eu também era bem tímida, até começar a fazer teatro, em 2016, com Guarnier e o pessoal do MIT e agora eu estou saidinha (canta e dança). Agora eu sou a professora aqui da Baixada (volta ao normal). Agora uma dinâmica mais complicadinha. Vocês vão ter que falar o nome de vocês e dizer que personagem pretendem fazer ou que já estão fazendo. Ok? Então, vamos lá... Vamos começar por... (Em semicírculo e indo até o interior dele para se apresentar).

Thiago: Eu sou o Thiago e farei o Thiago.

Lucas: Eu sou o Lucas e faço o Lucas.

Patrícia: Eu sou a Patrícia e faço a Bia.

Bia: Eu sou a Bia e faço a Marilene.

Marilene: Ok, gente. Vamos fazer um pequeno aquecimento. Caminhando pelo espaço... Thiago sobe logo para aula! (Thiago vai para o palco). Não se esqueçam de olhar um ponto fixo, de possuir uma intenção ao caminhar. Lembrem-se também de preencher todos os espaços vazios. Agora acelerando, acelerando, acelerando, acelerando, quase correndo. Isso, Thiago. Cuidado para não esbarrarem no colega. Para! Olhem quem está do lado de vocês, preencheram os espaços corretamente?

Todos: Sim.

Marilene: A chuva está bem forte, se protejam! A chuva passou. Está frio. Fiquem mais próximos um do outro. Vocês estão caminhando sozinhos pela rua. É noite, acabou a luz e quase não dá pra enxergar nada.

(Todos começam a andar lentamente quase parando, menos Bia. Luz de contra fica mais forte, enquanto as frontais ficam em resistência menor. Bia vem andando por entre as pessoas procurando o centro do palco e se posicionando nele).

Marilene: A chuva está bem forte, se protejam! A chuva passou. Está frio. Fiquem mais próximos um do outro. Vocês estão caminhando sozinhos pela rua. É noite, acabou a luz e quase não dá pra enxergar nada.

(Todos começam a andar lentamente quase parando, menos Bia. Luz de contra fica mais forte enquanto as frontais ficam em resistência menor. Bia vem andando por entre as pessoas, procurando o centro do palco e se posicionando nele)

Bia: E você se sente sozinha. Um carro se aproxima. Você sente uma vontade enorme de correr (todos correm, menos a Bia. Lucas se posiciona perto de Patrícia), mas as suas pernas travam (Todos congelam novamente). Oi, tio Luiz. Eu estava na casa da Jéssica. (Seca) Eu tinha dez anos. O tio Luiz disse: Eu te levo pra casa, entra aí. Tá maluca, menina? Sozinha nesse escuro? Entrei no carro. Ele começou a dizer o quanto eu havia crescido e o quanto eu estava bonita. O carro parou antes da minha casa: O que você está fazendo? Para! Tira essa mão daí! O que é isso? Para! Quanto mais eu gritava pra ele parar, mais excitado ele ficava e mais ainda me agarrava (chorando). Por favor, para! Por favor...

(Bia se joga no chão em posição fetal. Lucas descongela e começa a tocar no ukulele a primeira parte da música “Se essa rua fosse minha”, que é cantada por Marilene e Patrícia. Quando esta parte da música acaba, Lucas permanece tocando sozinho).

Bia: (levanta e encara Lucas) Ele foi tirando a minha roupa bem devagar. Eu já não gritava mais.

(Todos voltam a cantar. Marcelo tira a Bia de cena durante a música e a leva até o fim do palco. Luz volta ao normal).

Marilene: Que cena linda, Bia. Alguém quer falar alguma coisa? (ninguém diz nada)

Bia: Já que ninguém fala nada. Eu vou falar. Por que você não entrou na cena, Thiago? Por que?

Thiago: eu não falei, mas agora eu vou falar. Sabe por que eu não entrei na sua cena? Não queria saber o porquê eu não entrei na cena? Agora tu vai saber. Sabe? Sabe porque? Por que sempre tem que ser eu pra fazer o papel do viciado, do bandido, do estuprador?

Bia: tá bom você, quer que eu ande? Eu ando... Tá bom pra você?

Thiago: não. Eu não passo por essa porta. Você não quer seu eu? Então... Eu não passei por essa porta.

Lessa: eu tava muito feliz. Eu tava indo pro show da minha cantora preferida, ganhei dois ingressos num sorteio produzido pela Carambolitas... Uma marca aqui da baixada que faz bolsas e porta livros. Umas coisas lindas.

Rodrigo: ok, vamos fazer essa cena direito. Você deita no chão. Você se senta na cadeira. Essa cadeira fica deitada aqui e você fica em pé olhando pra ele.

Patrícia: o que você sente quando olha pra cima?

Lessa: tristeza.

Marilene: tem como você fazer um gesto que remeta a tristeza? (Para Thiago)

Bia: o que acontece nessa cena?

Patrícia: isso é irrelevante

Lucas: presta atenção.

Marilene: (Para Thiago) agora ninguém fala mais nada. Você repete esse movimento pra mim.

Rodrigo: Pede o Diego pra levantar e andar pelo espaço contando os seus passos.

Marilene: levanta devagar, e caminha em círculo, em volta da cena, contando seus passos.

Rodrigo: Marcelo, pergunta pra ele (Thiago) o que aconteceu.

Marcelo: o que aconteceu?

Marcelo: o que aconteceu?

Rodrigo: Marilene, fala para o Diego que quando o Marcelo perguntar o que aconteceu, ele conta mais alto... e depois volta a contar baixo.

Marcelo: O que aconteceu?

Lessa: 29, 30...

Marcelo: O que aconteceu?

Lessa: 39, 40...

Rodrigo: pede para o Lessa contar bem baixinho, quase sussurrando.

Marilene: Quase sussurrando.

Marilene: Thiago, sobe na cadeira e continue olhando pra frente. Fale a receita de um bolo. (Thiago descreve uma receita qualquer).

Marcelo: o que aconteceu? (Thiago continua a falar a receita).

Marcelo: o que aconteceu?

Tiago: eu não sei. (Olha para Marcelo)

Marilene: (gritando) Tiago, senta na cadeira!

Lessa: eu estava muito feliz, eu tinha ganhado um ingresso para o show da minha artista preferida, coloquei tudo no Instagram.

Tiago: e eu falei pro meu irmão... Você acha que você é famosinho? Tudo isso é ilusão. Os amigos que babam seu ovo hoje vão andar de outro daqui a pouco.

Lessa: eu me arrumei todo. Só que...

Marilene e Rodrigo: (para Marcelo) segura os braços dele.

Lessa: eu estava com o meu irmão.

Marcelo: como é o seu irmão?

Tiago: negro, cabelo cacheado. Acha que é famosinho. Tem...

(Bia tampa a boca de Tiago).

Lessa: meu irmão tem cabelo cacheado, é bem moreno mesmo... Tem o nariz grande, é da minha altura mais ou menos... Nós éramos muito amigos. Têm uns dois anos que a gente não se fala...

Tiago: embaixo da minha cama tem um skate, umas caixas vazias e outras com livros didáticos. Tem um monitor antigo no canto quarto e muitos instrumentos espalhados. Eu sou músico.

Marilene: se você fosse dizer algo pro seu irmão... O que você diria?

Lessa: eu sinto sua falta. Tem dois anos que a gente não se fala, mas eu queria dizer que...(Bia e Lucas gritam muito alto. Marcelo pega o violão começa a tocar... Tiago e Diego vão se afastando em câmera lenta).

Patrícia: um acidente acaba de acontecer em Mesquita. Irmão é acusado de matar irmão cobrando dívida antiga.

Marilene: Credo, Tiago. Que cena pesada.

Marilene: Credo! Que cena pesada, Thiago. Vamos mudar o clima disso aqui. Agora todo mundo vai ser um brócolis! Vocês devem agir, devem respirar como brócolis... Internalizem serenidade de brócolis: verdinho, suculento, bonito e amigável. Os brócolis são a paz interior que deve reinar em todos nós. Como andam esses brócolis? Como eles se comportam? O que eles pensam?

(Patrícia faz tudo que Marilene diz, os outros personagens apenas riem de Patrícia. Marilene não vê.)

Marilene: Cadê o Guilherme?

Rodrigo: Não veio. (para Lucas) você que é amigo dele. Ele disse alguma coisa?

Lucas: Disse que estava resolvendo coisas.

Marilene: Coisas. Resolvendo coisas. Sempre isso. O que a gente faz agora?

Marcelo: Eu faço a cena dele. Eu sei como é. Eu contei os meus passos até chegar aqui, foram exatamente 11794 passos, passei por 725 postes, um desses postes estava com a lâmpada quebrada (neste momento entra barulhos de sons emitidos quando se passa o dedo em bordas de taças molhadas). Bom na verdade eu não tenho certeza, pois estava de dia. Então as luzes estavam apagadas e eu teria que ir de noite pra conferir. Tô com preguiça. A noite, eu poderia saber exatamente se todas as luzes acendem. Farei isso na volta.

(Todos, menos Marcelo, dão as mãos e começam a se entrelaçar, fazendo um grande nó de corpos humanos).

Marcelo: Todos os dias eu acordo, tomo o meu achocolatado, como dois pães franceses com requeijão e daí eu tomo o meu remédio. Hoje eu não tomei o meu remédio.

(Os atores se dividem em dois trios, ficando do lado esquerdo: Dyego, Lucas e Jeniffer e do lado direito: Thiago, Patrícia e Bia. Durante as falas de Guilherme, eles fazem um exercício de confiança, chamado pêndulo, no qual Lucas fica entre Dyego e Jeniffer, e Bia entre Patrícia e Thiago).

Marcelo: ontem eu também não tomei o meu remédio, não tomei também semana passada, tem seis meses que não tomo. Por contenção de despesas, o governo cancelou os meus remédios. Hoje, na rua, as pessoas pareciam muito mais aceleradas do que o normal.

(Bia e Lucas saem do pêndulo e vão andando em direção ao centro do palco, param de frente um para o outro e todos começam a fazer o exercício de espelho. Bia faz espelho com Lucas, Patrícia com Thiago e Jeniffer com Dyego).

Guilherme: eu tentava acompanhar o ritmo dos passos das pessoas, mas elas estavam correndo. Eu me perdi por várias vezes, por isso passei pela casa da Bia. A casa de Marilene fica a duas quadras depois da delegacia da mulher, do lado direito da casa dela tem sempre um fusca azul parado, só teve uma vez que fui lá e o fusca não estava lá parado. Tenho medo de um dia ir visitá-la, não ter o fusca e eu errar o local. Não me guio pelo fusca, mas... Thiago.

(Todos abaixam e sentam-se, menos Lucas e Thiago).

Marcelo: (se direcionando ao Thiago). Não você. Ele. Ele quem faz, interpreta o Thiago (Thiago abaixa e Lucas fica de pé). Thiago, aprendi aquela música que tem sete acordes e que você desafina quando sobe o tom, tentando imitar o Johnny Hooker. Aprendi ontem à noite, enquanto assistia Big Brother Brasil sentado no chão da sala. Eu comia pipoca e minha amiga fazia penteados no meu cabelo.

(os atores representam a cena que Guilherme está descrevendo)

Marcelo: Não concordo com a saída daquele menino.

Thiago: Eu concordo.

Marcelo: Por falar em Johnny Hoocker, ha 36 horas atrás eu estava lendo umas coisas que me fizeram querer me vestir igual a Liniker (Jeniffer levanta). Preciso roubar os sapatos da Vitória (Jeniffer se abaixa como se fosse pegar os sapatos do Dyego). Vocês sabiam que eu contei a quantidade de passos daqui até a minha casa?

(Todos se levantam reclamando e, antes que todos se dispersem, Guilherme começa a falar com raiva. Fim do som).

Marcelo: São 11794 passos. Mas eu posso ter me enganado. Eu calço 41, então pode ser que o número de passos que eu dei seja inferior ao número de passos que a Bia daria. Não a Bia, Bia. A Bia Patrícia. Já fumei cigarro uma vez. (Volta o som de barulhos emitidos por taças molhadas quando se passa o dedo nas bordas). Cigarro contém folhas secas do tabaco e nicotina. Possui em sua composição mais de 4.500 complexos químicos, como arsênico, amônia, sulfito de hidrogênio e cianeto hidrogenado. Semelhante ao gás que sai do escapamento dos carros, o monóxido de carbono pode ser o mais letal de todos os elementos, pois este é responsável pela diminuição de oxigênio para os órgãos dos fumantes. Preciso me matar antes que eu morra (se joga no chão. O som continua por um tempo).

Marilene: Ok, garoto. Tira esse negocio do chão! Essa coisa do Guiheme me estressou. A aula acabou.

Lucas; eu nunca consigo fazer a minha cena.

Marilene: aquela sua cenazinha de merda?

Rodrigo: relaxa ela tem ciúme do Guarnier. Faz sim... conta até três.

(Patrícia arruma o palco para a cena de Lucas)

Lucas: O que eu odeio são noites vazias. Não só aquelas noites em que você está sozinho em casa e tudo o que você escuta é o barulho do ventilador e o embaralhamento dos seus pensamentos. As noites que mais doem são aquelas em que você teve um dia simplesmente perfeito, você saiu com amigos, bebeu, se divertiu ou até mesmo teve algumas aventuras em banheiros de boate. Tudo está indo bem até que você põe a cabeça no travesseiro e pensa: Eu estou sozinho. Eu não tenho nada. Eu não sou nada. Você pensa em todas as decepções, as lágrimas, o amor da sua vida que foi embora, sonhos que não serão mais realidade. Eu não conquistei nada. Eu não tenho nada. Eu sou um nada e mesmo que você se cerque de pessoas, a solidão sempre irá bater. Porque a felicidade vem num turbilhão de acontecimentos e emoções, você se envolve e se acostuma tanto com ela que, quando chega um simples momento em que ela não está lá você simplesmente desaba e desacredita. Por que o que dói e o que eu mais odeio são as noites solitárias que me fazem desacreditar que eu sou sim feliz e que eu vou sim ter mais e mais momentos de felicidade à minha frente. Eu sou sim feliz e vou ter mais e mais momentos de felicidade.

Bia: que lindo. tô emocionada.

Thiago: Baba ovo.

Jeniffer: Arrasou, garoto

(Rodrigo está sentado do lado direito do palco. Patrícia se aproxima).

Patrícia: Oi. Eu não quero dizer oi. Quem mandou eu dizer oi?

Rodrigo: Oi.

Patrícia: Oi (briga consigo mesma).

Rodrigo: não adianta brigar consigo.... Quem manda é o outro.

Patrícia: Que outro?

Rodrigo: o autor.

Patrícia: o autor?

Rodrigo: sim... é ele o dono da razão, o rei soberano. Ele sabe tudo que vai acontecer com a gente, do nosso nascimento até a morte.

Patrícia: eu quero sair daqui. (Desesperada corre como se fosse pular do palco).

Rodrigo: (gritando). Não! (Calmamente). Você não quer. Agora você vai ali abrir a porta.

Patrícia: (Ela vai como se tivesse sido programada para fazer tal ação e abre uma porta imaginária do lado esquerdo do palco) - Não. Nós estamos bem. O que foi isso? (Fecha a porta imaginária).

Rodrigo: Você não tem liberdade sobre você. Tudo. Exatamente tudo que você faz é o autor que decide. (se direcionando ao centro do palco).

Patrícia: Vou me matar. Ele não tem esse direito sobre mim.

Rodrigo: Só com a permissão dele. Você só morre se ele quiser (Coloca a máquina de escrever bem no centro como se fosse um ritual).

Patrícia: Eu não quero! Você não manda em mim (rasga folhas em branco e joga em cima da máquina de escrever). Meu corpo minhas regras! Minha vida! Vamos (Insinua pisar na máquina de escrever e é interrompida por Dyego).

Rodrigo: Não podemos.

Patrícia: Por quê?

Rodrigo: Isso aí... essa discussão... é um texto de Beckett: Esperando Godot.

Patrícia: E agora?

Rodrigo: Provavelmente crise na escrita.

Patrícia: O que a gente faz?

Rodrigo: Terapia.

Patrícia: A gente?

Rodrigo: Não. O autor.

Patrícia: E a gente?

Rodrigo: Droga.

Patrícia: O que?

Rodrigo: Crise existencial.

Patrícia: E agora?

Rodrigo: Nada disso existiu e ele vai reescrever tudo de novo.

(Todos voltam para a posição cena em que Marilene apresenta a peça para o público. Menos Rodrigo e Patrícia que vão para a plateia fazendo uma alusão a como a peça era feita antes da saída de Dyego e Jeniffer)

Marilene: Ok, gente. Vamos fazer um pequeno aquecimento. Caminhando pelo espaço... Thiago sobe logo para aula! (Thiago vai para o palco). Não se esqueçam de olhar um ponto fixo, de possuir uma intenção ao caminhar. Lembrem-se também de preencher todos os espaços vazios. Agora acelerando, acelerando, acelerando,

acelerando, quase correndo. Isso, Thiago. Cuidado para não esbarrarem no colega. Para! Olhem quem está do lado de vocês, preencheram os espaços corretamente?

Patrícia e Rodrigo: Não

Marilene: Quem são vocês?

Patrícia: Eu sou a Jeniffer. E ele é o Dyego. Eu vou fazer o Jeniffer mesmo e ele vai fazer ele mesmo.

Rodrigo: Não. Eu vou fazer a Vitória. Sou criativo.

(Neste momento todos paralisam, menos Marcelo que pega o caderno na mão de Rodrigo e lê)

Marcelo: Jeniffer e Dyego saíram na peça em Agosto de 2018 por motivos pessoais, mas são personagens desse enredo assim como o já citado Guilherme, um outro Marcelo, a Vitória e a outra Vitória.

(Marcelo devolve o livro para Rodrigo e todos voltam para a posição inicial desta cena.)

Patrícia: Oi.

Rodrigo: Oi.

(Rodrigo ameaça sair de cena. Enquanto Patrícia fala seu texto, Rodrigo fica modelando os atores que estavam paralisados até o momento)

Patrícia: Hey, você! Você pensa que sabe tudo né? Não. Você não pode ser onipresente e onisciente tal como Deus. Eu não posso acreditar que eu sou apenas um personagem dessa sua ideia louca. Autor, se você for realmente isso tudo que dizem, me dá uma luz... Me diz o porquê? Qual o sentido dessa minha narrativa? Quando eu sou eu, sou Patrícia? Deve ser muito fácil ser autor, né? Fica daí de cima dizendo o que a gente tem ou não que fazer (Bia e Marilene saem de cena)... Nãooooo! Não me tira de cena não. Eu não terminei o que eu tinha pra dizer.

Oh! Todo poderoso autor... Criador do texto em verso ou narrativo, me dê a paz de viver sabendo como. Em qual página da minha vida eu morro? Quer dizer? Eu morro nessa história? Oi.

Rodrigo e Patrícia: Nãooooo. Essa cena de novo não.. Responde minhas questões.(Não me tira de cena... Não me tira de cena. Não... O meu pé tá doendo. Lembra? Mas eu não sei se é o meu ou o da Patrícia. Essa fala agora é minha? Você tá me

confundindo. Não me retira de cena não. (Rodrigo escreve no caderno, encosta nos personagens que começam a tirar Patrícia de cena. Ela derruba o livro de Rodrigo, Patrícia cai no chão todos paralisam e luz se apaga).