

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTE DRAMÁTICA
CURSO DE TEATRO – BACHARELADO

NATÁLIA PEROSA SOLDERA

V ao Cubo

PORTO ALEGRE

2012

NATÁLIA PEROSA SOLDERA

V ao Cubo

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de Arte Dramática do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial e obrigatório para obtenção do título de Bacharel em Teatro, com habilitação em Direção Teatral.

Orientador: Prof. Dra. Marta Isaacsson

Porto Alegre

2012

Existe uma teoria que diz que, se um dia alguém descobrir exatamente para que serve o Universo e porque ele está aqui, ele desaparecerá instantaneamente e será substituído por algo ainda mais estranho e inexplicável.

Existe uma segunda teoria que diz que isso já aconteceu.

Douglas Adams

RESUMO

O presente trabalho pretende refletir acerca da experimentação cênica desenvolvida na disciplina de Estágio de Montagem II como conclusão do curso de Bacharelado em Teatro com habilitação em Direção Teatral, no Departamento de Arte Dramática da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Tem como proposta analisar as operações envolvidas na composição do espetáculo apresentado, reconhecendo as influências teóricas e práticas que permearam sua realização, dando conta de aspectos referentes ao discurso abordado, à linguagem explorada e ao desenvolvimento do processo de criação.

PALAVRAS-CHAVE

Teatro. Processo Criativo. Arte e ciência.

ABSTRACT

The present writing intend to reflect about the experiments realized at the discipline of *Estágio de Montagem II* as course conclusion of the Bachelor in Theatre with specialization in Theatre Direction, at *Departamento de Arte Dramática* in *Universidade Federal do Rio Grande do Sul*. Its proposal is to analyze the operations involved in the composition of the play performed, recognizing the theoretical and practical influences which permeated its accomplishment and realizing the aspects related to the speech raised, the language explored and the deployment of the creative process.

KEYWORDS

Theater. Creative Process. Art and Science.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	7
DO DISCURSO	11
A tensão entre o desejo e a impossibilidade, a aceitação do caos.	11
DA LINGUAGEM CÊNICA	16
Da poética do humor.....	16
Da contradição entre o conteúdo e a forma de organização cênica.....	17
Evidência ao processo de representação do fazer científico.....	19
Do jogo entre real e ficcional no acontecimento cênico.....	20
Ênfase na palavra.....	23
DO PROCESSO CRIATIVO	26
O processo criativo como construção de espaços para o acaso.....	26
CONSIDERAÇÕES FINAIS	31
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	34
ANEXOS	
ANEXO 1 – Texto do espetáculo.....	
ANEXO 2 – Declarações depositadas na caixa de sugestões pelos alunos do DAD.....	

INTRODUÇÃO

A prática cênica desenvolvida na disciplina de Estágio de Montagem II, como conclusão do curso de Teatro Bacharelado com habilitação em Direção Teatral serve como mote para a reflexão que se segue. Esta reflexão busca destacar os mecanismos envolvidos na composição poética e relacioná-los às influências teóricas que estão presentes no desenvolvimento e no discurso do espetáculo produzido. A correlação dos trabalhos de conclusão de curso, prático e teórico, é permeada pelo desejo de colocar em relação teoria e prática de forma efetiva no fazer artístico teatral. Desejo este incentivado e desenvolvido ao longo da graduação em teatro, agora em fase de conclusão.

Como fomentador do desenvolvimento destes dois trabalhos está a questão inicial relativa a pretensão do ser humano de tentar explicar todos os fenômenos que envolvem nossa existência. O interesse por essa questão tem início antes mesmo do meu ingresso no Departamento de Arte Dramática, quando eu tive contato pela primeira vez com a série de livros *O Guia do Mochileiro das Galáxias* do autor britânico Douglas Adams. Naquela época eu não sabia muito bem porque eu estabelecia uma conexão tão forte com a série. Anos depois, já como aluna do Departamento de Arte Dramática, na disciplina de Atelier de Criação Cênica II, precisei selecionar algum material textual, não dramático, para realização do trabalho que seria desenvolvido na disciplina. Decidi então, reler a série de livros e tentar fazer uma adaptação cênica, que não se dedicasse a contar a história envolvida nos livros, mas que tentasse comunicar essa questão que é proposta. Naquele momento entendi que a conexão que estabelecia com aquela obra dizia respeito justamente ao modo como Douglas Adams abordava a questão da pretensão da humanidade em ser o centro do Universo. No exercício cênico da disciplina de Atelier de Composição Cênica II, então, foi quando tomei um tempo, diferente do tempo de leitora dos livros, para tentar compreender mais a fundo o discurso e os mecanismos sobre os quais se organizava a obra, com o intuito de transpor esses elementos que me encantavam nos livros para a cena.

Essa temática retorna no meu trabalho de conclusão de curso em direção teatral, graças a um fato inusitado que me ocorreu durante o período em que eu estava iniciando o desenvolvimento do meu projeto de estágio de montagem II. Eu estava voltando para casa, em uma tarde qualquer, quando a poucos metros de entrar no prédio onde eu moro, sou quase atingida na cabeça por um vaso de flores que cai do céu. O vaso caiu a menos de um metro de mim. Naquele momento o pensamento que passou pela minha cabeça foi: «Nós, seres humanos, estamos tentando conquistar outros planetas, mas não podemos evitar uma morte por queda de vaso de flores na cabeça». Essa ironia me fez repensar as questões do *Guia do*

Mochileiro das Galáxias e decidi que iria voltar a essa temática no meu Estágio de Montagem II.

Desta vez, não queria fazer uma adaptação do livro, queria desenvolver essa temática a partir de outras referências. Além da temática e do humor, existe outra característica na obra literária de Douglas Adams que me atrai, o cientificismo. A obra é recheada de teorias físicas, fórmulas e dados inventados e seu fio condutor é uma enciclopédia do Universo, que contém verbetes para tudo que pode ser encontrado no Universo, essa enciclopédia dá nome a série: *O Guia do Mochileiro das Galáxias*. Influenciada por esse cientificismo do livro, que revela essas determinações de respostas que a ciência propõe, comecei a investigar as possibilidades de relações do fazer artístico com o fazer científico. Foi então que comecei a me aproximar das teorias do caos e das mudanças de paradigmas da ciência moderna para ciência pós-moderna. . Observei que meus questionamentos estavam contemplados dentro da ciência pós-moderna e das teorias do caos. Estas teorias aceitam a indeterminação encontrada nos sistemas dinâmicos complexos, que compõem grande parte dos fenômenos ocorridos no universo que nos cerca. Na aceitação da presença do caos e da aleatoriedade destes fenômenos encontrei o cerne da questão que me mobilizava: mesmo aceitando que é impossível determinar com exatidão respostas para os sistemas dinâmicos complexos a ciência continua se dedicando a tentar encontrar padrões de ordem dentro do caos e é assim que nosso conhecimento científico tem evoluído.

É essa contradição que interessa. Temos necessidade de explicar todos os fenômenos que envolvem a vida, mesmo conscientes da pretensão de poder sobre a natureza que está envolvida nestas explicações. Esta contradição foi peça fundamental e mobilizadora de todos os desdobramentos surgidos ao longo do processo, acredito que isso se deve ao potencial de tensão contido nessa temática, não é possível estabelecer respostas. Por mais que acredite ser pretensioso, por parte do ser humano, tentar decifrar o universo que o cerca e que essas respostas não fazem parte do domínio da nossa existência, também reconheço ser tal necessidade essencial para o movimento da humanidade. Foi o desejo de desnudar essa linha de tensão, sem tentar apresentar conclusões, que me mobilizou a desenvolver a criação cênica. Essa tensão que é própria do conhecimento, como afirma Morin em seu artigo *Da necessidade de um pensamento complexo* (2000, p. 13) “O problema do conhecimento é um desafio porque só podemos conhecer, como dizia Pascal, as partes se conhecermos o todo em que se situam, e só podemos conhecer o todo se conhecermos as partes que o compõem”.

Desse mergulho nas contradições do homem face à vida surgiu o *V ao Cubo – O que você V, o que você não V e além do que você V*. O espetáculo se estrutura sobre o formato de

um seminário científico, onde o fictício Departamento da Verdade da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, que apresentará suas conclusões científicas sobre o ano de residência investigativa realizada dentro do Departamento de Arte Dramática, da mesma universidade. Partindo de fatos reais ocorridos no DAD, desenvolvemos pesquisas fictícias que decifraram a suposta “verdade” escondida em eventos considerados inexplicáveis ou sobrenaturais. Desta forma, ironizando os padrões investigativos, aos moldes da ciência moderna de conclusões, resultados e verdades, pretendemos questionar essa postura determinista, já desmistificada nos campos da física e da matemática, mas que ainda permanece na forma habitual pela qual nos relacionamos com os fatos da vida.

O presente texto se propõe a tecer uma reflexão sobre os caminhos adotados pela encenação na abordagem dessas questões, através da linguagem cênica adotada e dos mecanismos de articulação do processo criativo. Para tal, este estudo reúne três capítulos, o primeiro dedicado a refletir sobre o discurso levantado na criação cênica. Neste capítulo estão expostas as influências que desenvolveram os questionamentos propostos pelo espetáculo. Estas influências são principalmente científicas, desde a mudança dos paradigmas do pensamento científico, até da metodologia de pesquisa que embasa a estrutura do espetáculo. Além disso, são abordados alguns diálogos estabelecidos entre arte e ciência e como isso também influenciou na composição cênica. Para tal, sirvo-me do pensamento proposto por Ilya Prigogine e Boaventura de Souza Santos, ambos tratando da mudança dos paradigmas do pensamento científico moderno. Para apontar as consequências observadas a partir dessa mudança no pensamento artístico, estabeleço relações com o conceito de pensamento complexo de Edgar Morin e trago um trecho do livro *A Preparação do Diretor* de Anne Bogart, onde ela evidencia claramente esta influência quando reflete sobre o processo criativo teatral.

O segundo destaca alguns princípios de linguagem fundamentais da composição. Tais como, o emprego do humor na abordagem do discurso, tendo como suporte teórico os escritos de Verena Alberti sobre o potencial do humor e do riso na história do pensamento. O jogo entre real e ficcional na composição da dramaturgia e das cenas, tendo como base os aspectos comuns aos conceitos de teatralidade propostos por Denis Guénoun, em seu livro *O Teatro é Necessário?*, Patrice Pavis no *Dicionário de Teatro* e Josette Féral em *Acerca de la Teatralidad*. E ainda neste capítulo, observo as consequências da ênfase na palavra como expressão da racionalidade científica e como proposta de expressão oral espontânea, desvinculada de determinação escrita, tendo por aliado o pensamento de Mikhail Bakhtin sobre a expressão verbal, encontrado em seu livro *Estética da Criação Verbal*.

Por fim, o terceiro capítulo, que descreve as estratégias adotadas durante o processo criativo para concretização cênica do discurso e da linguagem. Neste capítulo, procuro compreender alguns aspectos determinantes dentro das etapas do processo criativo. Apoiada na reflexão de Anne Bogart sobre os processos criativos no fazer teatral, em *A Preparação do Diretor*.

DO DISCURSO

A tensão entre o desejo e a impossibilidade, a aceitação do caos.

A experimentação cênica *V ao Cubo* teve por pressuposto discutir a necessidade natural do homem de explicar e tentar controlar todos os fenômenos que ocorrem na vida, desde questões individuais até eventos do universo que nos envolve. Mesmo em um tempo em que se admite a impossibilidade de compreender todos os fenômenos que envolvem nossa existência. É sobre essa tensão entre necessidade e impossibilidade, vivenciada por todos nós, que se organiza a temática do espetáculo. Este tem então por proposta interrogar o espectador sobre esta necessidade de explicar todos os fenômenos da natureza, e discutir se esta atitude não é de certa forma pretensiosa, diante do poder ínfimo do ser humano sobre a natureza.

A aceitação da impossibilidade de termos o controle sobre tudo é decorrente da mudança dos paradigmas do pensamento científico, nos quais os fenômenos da vida não aparecem mais como um sistema fechado, governado por leis estáticas. No decorrer do século XX, a teoria especial da relatividade de Albert Einstein, seguida da descoberta da mecânica quântica, do princípio da incerteza de Heisenberg, da decodificação do DNA e do desenvolvimento das teorias do Caos e da Complexidade destituem a ciência da convicção de que o mundo é simples, material, previsível e governado por leis mecânicas universais. Essas teorias constroem uma nova abordagem dos fenômenos que constituem o universo, desta vez sobre bases radicalmente opostas àquelas da ciência moderna. Há a reabilitação do caos, da irreversibilidade processual, do não determinismo e da complexidade. Segundo Boaventura de Souza Santos esta revolução científica apresenta uma nova concepção da matéria e da natureza, se opondo as bases sobre as quais se organizou a física moderna:

Em vez de eternidade, a história; em vez do determinismo, a imprevisibilidade; em vez do mecanicismo, a interpenetração, a espontaneidade e a auto-organização; em vez da reversibilidade, a irreversibilidade e a evolução; em vez da ordem, a desordem, em vez da necessidade, a criatividade e o acidente. (SANTOS, 1997, p. 48)

Em sistemas dinâmicos complexos, não-lineares, determinados resultados podem ser "instáveis" no que diz respeito à evolução temporal como função de seus parâmetros e variáveis. Isso significa que certos resultados determinados são causados pela ação e a interação de elementos de forma praticamente aleatória. Como na teoria do caos, na teoria da emergência ou no conceito de rizoma, nem todo efeito está totalmente contido na causa, isto é, o próprio efeito pode simultaneamente interagir (causalmente) com outros efeitos. O

caos acontece em sistemas dinâmicos extremamente sensíveis às condições iniciais, a meteorologia é um exemplo cotidiano da manifestação do caos. O clima é um fenômeno que não é nem aleatório nem regular. É possível fazer a previsão do tempo baseada em dados meteorológicos, mas com a confiabilidade de no máximo algumas semanas. Isso porque pequenas alterações atmosféricas têm um efeito amplificado com o decorrer dos dias, o que pode modificar completamente a previsão inicial. As teorias do caos estudam as possíveis leis reguladoras do movimento aleatório e imprevisível dos sistemas, a maneira como mudanças matematicamente contínuas podem levar a resultados inesperadamente súbitos ou matematicamente descontínuos.

Enquanto que algumas partes do universo podem operar como máquinas, estas são sempre sistemas fechados e os sistemas fechados formam somente uma pequena parte do universo físico. A maior parte dos fenômenos de interesse são, na realidade, sistemas abertos, trocando energia, matéria ou informação com o seu ambiente. (PRIGOGINE, 1984)

O pensamento pós-moderno e, por consequência, o pensamento artístico contemporâneo são fortemente influenciados por essa mudança dos paradigmas científicos, promovida pelas teorias que envolvem o caos. A aleatoriedade e o acaso são entendidos como princípios constituintes e indispensáveis do processo de criação artística. Nesse sentido, o acontecimento teatral passa a ser compreendido como um momento de encontro permeado de uma quantidade incalculável de variáveis e, por isso, torna-se impossível prever todas as suas repercussões no espectador. Tal entendimento não retira a responsabilidade do discurso proposto pelo artista, mas relativiza o poder do encenador sobre a repercussão da obra. Diante disso as propostas cênicas contemporâneas se organizam de modo a levantar discussões, mais do que tentar propor respostas. É a problemática do pensamento complexo levantada por Morin, onde o conhecimento passa a ser entendido como um sistema complexo e por isso não pode mais ser limitado a uma linha entre quem envia e quem recebe a comunicação. Assim, Morin afirma Morin em seu artigo *Da Necessidade de um Pensamento Complexo*:

...durante muito tempo, a ciência ocidental foi reducionista (tentou reduzir o conhecimento do conjunto ao conhecimento das partes que o constituem, pensando que podíamos conhecer o todo se conhecêssemos as partes); tal conhecimento ignora o fenômeno mais importante, que podemos qualificar de sistêmico, da palavra sistema, conjunto organizado de partes diferentes, produtor de qualidades que não existiriam se as partes estivessem isoladas umas as outras. (MORIN, 2000, p.15)

A abertura da obra ao acaso é inevitável no que diz respeito a suas repercussões no espectador, mas pode ser ainda maior se incorporado como elemento de composição da obra. O acaso, por exemplo, passa a ser admitido como mecanismo de criação cênica, e sua presença tem sido incorporada como elemento mesmo do jogo cênico. Como é o caso dos *happenings*, por exemplo, acontecimentos cênicos com grande espaço para o acaso, onde apenas algumas coisas são estabelecidas, mas o acontecimento em si não é ensaiado, repetido, as ações só são executadas no momento do acontecimento, não são previamente testadas para que se selecione a melhor, como nas propostas cênicas tradicionais. Da mesma forma que todo acontecimento cênico guarda uma margem ao imprevisto, esse também se faz presente no processo criativo, como afirma Anne Bogart em seu livro *A Preparação do Diretor*:

A arte começa na luta pelo equilíbrio. Não se pode criar em estado de equilíbrio. O desequilíbrio produz uma dificuldade que é sempre interessante no palco. No momento de desequilíbrio, nossos instintos animais nos levam a lutar pelo equilíbrio, e essa luta é infinitamente atraente e frutífera... Descobrir-se em desequilíbrio representa um convite à desorientação e à dificuldade. Não é uma perspectiva agradável. De repente, você se encontra fora de seu elemento e fora de controle. É aí que a aventura começa. Quando se aceita de bom grado o desequilíbrio. (BOGART, Anne, 2011, p. 131).

Embora hoje se tenha consciência dos limites do modelo instaurado pelo pensamento científico clássico, muitas de nossas ações ainda se estruturam dentro dele. Nosso espetáculo vem justamente colocar em causa esse modelo e, conseqüentemente, nossa forma de agir. Para tanto, a trama do espetáculo se coloca como uma apresentação clássica de resultados de pesquisa, obtidos em processo padrão de metodologia científica, ou seja, investigações de campo, coleta de dados, experiências. Na medida em que a trama se desenrola de forma caótica, desordenada e com conteúdos absolutamente insólitos, o objetivo crítico do espetáculo se estabelece. Desta forma, se tenta evidenciar a fragilidade e as contradições resultantes desta necessidade humana de ter o controle da natureza.

A ideia de colocar arte e ciência em diálogo nasce de um interesse pessoal, pois tenho grande curiosidade sobre os estudos em especial da física e da matemática pós-modernas. Certamente meu conhecimento sobre o assunto é limitado àquilo que a minha curiosidade me instiga a ler e a tentar compreender. O que me encanta, de forma especial, é a forma como a criação e a imaginação são fatores determinantes no desenvolvimento de pesquisas das chamadas ciências duras. As teorias científicas guardam na sua origem um ato criativo e imaginativo, o pesquisador vê a possibilidade de algo, que ele ainda não sabe se existe concretamente, e então através dessa metodologia própria da ciência ele tenta transformar em fato a possibilidade imaginada. Observa-se aqui um processo muito próximo daquele

vivenciado pelos artistas e estudantes de teatro, ou seja, temos a necessidade de comunicar/questionar algo, ainda sem forma, posteriormente através das nossas metodologias, imaginamos e experimentamos como poderíamos concretizar em forma de obra teatral o que está em nossa imaginação e trabalhamos sobre isso para concretizar na cena.

O cruzamento entre arte e ciência determinou um norte para o processo criativo. As improvisações realizadas tiveram como mote o potencial criativo presente na elaboração do pensamento científico. Tendo como referência em especial, os experimentos mentais, muito desenvolvidos nas áreas da filosofia, da física e da matemática. Trata-se de experiências que não podem ser comprovadas através de experimentos práticos, que pretendem compreender aspectos relativos ao Universo, por exemplo, que ainda não foi explorado pelo homem. Estas proposições têm como base leis e teorias científicas, porém suas consequências não podem ser observadas, acontecem apenas como hipóteses, permanecendo no plano da imaginação.

A trama de *V ao Cubo* desenvolve-se sobre um seminário científico, com fins de apresentar investigações de campo desenvolvidas no Departamento de Arte Dramática e defender os resultados de verdades sobre os fatos supostamente inexplicáveis encontrados no referido setor da universidade. Estas supostas verdades apresentadas no seminário, são baseadas em teorias e dados fictícios, obtidos através de experimentos absurdos realizados pelos personagens cientistas, desta forma a encenação procura estabelecer uma ponte entre a metodologia própria da ciência com a criação teatral. A criação cênica se organiza sobre os princípios metodológicos que são característicos do fazer científico.

O tema é abordado na criação cênica com humor, de forma a evidenciar a fragilidade do ser humano que está na origem de sua necessidade de tudo explicar. Fragilidade que neste caso se manifesta tanto para aqueles que não conseguem perceber nossa insignificância perante a natureza e, ainda mais além, perante o universo, quanto para aqueles que, mesmo conscientes desta insignificância, não são capazes de superar esse desejo de dominar todos os fenômenos da vida. Acredito que dentro destas duas modalidades de encarar os fatos da vida estamos todos nós enquadrados. E aqui se abre uma porta à exploração do humor, quando compreendemos que nós somos uma contradição. Nosso racional está em constante atrito com nossos desejos e inseguranças e, mais, nunca atingiremos nosso propósito, porque somos imperfeitos e complexos por natureza. E essa contradição não é ruim, mesmo assumindo uma postura pretensiosa com relação à natureza, nossa necessidade de explicar e compreender fez e continuará fazendo com que a humanidade evolua (compreendo evolução como movimento e não necessariamente como progresso). Segue um trecho do texto do espetáculo que exemplifica este tratamento do discurso através do humor:

Mas a grande verdade, é que as pessoas - que essencialmente são seres - são uma ânsia de importância que os impedem de afirmar qualquer outra coisa nessa situação além de "UM VASO CAIU NA MINHA CABEÇA, puta merda, cara". Mas, eu vou dizer uma coisa: existe uma possibilidade esmagadora (realmente esmagadora, se você levar em consideração que o Universo surgiu da possibilidade de surgir, e as estrelas explodiram carbono para todos os cantos só porque havia uma possibilidade de elas fazerem isso, e nenhum de nós esmagaríamos formigas se o Universo não tivesse decidido que era uma boa hora de isso acontecer), mas existe uma possibilidade de EU ter atingido o vaso. Com a minha cabeça. Hipotética.

Napoleão não deveria ter proibido os vasos de flores de ficarem na janela. Napoleão deveria ter proibido as pessoas - que são como são - de jogarem-se, em rota de colisão com a Vida, o Universo e tudo o mais. (ANEXO 1, p.)

A crítica do espetáculo se constrói através do exagero da postura científica moderna, sobre determinações de respostas definitivas e afirmações de verdades. Estas verdades são determinadas através de experiências inconsistentes e questionáveis sobre problemas menores do Departamento de Arte Dramática. Tratando estes problemas como grandes eventos científicos, e criando teorias que envolvem todo o universo para explicar problemas simples, cujas causas cabem a nós mesmo humanos e alunos, funcionários e professores do Departamento de Arte Dramática.

DA LINGUAGEM CÊNICA

Da poética do humor

Na abordagem do tema escolhido, foram feitas diversas escolhas poéticas. Dentre elas está o humor, esta escolha engloba tanto o tratamento do discurso quanto aquele da composição da cena. A busca por desenvolver um espetáculo leve e engraçado tem início no olhar que é proposto sobre a temática abordada. Poderíamos tratar do tema eleito de muitas formas, mas escolhemos o humor porque ele expressa a visão que entendemos que possibilitaria a exposição dos nossos questionamentos da forma mais adequada. Não queríamos apresentar o comportamento humano de forma pessimista, apontando nossos erros, porque não estamos querendo discutir a forma como lidamos com vida se é certa ou errada, mas propor a aceitação das nossas contradições com menos frustração e expectativas e com mais otimismo.

Percebo que o humor possui qualidades que enriquecem o acontecimento cênico. É sempre muito agradável, tanto para artistas quanto para espectadores, poder desprender um tempo da correria de suas vidas para rir, por si só, um momento extremamente prazeroso. O trabalho desenvolvido pretende proporcionar esse momento de prazer e conexão através do riso. Particularmente, percebo que muitas vezes o poder do humor é desvalorizado no teatro em detrimento de experiências ditas mais “poéticas” ou mais “instigantes e reflexivas”. O comentário da frase anterior e as aspas refletem a minha pessoal discordância destes tipos de visão com relação ao humor. O humor também é poético e também é instigante e reflexivo, ou quaisquer outros adjetivos que as manifestações artísticas que “se levam a sério” possam escolher para tentar se elevar a um patamar superior. Não estou defendendo aqui que todo riso provocado no espectador configura, por si só, uma manifestação artística, mas que o riso e o humor possuem um potencial questionador inestimável dentro do teatro.

No livro *O riso e o risível na história do pensamento*, a autora, Verena Alberti (2002, p.14) afirma que o riso é “... a experiência do nada, do impossível, da morte - experiência indispensável para o que o pensamento ultrapasse a si mesmo, para que nos lancemos no “não-conhecimento”. Quando Alberti fala em “não-conhecimento” não está se referindo ao que não se pode pensar, mas sim a tudo aquilo que não podemos explicar, entre outros motivos pelo fato da razão sobrepor-se ao instinto. Busca-se com o riso, então, estabelecer um trânsito entre o racional e o instinto.

O riso e o cômico são indispensáveis para o conhecimento do mundo e para a apreensão da realidade plena. Sua positividade é clara: o nada ao qual o riso nos dá

acesso encerra uma verdade infinita e profunda em posição ao riso racional e finito da ordem estabelecida. (ALBERTI, 2002, p.12)

O riso no trabalho está vinculado à proposta de visão otimista da temática e também a uma experiência do acontecimento cênico que seja prazerosa. A vida diária nos leva a priorizar as atividades imediatamente produtivas, relegando-se os prazeres sempre a um segundo momento. Por consequência, muitas vezes não temos tempo para a fruição de momentos de prazer. É por tais razões que tentamos articular o humor através de um princípio de inutilidade na criação cênica. Sendo abordado através de diferentes mecanismos, dentre estes gostaria de evidenciar dois: contradição entre a trama e a forma poética de seu desenvolvimento; e a evidência do processo de representação do fazer científico.

1. Da contradição entre o conteúdo e a forma de organização cênica:

Partindo dos pressupostos acima citados, se desenvolveu uma oposição entre o conteúdo da narrativa, que desvenda o rigor e sistematização próprios do padrão de funcionamento da ciência moderna, e as operações caóticas de apresentação deste conteúdo construídas pelo jogo cênico. Sob o princípio de uma organização caótica, a composição cênica encontra-se associada ao pensamento da ciência pós-moderna. Essa estratégia cênica que visa evidenciar a contradição entre discurso (ciência moderna) e forma (ciência pós-moderna), pode ser melhor esclarecida pelas palavras de Boaventura de Souza Santos:

Em vez de eternidade, a história; em vez do determinismo, a imprevisibilidade; em vez do mecanicismo, a interpenetração, a espontaneidade e a auto-organização; em vez da reversibilidade, a irreversibilidade e a evolução; **em vez da ordem, a desordem, em vez da necessidade, a criatividade e o acidente.** (SANTOS, 1997, p.48) (grifo nosso)

A trama do espetáculo se constrói como um seminário científico, ligado a metodologias, experimentos, comprovações, onde todas as questões são abordadas com muita seriedade pelos personagens. Dentro dessa organização surgem respostas concretas, verdades sobre os eventos antes inexplicáveis do Departamento de Arte Dramática. Entretanto, essa estrutura científica é contraposta pela total inutilidade da pesquisa desenvolvida, pois aportam respostas que não se relacionam de forma alguma e não podem contribuir a solucionar os problemas do departamento.

A composição cênica, fundada nos princípios de acidente e aleatoriedade, se opõe à organização daquilo que seria um seminário científico. Em cena os atores utilizam objetos

inúteis e realizam deslocamentos despropositados, compondo uma cena caótica em contraponto ao conteúdo determinista e ordenado do texto. Seguem alguns exemplos das estratégias cênicas construídas:

1.1. Da proposta de inutilidade:

Esta proposta está aplicada especialmente a utilização dos objetos e a algumas ações e deslocamentos cênicos dos atores. Por exemplo, para servir como dado de credibilidade da pesquisa, é trazida para cena uma maquete minúscula, impossível de ser vista pelo espectador. Na mesma cena ainda aparecem, uma calça de moletom preta, uma camiseta de moletom preta, um ralo, a personagem fala sobre estes objetos e eles são trazidos à cena para que fique claro ao espectador do que se trata, sublinhando assim o que já foi imaginado pelo espectador. Essa repetição do referencial óbvio de um objeto funciona na narrativa como uma citação, ou uma nota de rodapé dos conceitos abordados pela pesquisa que está sendo apresentada.

As cenas são ilustradas por slides de PowerPoint com desenhos, fórmulas e palavras que sublinham ou ironizam as ações. O uso desse mecanismo é uma crítica a esse padrão de apresentação científica que muitas vezes me parece ultrapassado e repetitivo. E é desta forma, sendo ultrapassado e repetitivo que ele se apresenta na cena.

1.2. Ações repetitivas deslocadas do contexto dramático da cena:

A repetição constitui um procedimento clássico científico, próprio de experimentos e comprovações. Em contraste a esse propósito de adquirir consistência científica, as repetições que acontecem em cena não evoluem para nada.

As ações repetitivas que ocorrem durante o espetáculo são extraídas de um trecho do texto do espetáculo, onde a cientista narra o comportamento dos alunos do DAD. Ela afirma que o conviver dos alunos consiste em “abraçar uns aos outros, beijar uns aos outros, rolar uns por cima dos outros, choques de barriga acompanhados de leve saltito e o desaparecimento em massa dos alunos”. O sentido dramático que estas repetições constroem é o de que os cientistas em sua residência no DAD foram contaminados pelo comportamento dos alunos. Como é avisado no início do espetáculo com os dizeres projetados: “CUIDADO: O ambiente do Departamento de Arte Dramática se mostrou altamente contagioso”. As ações também aparecem no espetáculo como uma homenagem ao comportamento característico que temos uns com os outros dentro do DAD.

1.3. Da aleatoriedade e acidente:

Há uma cena do espetáculo onde os atores se jogam sobre um colchão, dentro de um contexto dramático eles estão tentando voar e sobre essa proposta do contexto dramático da cena que eles brincam, as formas, as modelações de energia que são desenvolvidas no espaço-tempo através desse jogo não foram em nenhum momento fixadas. Essa cena foi menos repetida durante o processo de ensaios, na tentativa de não desgastar as descobertas que poderiam ser efetuadas durante o acontecimento cênico.

2. Evidência ao processo de representação do fazer científico:

Além dos aspectos apresentados no capítulo anterior, a discussão sobre as relações arte e ciência ganha no espetáculo outros desdobramentos. Dentre estes, observa-se uma supervalorização do fazer científico sobre o fazer artístico, especialmente no momento de auge da ciência moderna. No artigo *Filosofia, Arte e Ciência: modos de pensar o acontecimento e o virtual segundo Gilles Deleuze*, Catarina Pombo Nabais (2010, p.319) afirma que Deleuze e Guattari estabelecem como base para fundação tanto da ciência quanto da arte e da filosofia a relação com caos. Entendendo que, segundo ela, “O pensamento é o resultado de uma operação que se faz ao caos, é a própria composição do caos. Pensar é dar consistência ao caos”. Isso evidencia que o surgimento do pensamento pós-moderno, admitindo o caos como parte da maioria fenômenos que envolvem a vida, colaborou para o entendimento de arte, ciência e filosofia, como necessidades equivalentes do pensamento humano. Sobre essa equivalência, ainda no mesmo artigo a pesquisadora afirma que:

A arte, a Ciência e a Filosofia são portanto os três Caóides, as três formas de pensamento e as três formas de recortar e de criar o caos. Sobre cada plano que recorta o caos produz-se uma realidade própria, um anti-caos objectivo. Assim, segundo Deleuze e Guattari, sobre o plano de imanência produz-se a Filosofia, sobre o plano de consistência, a ciência e sobre o plano de composição, a arte. (NABAIS, 2010, p. 326).

O espetáculo trata essa questão colocando em evidência do caráter de representação implícito no fazer científico, pois o acontecimento cênico se organiza como um seminário de apresentação de resultados de pesquisa. Desta forma, a criação artística ironiza o fazer científico, denunciando esse caráter de *performance* que a apresentação e defesa de conceitos científicos pressupõe. Evidenciando aspectos *fakes* dessas apresentações, desmistifica a seriedade e soberania do fazer científico, considerado como balizador da realidade.

As apresentações ou *performances* científicas são ironizadas na composição cênica. Essa ironia permeia todo espetáculo, aparece de imediato no primeiro parágrafo que é dito em cena. O cientista do Departamento da Verdade, que dá início ao seminário contextualizando o público presente sobre a pesquisa que foi realizada, coloca o espectador como participante do seminário, que por sua vez está ali presente em troca de créditos complementares, úteis à sua formação acadêmica e ao seu currículo científico:

Boa noite, primeiramente gostaria de agradecer a presença de todos vocês que se inscreveram via portal do aluno voluntariamente para estarem aqui nesta noite em troca de meio crédito complementar (por favor, se tem alguém que está aqui de forma não voluntária eu gostaria que se manifestasse? *Se sim*: Jess, anote por favor pro relatório que uma pessoa esteve participando de forma forçada). (ANEXO 1, pg.)

Do jogo entre real e ficcional no acontecimento cênico

Os estudos acerca da noção de teatralidade aparecem na teoria do teatro como uma tentativa de identificar as características essenciais que diferenciam o teatro das outras artes. O desenvolvimento desses estudos permitiu o reconhecimento de que a arte do teatro está pautada, invariavelmente, sobre duas dimensões distintas: uma ficcional, da *representação da ação* e outra real, da própria presença física dos atores na cena, a *ação de representar*. Como aponta o teórico Denis Guénoun, em seu livro *O Teatro é Necessário?* quando tece uma análise sobre as perspectivas de Aristóteles do teatro como *mimesis* da vida:

...a relação se complica e se estreita ainda mais pelo fato de a representação ser também produzida por “agentes”, na medida em que eles efetivamente agem. O elo não é mais então simplesmente figurativo: a representação não elege apenas a ação como seu objeto privilegiado – a *mimesis* é ao mesmo tempo *representação de ação* e *ação de representar*. (GUÉNOUN, 2004, p.19)

Patrice Pavis (1999, p.373) em seu dicionário de teatro, no verbete referente ao conceito de teatralidade cita uma afirmação do pesquisador Alain Rey, que diz: “É precisamente na relação entre o real tangível de corpos humanos atuantes e falantes, sendo esse real produzido por uma construção espetacular e uma ficção assim *representada* que reside o próprio fenômeno teatral.” Assim reafirmando a caracterização do fenômeno teatral por estas duas dimensões.

Josette Féral observa em seu escrito *Acerca de la teatralidad*, dois espetáculos que produzem efeitos distintos no espectador, no primeiro o público estava aguardando o início do

espetáculo, neste caso na dimensão real que compõe o fenômeno teatral, e ficcionalizou a aparição de um barco, que não fazia parte da peça, completando a dimensão que ainda não estava presente para concretização do evento teatral. No segundo, de forma oposta, a ação dramática do espetáculo buscava uma aproximação tão grande da natureza, do cotidiano, que o espectador não encontrou ficção no acontecimento. Esta observação é relevante no que diz respeito ao papel fundamental do espectador para que haja teatralidade e também como indicativo do que foi anteriormente afirmado, a necessidade destas duas dimensões para o acontecimento teatral. Partindo desse pressuposto que estrutura o fenômeno teatral podemos perceber que o que diferencia as manifestações teatrais tradicionais das manifestações contemporâneas chamadas de performativas é a ênfase da poética cênica na dimensão ficcional ou real do acontecimento teatral.

A criação cênica desenvolvida, tendo em vista a constituição do fenômeno teatral no encontro das dimensões real e ficcional, reforça a dimensão real da cena. Através da existência da representação no tempo/espaço do acontecimento cênico, compartilhando esse momento teatral híbrido de real e ficcional, no espaço real do espectador e não apresentando ao espectador outro espaço/tempo ficcional. Desta forma, o seminário *V ao Cubo*, acontece no Teatro do Museu do Trabalho, às 20h, dos dias de apresentação.

O real interfere na cena, tanto no que tange a dimensão real ou performativa, quanto no que tange a dimensão ficcional. No caso da presença do real na dimensão ficcional temos a composição da dramaturgia que se pauta sobre o ambiente do Departamento de Arte Dramática da UFRGS, um espaço real, e a pesquisa apresentada tem como pontos de partida fatos reais acontecidos no departamento. Essa escolha tem como proposta evidenciar a necessidade de explicar todos os fenômenos da natureza, partindo de questões simples, cotidianas e sem grande importância, quando postos ao lado das nossas tentativas de explicar o universo. A evidência desta necessidade sobre questões banais aparece então acentuando o quão absurdas podem ser as respostas geradas por essas determinações de verdades.

Na dimensão real/performativa do acontecimento, o real aparece através do desvendamento dos recursos cênicos, como cabos, projetor, notebook. O espectador acompanha a operação dos slides de PowerPoint, da sonoplastia, entrada e saída de objetos cênicos, executados pelos próprios cientistas¹ em cena. Os objetos trazidos à cena são usados uma vez e não adquirem nenhuma resignificação, que não sua própria literal e não são indispensáveis à compreensão da cena, pelo contrário, eles sublinham e repetem as informações.

¹ Saliento aqui que, apesar da evidenciação dos processos de execução das ações na cena, a figura do ator não aparece no espetáculo, sempre estão em cena os personagens.

O espetáculo se compõe através do jogo estabelecido entre dimensões real e ficcional na trama. Os fatos reais retirados do cotidiano do DAD são ficcionalizados na cena através das verdades que são propostas sobre eles. O fictício Departamento da Verdade investiga os fatos reais do Departamento de Arte Dramática e essa pesquisa tem desdobramentos e conclusões absurdas, o que conduz o espetáculo à dimensão ficcional do fenômeno cênico. Segue abaixo um trecho do espetáculo que exemplifica esse jogo entre real e ficcional na cena, onde evidenciamos a inquietação real gerada pela nossa completa ignorância sobre a resposta para uma das perguntas mais realizadas no Departamento de Arte Dramática desde que iniciei o curso: Para onde vai o papel higiênico, que nunca está nos banheiros quando precisamos dele?

SILVANA: Coletado o material no Departamento de Arte Dramática, analisamos centenas de vezes as imagens registradas, e os fatos nos deixaram muito intrigados*. Até que em um insight científico lembramos uma lei da física capaz de esclarecer o sumiço súbito dos papéis higiênicos. A lei das más notícias.

MATHEUS: Um dos principais problemas do universo tem a ver com a velocidade da luz e com as dificuldades encontradas em tentar ultrapassá-la. Não é possível. Nada viaja mais rápido do que a luz, com exceção das más notícias, que obedecem a leis próprias e especiais. Essa lei foi descoberta através da análise do desaparecimento súbito dos brigadeiros nas festas infantis. Alguns cientistas bem que tentaram construir naves espaciais movidas a más notícias, mas elas não funcionavam particularmente bem e, como eram extremamente mal recebidas sempre que chegavam a algum lugar, não fazia o menor sentido estarem lá.

SILVANA: Verificamos então que o desaparecimento dos papéis higiênicos se trata de uma manifestação espaço-temporal disfuncional do espaço-tempo. Isso acontece porque a chegada do papel higiênico no Departamento é supervalorizada pelos alunos e funcionários e por isso adquire a potência de uma boa notícia, mas como as más notícias viajam mais rápido do que a luz, elas sempre chegam antes das boas notícias, por isso são raros os momentos em que o papel higiênico consegue se materializar nos banheiros, tamanha é a velocidade da má notícia de que já não há mais papel. Para uma melhor compreensão é preciso que se entenda o seguinte: a não materialização do papel higiênico no banheiro acontece devido ao fato das más notícias viajarem mais rápido que a luz e assim romperem o contínuo espaço-tempo. Porque mesmo que a boa notícia da chegada do papel higiênico aconteça cronologicamente antes, o rompimento do contínuo espaço tempo através da superação da velocidade da luz, faz com que a má notícia aconteça primeiro. (ANEXO 1, p.)

Outro elemento da composição cênica que se torna fundamental para constituição desse jogo entre dimensões do espetáculo é o vídeo. Ele é utilizado na cena de duas maneiras

principais: como apresentação de slides do seminário científico e como janela para o espaço real do Departamento de Arte Dramática. A utilização dos slides de PowerPoint colabora com a camada ficcional da encenação, dando suporte às verdades apresentadas pelos cientistas, enquanto que a presença de vídeos, que desvendam o espaço real do DAD, colabora para enfatizar a presença dessa ligação com o real na cena.

Estes vídeos são incorporados à narrativa da peça como elementos da metodologia científica empregada pelos pesquisadores do DV em suas buscas pela verdade escondida nos fenômenos inexplicáveis do DAD. São vídeos investigativos que mostram, por exemplo, muitos ralos presentes nas salas e corredores do DAD, que serviram de objeto da investigação em razão de uma denúncia fictícia de um aluno que gostaria de utilizar esse espaço subterrâneo como sala de ensaio, a fim de tentar resolver o problema de falta de salas no DAD. Outro vídeo que mostra os papéis higiênicos dos banheiros do DAD e seu sumiço instantâneo, reforçando o mistério que envolve a falta de papel higiênico no departamento. E um terceiro vídeo que mostra a movimentação suspeita em um horário específico dos elevadores, sempre em estado de manutenção do DAD.

A necessidade da presença destes vídeos na cena se dá, não somente para reforçar a metodologia das pesquisas fictícias apresentadas, mas especialmente como forma de reforçar a base real sobre a qual o espetáculo se constrói. Essa necessidade aumentou ainda mais depois da transferência do local de apresentação do espetáculo do prédio do DAD (Sala Alzira Azevedo) para o Museu do Trabalho. Pois, se os espectadores estivessem dentro do próprio ambiente que é mencionado no espetáculo, essa relação se estabeleceria de maneira mais forte, e na entrada e saída da sala de apresentação os espectadores estariam observando esses locais de referência. Impossibilitada essa observação, se tornou necessária a presença dos vídeos referenciando aqueles espaços do DAD na cena.

Ênfase na palavra

Dentro da criação cênica em questão, a palavra é fator determinante e assume a frente tanto do processo criativo, quanto da obra teatral apresentada. Essa escolha é motivada pelo desejo de defender o potencial poético e cômico da palavra na cena, depois de longos anos de rejeição na história do teatro no século XX e também pela conexão com a temática e com a estrutura do espetáculo que se desenvolve em forma de seminário. Há uma ligação entre a palavra e a racionalidade, as teorias científicas se concretizam através da palavra escrita e é dada grande importância à explanação oral destas mesmas teorias em congressos e

eventos científicos. A palavra no trabalho cênico aparece especialmente como manifestação oral de ideias e questionamentos dos alunos artistas envolvidos no processo criativo.

A escolha pela construção de um espetáculo “verborrágico” e que pretende uma compreensão mais racional por parte do espectador, tanto do discurso quanto do humor presentes na cena, é motivada pela relação da palavra como expressão racional no fazer científico. A palavra tem papel fundamental na apresentação e defesa das teorias e ideias científicas, e o sucesso ou fracasso de seu uso pode alavancar ou comprometer uma pesquisa desenvolvida. Além da própria palavra observa-se o esforço da ciência de se fazer entender através de gráficos, tabelas, setas. Esse esforço em comunicar com eficiência os dados investigados aparece no espetáculo, através da racionalidade de apresentação da palavra, e no uso de apresentação de slides, com gráficos, tabelas, desenhos. Essa aparição da palavra e da linguagem projetadas na cena força uma credibilidade aos dados absurdos apresentados. Assim, ironizando o esforço da ciência em tentar se fazer compreender.

Além disso, a presença ininterrupta da palavra na cena está pautada num entendimento da recepção/expectação como parte ativa do acontecimento cênico. Interessam os processos de memória, de reconhecimento e do próprio posicionamento crítico do espectador referente às ideias que são propostas através da palavra no espetáculo. São processos racionais e que são naturalmente gerados quando se estabelece uma relação de comunicação, como afirma o filósofo Mikhail Bakhtin no trecho de sua obra *Estética da Criação Verbal* dedicado a pensar a comunicação verbal:

Nos cursos de lingüística geral, os estudiosos comprazem-se em representar os dois parceiros da comunicação verbal, o locutor e o ouvinte (quem recebe a fala), por meio de um esquema dos processos *ativos* da fala no locutor e dos processos *passivos* de percepção e de compreensão da fala no ouvinte. Não se pode dizer que esses esquemas são errados e não correspondem a certos *aspectos* reais, mas quando estes esquemas pretendem representar o *todo* real da comunicação verbal se transformam em ficção científica. De fato, o ouvinte que recebe e compreende a significação (lingüística) de um discurso adota simultaneamente, para com este discurso, uma atitude *responsiva ativa*: ele concorda ou discorda (total ou parcialmente), completa, adapta, apronta-se para executar, etc., e esta atitude do ouvinte está em elaboração constante durante todo o processo de audição e de compreensão desde o início do discurso, às vezes já nas primeiras palavras emitidas pelo locutor. (BAKHTIN, 1997, p.290)

Tendo como pressuposto ser um trabalho autoral, que discutisse a temática abordada inspirada em algumas referências textuais, mas que principalmente fosse construída a partir das palavras e ideias dos artistas envolvidos no trabalho. Para tal, nossa busca se direcionou no sentido de desenvolver uma dramaturgia da palavra oral num caráter de especulações sobre questões cotidianas dos alunos envolvidos no trabalho. Como base para tal, utilizamos fatos observados dentro do próprio Departamento de Arte Dramática, local comum a todos os

envolvidos no trabalho e também a maioria dos espectadores aguardados para assistir as apresentações.

Inicialmente, a proposta era de que a palavra dita em cena tivesse caráter de comunicação oral coloquial, ou seja, mesmo as cenas sendo ensaiadas e modificadas diversas vezes durante o processo criativo, as palavras deveriam ser ditas em cena com uma qualidade de expressão espontânea. Essa escolha relaciona-se ao desejo de abertura ao acaso, da organização do espetáculo como forma suscetível às interferências do encontro com o espectador, que se desenrolasse a partir de uma estrutura menos definitiva, menos marcada, e mais vivida e experienciada com espaço para o diálogo direto entre atores e espectadores, tentando se aproximar da situação real de um seminário. Porém, durante o processo percebeu-se a necessidade de precisar e definir as cenas de forma mais próxima às convenções teatrais do que as do cotidiano, por isso a palavra que surgiu através de improvisações e especulações de ideias ganhou forma escrita e foi decorada e repetida pelos atores. Inclusive houve, durante o processo criativo, algumas improvisações diretamente realizadas sobre a palavra escrita, onde atores e diretora improvisavam textos escritos a serem inseridos em determinada cena do espetáculo.

Observa-se que muitas propostas cênicas contemporâneas têm seus textos estruturados na palavra oral e não mais em padrões da palavra escrita. Mesmo que posteriormente ao desenvolvimento da dramaturgia da cena, o texto ganhe forma escrita e seja publicado, em autoria de um grupo de artistas, do encenador, de um dramaturgo ou dramaturgista. Dentro dessas propostas que buscam preservar características da oralidade da palavra na cena, observam-se manifestações que fazem uso da palavra, em caráter de depoimento. Para tal, muitos artistas se utilizam de registros de depoimentos em vídeo na cena na tentativa de conservar a espontaneidade da palavra oral desvinculada das repetições necessárias ao teatro.

Dialogando com estas tentativas, no espetáculo *V ao Cubo* foram preservadas duas gravações em vídeo. Estas gravações foram feitas durante o processo criativo, com fins de agregarem a construção dramática. Um dos exercícios propostos para composição das cenas do espetáculo foi o dos atores gravarem depoimentos em vídeo como alunos do Departamento de Arte Dramática para serem enviados ao Departamento da Verdade. Estes depoimentos continham reclamações, sugestões, inquietações dos alunos do DAD sobre os problemas observados no departamento. As cenas originadas a partir destes vídeos preservaram a exibição do exercício registrado, assim, mantendo a espontaneidade da palavra oral escolhida pelos atores no momento de gravação do vídeo, eliminando as modificações derivadas das repetições dos ensaios.

DO PROCESSO CRIATIVO

O processo criativo como construção de espaços para o acaso

O processo criativo esteve norteado pela tentativa de estabelecer diálogos, e expor esses diálogos, com o caos envolvido no fazer teatral. Além da interferência indiscutível do espectador e das infinitas repercussões que a obra pode provocar neste espectador, houve a proposta de deixar grandes espaços para improvisação e para o acaso. A proposta fundamental do processo criativo era construir espaços para o acaso. Para tal, o processo de criação se articulou em torno de jogos, onde se determinavam algumas regras e alguns objetivos, dentro dos quais o ator deveria jogar com o acaso e articular esses jogos a cada vez que ele estivesse em cena. Por exemplo, há uma cena do espetáculo na qual os atores se jogam sobre um colchão, dentro de um contexto dramático no qual estão tentando voar. Sobre essa proposta do contexto dramático da cena que eles brincam, as formas, as modelações de energia que são desenvolvidas no espaço-tempo através desse jogo não foram em nenhum momento fixadas. Eles jogam sempre o mesmo jogo, porém a forma se modifica a cada vez que a cena é executada.

A ideia inicial para tentar estabelecer diálogos com o caos, com o que não se pode prever e com o acaso, era de extrema abertura. A aventura criativa na qual eu estava disposta a me lançar, quando tomei a decisão de que o espetáculo se organizaria como um seminário científico era preparar os atores para que eles concretizassem o espetáculo somente no dia da apresentação. Através de jogos com algumas regras definidas para composição das cenas, que os atores desenvolvessem suas pesquisas ficcionais, preparassem suas performances de apresentação e no dia da apresentação, o fizessem. Tentando repetir o mais próximo possível o processo de preparação e apresentação de um seminário científico.

A metodologia a ser empregada para efetivar essa proposta na cena era um terreno muito obscuro no início do processo criativo, e permanece sendo até o momento, apesar de alguns domínios já terem sido iluminados graças às experimentações realizadas durante o processo. Como estratégia principal, percebo que posso apontar a repetição da estrutura dos jogos em oposição à repetição das ações criadas. Porque está repetição dos jogos possibilita maior segurança ao ator, para que ele possa estar aberto ao acaso no momento do acontecimento. Assim, exercitamos durante o processo o jogo de apresentação de um objeto científico, utilizando diferentes motes, explorando diferentes pesquisas. Essas improvisações tinham como objetivo instrumentalizar os atores, do vocabulário, da postura dessas apresentações, para que essa estrutura fosse então, aplicada as pesquisas apresentadas no

seminário *V ao Cubo*. A ideia inicial era de que as apresentações, com o conteúdo próprio da dramaturgia do espetáculo, fossem ensaiadas algumas vezes, mas o suficiente para que fosse mantido um grande espaço de indefinições para o momento do acontecimento.

Observamos que se tornou inevitável, mesmo propondo apenas a repetição dos jogos, que algumas ações se fixem, isto não é ruim, pelo contrário. A fixação de algumas ações por parte do ator, quando repete determinados jogos, é importante na medida em que caracteriza pontos de segurança. Estando seguro sobre determinados pontos, o ator torna-se disponível a se lançar ao acaso. Entendendo o acaso aqui como o lugar que é surpreendente dentro dessa estrutura determinada. Após repetirmos diversas vezes a proposta de apresentação científica, e algumas ações e características dos personagens terem sido fixadas conseguimos sair em alguns momentos dessa estrutura. Foi a partir desses momentos de rompimento da estrutura que estabelecemos a relação de contaminação dos cientistas pelo comportamento característico dos alunos do DAD. Esse comportamento que não condiz com o habitual de cientistas surgiu nas improvisações e adotamos como ferramenta de composição das cenas.

Neste momento em que nos demos conta da importância de determinar aspectos concretos na composição das cenas, foi o momento em que conseguimos avançar no processo criativo. Quando utilizo a palavra “segurança” para relatar o que significaram essas determinações aos atores, não quero dizer que isso os deixou em terreno seguro, ou que eles estavam de fato seguros ou confortáveis em cena. A segurança aqui aparece como trampolim para se lançar ao acaso, o acaso só pode nascer e se consolidar como parte do processo e da cena quando ele tem a que se opor. Sobre a importância das determinações e do estabelecimento de limites para o ato criativo, Anne Bogart, afirma:

Articular-se diante das limitações: é aí que a violência se instala. Esse ato de violência necessária, que de início parece limitar a liberdade e diminuir as opções, por sua vez traz muitas outras alternativas e exige do ator uma noção de liberdade mais profunda. (BOGART, 2011, p. 53)

Nesta fase, que consistia os momentos finais do processo criativo, percebi que a metodologia que eu estava tentando propor para concretização do acontecimento cênico não iria funcionar a tempo das datas de apresentação. A ideia inicial era se aproximar de manifestações teatrais como os *happenings* ou as *impro* que possuem algumas determinações, mas que se efetivam no momento do acontecimento. Para a proposta específica, deste espetáculo organizado aos moldes de seminário e que discutia questões reais do Departamento de Arte Dramática, ficou evidente nesse momento que era necessário marcar e definir com precisão as ações, os deslocamentos, as intenções. Porque tínhamos em mãos uma

dramaturgia muito específica, já escrita, que queríamos que estivesse em cena, queríamos narrar os eventos que criamos no processo de composição da dramaturgia de forma precisa e isso não cabia dentro de uma estrutura tão aberta. Eu pensei que a determinação escrita da dramaturgia fosse colaborar para gerar pontos de apoio seguros para o jogo aberto dos atores na cena. Porém observei que isso não se tornou uma ajuda e sim um contraponto, por isso tivemos que fazer essa escolha.

A partir de então, os ensaios finais do espetáculo, passaram a ser de definições e marcações precisas das cenas. Pensando em aspectos como ritmo, variação de velocidade, variação de níveis, organização e movimentação espacial. Aspectos artesanais do trabalho do diretor teatral que foram aplicados para tornar mais interessante as cenas, que eram pobres nesse sentido, porque estávamos investindo em outro aspecto na composição do espetáculo, que era o da espontaneidade e da surpresa.

Do mesmo modo que se observou a necessidade de aspectos determinados e seguros para a composição de cenas que dialogassem com o acaso, se observou anteriormente a isso a necessidade de fixar a palavra improvisada em uma dramaturgia escrita. A palavra no espetáculo surgiu através de improvisações e especulações de ideias e ganhou forma escrita, passando a ser decorada e repetida pelos atores. Inicialmente pretendíamos construir a dramaturgia e desenvolver a palavra em cena preservando apenas a característica oral. Não era proposta que a palavra se tornasse dramaturgia escrita, pretendíamos apenas desenvolver um roteiro de acontecimentos e que dentro disso as palavras ditas fossem eleitas no momento do acontecimento cênico. Porém, como antecipado acima, percebemos ao longo do processo a necessidade de apurar com precisão essas palavras ditas na cena, pois se tratava de uma linguagem muito específica, então passamos a desenvolver a dramaturgia escrita da cena. Inclusive houve, durante o processo criativo, algumas improvisações diretamente realizadas sobre a palavra escrita, onde atores e diretora improvisavam textos escritos a serem inseridos em determinada cena do espetáculo.

Foi nesta tentativa de delimitações que se iniciou a segunda fase do processo criativo, em março de 2012. Imbuídos da temática e do discurso que pretendíamos desenvolver, após a decisão pela estrutura de seminário e pelos personagens sendo cientistas do Departamento da Verdade, nos voltamos à elaboração da dramaturgia, que consistia em nossas pesquisas ficcionais sobre os fenômenos inexplicáveis do Departamento de Arte Dramática. Esta fase de elaboração da dramaturgia, tomou grande parte do processo criativo e se dividiu em três etapas.

A primeira etapa de composição da dramaturgia esteve voltada para elaboração das pesquisas científicas ficcionais que seriam desenvolvidas nesse seminário. Para tal, definimos qual seria a metodologia do processo de pesquisa do Departamento da Verdade. Essa metodologia consistia na coleta de depoimentos dos alunos do Departamento de Arte Dramática, local da residência científica, através de uma caixa de sugestões. Abaixo, segue parte do texto do espetáculo que descreve a aplicação dessa caixa de sugestões:

Normalmente nas faculdades mais renomadas existe uma caixa, confeccionada com madeira, acrílico ou algum outro material que a comissão de orçamento considere mais barato ou encontre no lixo. A caixa, que pode ser quadrangular ou retangular, possui um pequeno vão em sua parte superior, um buraco suficientemente grande para que papéis sejam enviados para seu interior e suficientemente pequeno para frustrar os planos de qualquer terrorista que ouse depositar um artefato explosivo. Na parte frontal da caixa, vemos a inscrição “CAIXA DE SUGESTÕES”. Próximo dela, papéis e uma caneta amarrada a qualquer coisa que impeça seu furto ou sua fuga, nunca confie em esferográficas! A experiência com esse canal de comunicação tem dado ótimos resultados em todo mundo. Notando a falta desse artigo nas dependências do Departamento de Arte Dramática, propusemos a implantação da “CAIXA DE SUGESTÕES” durante nossa residência científica e ainda multiplicamos as possibilidades. Além de sugestões, na caixa podiam ser depositadas reclamações, grandes revelações e análises filosóficas. Podiam, também, ser enviados arquivos gravados em CD ou DVD e também há uma entrada para dispositivos de armazenamento móveis (USB). As grandes revelações foram tantas que podíamos até escutar os papeizinhos sussurrando. Depois da 3ª tentativa de arrombamento da caixa, decidimos analisar seu conteúdo e usufruir cientificamente das informações. (ANEXO 1, p.)

A implantação da caixa de sugestões foi realmente executada ao longo do processo no Departamento de Arte Dramática, posteriormente ao início do desenvolvimento da dramaturgia. A caixa de sugestões do Departamento da Verdade foi deixada durante três meses na sala de convívio do DAD e recebeu diversos depoimentos de alunos. Porém para fins de composição da dramaturgia desenvolvemos depoimentos falsos que teriam sido enviados através desta caixa. Para composição destes depoimentos, realizamos improvisações escritas, que consistiam em escrever depoimentos com reclamações e sugestões dos alunos do DAD ao Departamento da Verdade. Além disso, gravamos vídeos de improvisações de depoimentos, discutindo os mesmos problemas encontrados no DAD. Dois destes vídeos permaneceram na composição cênica.

Após este momento inicial de levantamento dos problemas do DAD que queríamos abordar, nos dedicamos à elaboração das teorias científicas que iriam explicar estes fenômenos. A referência textual eleita para servir de inspiração, tanto como conteúdo quanto como referência de linguagem, foi a série de livros do escritor britânico Douglas Adams, *O Guia do Mochileiro das Galáxias*. A escrita de Douglas Adams foi motivadora do desenvolvimento da

comicidade dos textos e serviu para expandir as ideias relacionadas com a realidade para lugares absurdos e irrealis, promovendo uma ficcionalização da realidade e, através disso, atingir o objetivo da construção dramática que era evidenciar através do exagero a necessidade de determinações de verdades sobre tudo aquilo que nos cerca.

A partir dessa influência na composição das pesquisas científicas ficcionais, ampliamos nossa perspectiva da composição da dramaturgia para um universo com possibilidades aparentemente absurdas, que relacionam questões cotidianas do departamento com respostas que supõem a existência de universos paralelos e viagens espaço-temporais. Partindo de uma base diretamente relacionada com a realidade, desenvolvemos possibilidades de verdades completamente absurdas fundamentadas em teorias inventadas. Por isso, a peça inicia com o seguinte aviso:

Warning: Assumindo que, só não são possíveis as possibilidades cuja impossibilidade é comprovada, todas as verdades propostas neste seminário são verdadeiras, até que se prove o contrário. (ANEXO 1, p.)

Houve ainda um terceiro momento da composição da dramaturgia onde organizamos os textos selecionados para compor o espetáculo. Após essa estruturação, revisamos os textos, para que houvesse um refinamento das palavras escolhidas e nos dedicamos a investir na comicidade destes textos escritos. Mesmo depois de todas estas etapas de composição da dramaturgia, finalizada por um texto escrito a ser memorizado, foram mantidos espaços sem definição de texto. Estes espaços foram deixados como efetivação do desejo inicial, no qual as palavras ditas na cena seriam eleitas no momento do acontecimento. Estes momentos, mesmo ensaiados, não foram fixados, preservando uma margem de diálogo direto e efêmero entre atores e espectadores.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para realização deste trabalho extraí alguns aspectos que fizeram parte do meu trabalho de conclusão de curso intitulado *V ao Cubo – O que você V, o que você não V e além do que você V*. Para selecionar estes aspectos desmembrei a criação cênica em três tópicos, do discurso, da linguagem cênica e do processo criativo. Dentro destes tópicos então, elegi os aspectos mais evidentes e determinantes para composição do trabalho cênico, para dedicar uma reflexão no âmbito teórico.

A reflexão apresentada neste estudo se construiu sobre uma prática em desenvolvimento. Nesse processo simultâneo entre prática e reflexão teórica, produção teórica e artística se afetaram constantemente. Indiscutivelmente minha prática se concretiza de determinada forma, partindo de determinadas escolhas porque sofre influências externas. Identificar essas influências para poder lidar com elas com maior consciência, acredito que promova um refinamento do trabalho prático. Além de, ampliar muito as possibilidades de experimentações.

Foi a partir do aprofundamento teórico associado às questões que envolviam o discurso escolhido para nortear a criação cênica, que muitas das ideias da dramaturgia e da própria composição cênica surgiram. A relação que foi estabelecida entre arte e ciência nasceu da busca por referências teóricas que dialogassem com a temática. Eu poderia ter buscado instrumentalização teórica em diversas áreas do conhecimento, ou mesmo dentro das próprias teorias do teatro, mas minha preferência pessoal por física e matemática e uma vontade que me acompanhava de tentar encontrar conexões entres estas ciências e o fazer artístico me conduziram a este caminho, que se tornou bastante enriquecedor. Portanto, entendo que ter recorrido a este aprofundamento teórico, buscando um estreitamente entre a temática abordada e teorias provenientes de outras áreas do conhecimento, no início do processo foi determinante e essencial para o desenvolvimento da criação cênica.

Todas as escolhas de linguagem e mesmo algumas escolhas referentes ao processo criativo estiveram norteadas por esta relação que foi estabelecida entre arte e ciência no início do processo. Na física e na matemática encontrei uma referência em especial que foi motivadora destes desdobramentos, as relações do pensamento científico pós-moderno com a reabilitação do caos. A partir disto desenvolvi uma proposta cênica e um processo criativo que fossem norteados pelo diálogo com o acaso, com o caos, com o imprevisível. Dentro dessa proposta ressalto, como exemplo, a ênfase na palavra como expressão espontânea, desvinculada de suas formas escritas. Mantendo espaço para escolha das palavras no

momento do acontecimento cênico, mesmo nos textos memorizados. Evidenciando assim, a interferência imprevisível do encontro com espectadores no acontecimento teatral.

Estes estímulos vindos de investigações teóricas que reverberam na prática cênica, também ocorreram ao longo do desenvolvimento deste aprofundamento teórico. Enquanto ensaiava e produzia este texto refletindo sobre as escolhas cênicas e de metodologia de processo de ensaios, muitas portas se abriram no lado prático. Os aspectos eleitos para serem discutidos aqui, ganharam força na composição cênica, e estas escolhas se tornaram mais conscientes. Ao longo da escrita foram se multiplicando as possibilidades práticas de abordagem das características de linguagem, por exemplo, elencadas no presente texto. No momento em que observei o trabalho prático no que diz respeito ao humor, percebi que este acontecia através de dois processos principais. Automaticamente no processo de ensaios esses dois pontos: da contradição entre o conteúdo e a forma de organização cênica e a evidência ao processo de representação do fazer científico, foram sendo acentuados. A acentuação destes dois processos que promoviam o humor das cenas definiu e, por consequência, enriqueceu ainda mais o tom cômico do espetáculo.

Observo o mesmo processo de conscientização e acentuação na determinação das relações com o real em cena. A partir do momento em que desenvolvi a reflexão sobre como se apresentavam as dimensões que caracterizam o fenômeno cênico, ficcional e real, na composição cênica, o jogo entre elas tornou-se mais evidente. O processo de ficcionalização da realidade que constrói a narrativa do espetáculo todo está baseado neste jogo de trânsito entre dimensões. Percebi, também, a importância da manutenção dos vídeos que traziam o espaço real do Departamento de Arte Dramática para a cena, devido ao deslocamento das apresentações para o Teatro do Museu do Trabalho.

De modo geral, o exercício de escrita sobre o processo criativo e as escolhas cênicas do espetáculo *V ao Cubo*, desenvolvido na disciplina de conclusão do curso de bacharelado em teatro, mostrou como as referências teóricas podem colaborar diretamente na criação. Acredito que mais interessante nessa tentativa de estabelecer diálogos entre prática e teoria foi a retroalimentação efetiva que aconteceu entre as práticas cênica e de escrita. A teoria fomentou inicialmente definições para a prática, em seguida a prática serviu de base para o desenvolvimento de uma reflexão teórica, e esta influenciou diretamente a prática a qual a escrita se referia.

A organização estrutural do curso de Teatro é voltada para instrumentalização do aluno por vias práticas e teóricas e assim, pretende estimular este aluno a desenvolver um pensamento teórico-prático sobre o fazer teatral, a fim de impulsioná-lo a desenvolver

experiências artísticas transformadoras. Acredito que esta experiência de escrita do trabalho de conclusão de curso em diálogo com o espetáculo desenvolvido na disciplina de Estágio de Montagem II seja um exercício fundamental buscando a concretização dessa premissa, de um fazer teatral que seja capaz de se pensar em relação, com o próprio teatro e com o mundo.

XXXX

[M1] Comentário: Prever espaço para falar da apresentação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADAMS, Douglas. *O Guia do Mochileiro das Galáxias*. Rio de Janeiro: Sextante, 2009.

ALBERTI, Verena. *O riso e o risível na história do pensamento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

BAKHTIN, Mikhail M. *Estética da Criação Verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BOGART, Anne. *A Preparação do Diretor*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

CORNAGO, Óscar. *Políticas de la palabra*. Madrid: Fundamentos, 2005.

_____. 'Teatralidade e Ética'. In: SAADI et GARCIA (org.). *Próximo Ato: questões da teatralidade contemporânea*. São Paulo: Itaú Cultural, 2008, p. 21-31.

DEBORD, Guy. *A Sociedade do Espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

FÉRAL, Josette. *Acerca de la Teatralidad*. Buenos Aires: Nueva Generación, 2003.

_____. 'Por uma poética da performatividade - teatro performativo'. Trad. Lígia Borges. In: *Revista Sala Preta*, v.8, pp 191-210. São Paulo: Departamento de Artes Cênicas ECA/USP, 2008.

GUÉNOUN, Denis. *O Teatro é Necessário?* São Paulo: Perspectiva, 2004.

LYOTARD, Jean-François. 'O Dente, A Palma'. Trad. Humberto Issao Sueyoshi e Tatiana Toledo. In: *Revista Sala Preta*, v.11, pp. São Paulo: Departamento de Artes Cênicas ECA/USP, 2011.

MORIN, Edgar. 'Da necessidade de um pensamento complexo'. In: Francisco Menezes Martins e Juremir Machado da Silva (Orgs.). *Para navegar no século XXI*. Porto Alegre: Sulina/Edipucrs, 2000, pp. 13-36.

NABAIS, Catarina. 'Filosofia, Arte e Ciência: modos de pensar o acontecimento e o virtual segundo Gilles Deleuze'. In: David Fernández Duque, Emilio F. Gómez Caminero, Ignacion

Hernández Antón (Eds.). *Estudios de Lógica, Lenguaje y Epistemología*. Sevilla: Fénix Editora, 2010, pp. 319-326.

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

PRIGOGINE, Ilya et Isabelle STENGERS. *Order out of chaos*. New York : Bantam Books, 1984.

SANTOS, Boaventura de Souza. *Um discurso sobre as ciências*. Lisboa: Afrontamento, 1997.

ANEXOS

ANEXO 1 – Texto do espetáculo

Seminário interdisciplinar:

V ao cubo

O que você V, o que você não V e além do que você V.

ENTRADA DO PÚBLICO

O público entra pela porta central da Alziro. Há uma área do palco no fundo e próximo a porta interditada por uma faixa preta e amarela, dentro dessa área há um vaso de flores quebrado. O público precisa desviar-se dessa área.



CENA 1

Warning: Partindo do pressuposto de que, só não são possíveis as possibilidades cuja impossibilidade é comprovada, todas as verdades propostas neste seminário são verdadeiras, até que se prove o contrário.

Contextualização do público.

ANDER: Boa noite, primeiramente gostaria de agradecer a presença de todos vocês que se inscreveram via portal do aluno voluntariamente para estarem aqui nesta noite em troca de meio crédito complementar (por favor, se tem alguém que está aqui de forma não voluntaria eu gostaria que se manifestasse? *Se sim:* Jess, anote por favor pro relatório que uma pessoa esteve participando de forma forçada).

Em segundo lugar, gostaria de esclarecer que somos cientistas do Departamento da Verdade da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Nosso departamento foi criado pelo Conselho Superior de Criação de Departamentos da Universidade, para se ocupar de reclamações ou simplesmente depoimentos, a respeito de fatos ocorridos dentro do ambiente universitário, associados a fenômenos inexplicáveis. A universidade preocupada em manter

seu status de excelência em pesquisa e construção de conhecimento científico, então, resolveu implantar um departamento que apurasse a verdade sobre estes fatos supostamente inexplicáveis. E é exatamente isso a que nos dedicamos.

Nosso departamento é ainda pouco conhecido dentro do mundo acadêmico, mais precisamente ocupa o último lugar no ranking de popularidade dos departamentos da universidade, logo abaixo do Departamento de Arte Dramática, que foi o primeiro a abrigar nossa residência científica. Nós gostaríamos de agradecer a este Museu do Trabalho que nos cedeu gentilmente este espaço para apresentação deste seminário. Inicialmente ele seria apresentado na sala Alziro Azevedo do Departamento de Arte Dramática, mas aquele espaço sofreu um atentado de um departamento paralelo que vocês conhecerão no desenrolar deste seminário. Este departamento paralelo estava motivado por divergências estéticas.

Devo avisar que a apresentação que vocês verão a seguir, contém cenas fortes, que mostram as verdades que foram encontradas neste nosso primeiro ano de pesquisa. Essas cenas serão interpretadas por nós mesmos, para preservar a identidade dos nossos colaboradores. Espero que todos estejam prontos para embarcar nessa incrível aventura através das infinitas possibilidades da verdade, que existe, só precisa ser procurada com o microscópio correto. No caso nós não usamos de fato microscópios, porque o Diretor de nosso Instituto alegou que nós não encaminhamos o montante necessário de ofícios para a aquisição dos microscópios que totalizavam 42 ofício por microscópio.

CENA 2

SIL E MATH:

Momento PowerPoint dos conceitos operatórios da pesquisa.

GUIA DO MOCHILEIRO DAS GALÁXIAS: Conceitos operatórios I e II.

Em caso de aborrecimentos durante a apresentação desse seminário, vocês poderão fazer uso do tubo que lhes foi dado.

LÉO: CAIXA DE SUGESTÕES

Normalmente nas faculdades mais renomadas existe uma caixa, confeccionada com madeira, acrílico ou algum outro material que a comissão de orçamento considere mais barato ou

encontre no lixo. A caixa, que pode ser quadrangular ou retangular, possui um pequeno vão em sua parte superior, um buraco suficientemente grande para que papéis sejam enviados para seu interior e suficientemente pequeno para frustrar os planos de qualquer terrorista que ouse depositar um artefato explosivo. Na parte frontal da caixa, vemos a inscrição “CAIXA DE SUGESTÕES”. Próximo dela, papéis e uma caneta amarrada a qualquer coisa que impeça seu furto ou sua fuga (nunca confie em esferográficas). A experiência com esse canal de comunicação tem dado ótimos resultados em todo mundo. Notando a falta desse artigo nas dependências do Departamento de Arte Dramática, propusemos a implantação da “CAIXA DE SUGESTÕES” durante nossa residência científica e ainda multiplicamos as possibilidades. Além de sugestões, na caixa podiam ser depositadas reclamações, grandes revelações e análises filosóficas. Podiam, também, ser enviados arquivos gravados em CD ou DVD e também há uma entrada para dispositivos de armazenamento móveis (USB). As grandes revelações foram tantas que podíamos até escutar os papezinhos sussurrando.

Depois da 3ª tentativa de arrombamento da caixa, decidimos analisar seu conteúdo e usufruir cientificamente das informações.

CENA 3

A CRIAÇÃO DO PAPEL

Vídeo

JESS: Nós recebemos muitos outros depoimentos também relacionados com falta de papel higiênico nos banheiros do Departamento de Arte Dramática, como este que vocês puderam ver na dramatização. A maioria destes supunha que tal fato poderia se explicar através de meras coincidências. Tendo como base o estudo que vou apresentar a vocês, excluímos a possibilidade de coincidência, porque o entendimento do que significa coincidência está completamente comprometido no mundo contemporâneo.

SOLTA O POWER POINT.

Temos como exemplo duas letras de músicas contemporâneas que expõe claramente essa banalização. A primeira é datada dos anos 80 e é de autoria do popularmente conhecido

Cazuza.

VÍDEO

Como vocês podem notar trata-se de um relacionamento amoroso rompido. O autor diz que é uma coincidência que a música tema do casal nunca mais tenha sido reproduzida nas rádios. Porém, analisando o contexto histórico-cultural que cerca essa música, podemos acreditar que o já citado tema do casal era um hit pop romântico dos anos 80 que rapidamente saiu de moda.

A seguir, temos a letra de uma canção dos anos 2012, do autor contemporâneo Michel Teló.

VIDEO

Como vocês podem notar trata-se de um relacionamento amoroso rompido. O verso “eu te sigo, você me segue” descarta a possibilidade de coincidência. Os ex-enamorados estão cadastrados na rede social twitter.com, cuja principal função é seguir pessoas com interesses ou opiniões em comum. O autor divulga os locais onde vai estar em sua página pessoal, como vemos nessa imagem. A pessoa vai até o lugar e o encontra. E vice-versa

Portanto, não se trata de uma coincidência.

Assim podemos observar que o entedimento do significado de coincidência está comprometido na sociedade contemporânea, por isso não pode ser explicação da verdade sobre o problema da falta de papéis higiênicos.

Agora eu deixo vocês com meus colegas que fizeram a investigação de campo no Departamento de Arte Dramática para verificar a verdade por trás da falta de papel higiênico.

A NÃO COINCIDÊNCIA DO PAPEL HIGIÊNICO

SIL E MATH: Nós estivemos no DAD infiltrados para verificar a procedência do fato relatado pela aluna, no depoimento que nós dramatizamos para que vocês pudessem ver. Exibiremos agora o registro em vídeo que fizemos, através de câmeras ocultas dispostas nos 10 banheiros do departamento, inclusive nos que estão desativados.

SOLTA O VÍDEO

Coletado o material no Departamento de Arte Dramática, analisamos centenas de vezes as imagens registradas, e os fatos nos deixaram muito intrigados*. Até que em um insight científico lembramos uma lei da física capaz de esclarecer o sumiço súbito dos papéis higiênicos. A lei das más notícias.

GUIA: Más notícias viajam mais rápido que a luz.

Um dos principais problemas do universo tem a ver com a velocidade da luz e com as dificuldades encontradas em tentar ultrapassá-la. Não é possível. Nada viaja mais rápido do que a luz, com exceção das más notícias, que obedecem a leis próprias e especiais. Essa lei foi descoberta através da análise do desaparecimento súbito dos brigadeiros nas festas infantis. Alguns cientistas bem que tentaram construir naves espaciais movidas a más notícias, mas elas não funcionavam particularmente bem e, como eram extremamente mal recebidas sempre que chegavam a algum lugar, não fazia o menor sentido estarem lá.

Verificamos então que o desaparecimento dos papéis higiênicos se trata de uma manifestação espaço-temporal disfuncional do espaço-tempo. Isso acontece porque a chegada do papel higiênico no Departamento é super valorizada pelos alunos e funcionários e por isso adquire a potência de uma boa notícia, mas como as más notícias viajam mais rápido do que a luz, elas sempre chegam antes das boas notícias, por isso são raros os momentos em que o papel higiênico consegue se materializar nos banheiros, tamanha é a velocidade da má notícia de que já não há mais papel.

Para uma melhor compreensão é preciso que se entenda o seguinte: a não materialização do papel higiênico no banheiro acontece devido ao fato das más notícias viajarem mais rápido que a luz e assim romperem o contínuo espaço-tempo. Porque mesmo que a boa notícia da chegada do papel higiênico aconteça cronologicamente antes, o rompimento do contínuo espaço tempo através da superação da velocidade da luz, faz com que a má notícia aconteça primeiro.

Apenas alguns alunos e funcionários conseguem utilizar o papel higiênico, isso é um fato muito raro e pressupõe uma condição crucial para sua efetivação: estas pessoas têm que portar consigo ou em si, uma quantidade de más notícias que seja o dobro ou mais da má notícia da falta de papel higiênico, como apresentado na fórmula.

Por fim como solução para o problema da falta de papel higiênico no Departamento, nós sugerimos que todo e qualquer papel da espécie higiênico que adentre no departamento seja totalmente ignorado por alunos e funcionários, a fim de, não adquirir a potência de boa notícia para que sua falta não seja uma má notícia.

CENA 4

RALO DE ENSAIOS

Vídeo

A partir do depoimento enviado por este aluno do Departamento de Arte Dramática, que vocês puderam assistir dramatizado pelo nosso colega Leonardo. Buscamos, verificar a verdade por trás da **proibição** da ocupação do espaço subterrâneo, como sala de ensaio para os alunos.

Eu estive pessoalmente no DAD e verifiquei que, de fato, havia vários compartimentos, que o aluno em questão denominou “escotilha”, que se tratavam NA VERDADE de: De que? RALOS! Está passando um ralo para que fique claro do que se trata.

ANDER: Este ralo que está passando, qualquer ralo é exatamente como esse?

SIL: Não, esse é apenas um exemplar.

ANDER: Ah , então existem outros modelos?

SIL: Sim de acordo com o site oficial do Conselho Nacional de Organizações Sociais Subterrâneas, existem no planeta Terra uma variedade de cerca de 455 modelos distintos de ralos. Esse exemplar que está passando é o modelo Italiano Clássico.

Notei que havia no DAD uma quantidade exacerbada de ralos, em praticamente todas as salas. Ultrapassando em 87% o Coeficiente Nacional de Ralos por m² estabelecido pelo Conselho Nacional de Organizações Sociais Subterrâneas.

As imagens que vocês estão assistindo foram captadas por micro-câmeras instaladas nestes ralos, a fim de, investigar se este espaço estava mesmo ocioso. A partir destas imagens, notamos que o espaço subterrâneo em questão, não podia ser utilizado como sala de ensaio pelos alunos porque: Porque? Porque já estava sendo usado. Não por alunos, mas sim por: Por quem?? BARATAS!

Constatei que especialmente no ralo que se localiza quase ao centro da sala de convívio

ANDER: Sala de convívio? Em que consiste especificamente?

SIL: Bem, está sala de convívio, é onde os alunos se encontram, fisicamente, para conviverem.

ANDER: Conviverem como exatamente?

SIL: Este conviver consiste em ações destes alunos, neste espaço. Essas ações são: abraçar uns aos outros, beijar uns aos outros, rolar uns por cima dos outros, choques de barriga acompanhados de leve saltito e o desaparecimento em massa dos alunos. São ações cíclicas, acontecem repetidamente e não necessariamente nesta ordem.

ANDER: Teoria dos universos paralelos.

SIL: Eu não posso precisar essa informação.

Eu tenho aqui uma maquete, que mostra como é esta sala de convívio, onde eu reproduzo os alunos, o ralo, algumas baratas. E tenho também um frasco com o aroma deste ralo em questão, para uma melhor compreensão sensorial. Vocês podem observar a maquete.

ANDER: Os alunos não percebiam a presença das baratas naquele espaço chamado convívio?

SIL: Eles têm uma relação incomum com as baratas.

ANDER: E o que seria uma relação comum?

SIL: Para os humanos do sexo masculino: tirar o sapato esquerdo e esmagar o inseto barata até a morte. Para os humanos do sexo feminino: subir em uma superfície elevada em relação ao solo, levantando a perna direita acompanhada de um agudo “ai”.

ANDER: Você poderia por favor nos exemplificar melhor?

SIL: pede uma cadeira e um sapato e faz.

ANDER: E a sua presença, eles perceberam?

Não percebiam nem a minha presença, nem a das baratas.

ANDER: E você chegou a considerar o fato de que talvez você seja uma barata ou que as baratas fossem cientistas do nosso departamento, infiltrados como você, em outra pesquisa?

SIL: Sim, estas duas possibilidades foram consideradas. E o resultado foi: para a 1ª hipótese: talvez e para a 2ª hipótese: uma possibilidade em mil.

As baratas que saiam deste ralo, se deslocavam em grandes grupos e expressavam um comportamento muito estranho. Elas vestiam-se com calça de moletom e camiseta preta, cachecol e portavam uma garrafa de água de 500ml na pata superior direita. Como vocês podem observar na ilustração em tamanho real destes aluno-barata.

Essas baratas permaneciam naquele ambiente do convívio, apreciando os materiais teatrais esquecidos pelos alunos. Lendo e, além disso, grifando com caneta marca texto os artigos esquecidos, folheando os livros, em especial obras da dramaturgia clássica. Foi quando pude observar que elas tinham um gosto especial por uma obra específica. Houve um dia em que foi esquecido no convívio um exemplar do texto dramático *A Gaivota* de Anton Tchekov, duas baratas sorratamente subiram sobre o livro e claramente começaram a passar o texto da cena três.

ANDER: Como você pode afirmar que elas liam?

SIL: Eu tenho o ouvido treinado, adquiri essa técnica no meu tempo de iniciação científica na Universidade Nacional de Anyang, da Coreia do Sul, no departamento de Linguística Avançada.

Para comprovar a preferência das baratas por este texto dramático em especial, realizei uma experiência que consistia em esquecer várias obras da dramaturgia mundial na sala de convívio, além de dois exemplares do texto *A Gaivota*, ficaram textos de Plínio Marcos, Tennessee Williams, Beckett, Brecht, Harold Pinter, Nick Silver, Antígona, Édipo... Obras estas que elas ignoraram completamente, se agrupando sempre sobre os dois exemplares de *A Gaivota*.

A questão com a qual eu me deparava naquele momento era: **porque**, este espaço subterrâneo está sendo utilizado por baratas excêntricas, enquanto poderia estar servindo como solução para a o iminente problema de falta de salas no Departamento de Arte Dramática?

Foi então que eu percebi, que a questão da investigação estava equivocada, a pergunta não era porque, e sim, **quem**. Quem são estas baratas para estarem ocupando este espaço público da universidade?

Então quando dispus os dados em um quadro para a análise da situação em estudo, tudo fez sentido.

Conclui que estas baratas são seres, que fracassaram por mais de três vezes em passar na prova específica de ingresso no Departamento de Arte de Dramática. E desta forma ficaram fadados a ensaiar eternamente obras da dramaturgia clássica como, *A Gaivota*. A forma de barata, e a grande quantidade de ralos, serve para que eles possam frequentar as aulas sem serem percebidos.

ANDER: O que, de fato, diferencia estes alunos/baratas de baratas comuns?

SIL: apresenta três ilustrações: barata comum, aluno/barata e aluno. É claramente um estágio intermediário. Quem tiver maior interesse sobre essa metamorfose, pode ler meu livro *A Metamorfose*, que eu escrevi com o pseudônimo de Kafka (mentindo).

Assim, eu finalizo a minha pesquisa, propondo que no próximo projeto REUNI do governo federal as baratas estejam contempladas com cotas de ingresso no Departamento de Arte Dramática, a fim de, regulamentar sua situação irregular como estudantes, já participantes deste departamento.



Visão externa da Manhattan das baratas. A divulgação de imagens do seu interior poderia causar um grande desequilíbrio

ideológico na humanidade, portanto permanecerão em nossos arquivos secretos.

CENA 5

ACIDENTE EM ANDARES

OS ELEVADORES E SEUS MITOS: PORQUE DEMORAM TANTO? PORQUE ESTÃO SEMPRE EM MANUTENÇÃO? E FINALMENTE, PORQUE OS TÉCNICOS RESPONSÁVEIS PELA MANUTENÇÃO NUNCA SÃO VISTOS?

Textos retirados da caixa com reclamações e depoimentos sobre os elevadores:

1. Olá, cientistas do Departamento da Verdade, sou aluno do Departamento de Arte Dramática e venho por meio deste relatar um acontecimento estranho envolvendo os elevadores do DAD.

Há exatos 4 dias, precisamente no dia 4 de março de 2012, as aulas haviam recém começado e minha turma estava pronta para fazer uma apresentação de início de semestre. Foi quando eu cheguei no elevador e na porta havia uma folha de papel meio rasgada escrito “Manu”. Não dei bola para o aviso, afinal de contas não me chamo Manu, e entrei no elevador. A partir desse momento só o que eu me lembro são uns sons estranhos. Estava tudo escuro e eu não conseguia encontrar aquele interruptor da iluminação interna do elevador que fica embaixo dos botões dos andares. Embora tudo tenha acontecido muito rápido, quando sai do elevador me deparei com todos saindo da aula, pois já tinham se passado quatro horas desde que eu tinha entrado no mesmo (o elevador).

2. Você só descobre a importância de um elevador quando você tem uma enorme mudança para fazer ou é aluno do DAD, que no final das contas são a mesma coisa. O caso é que, se você está no DAD e tem aula no Estúdio III, certamente em algum momento você precisará subir e descer várias vezes, pelo menos para:

- Tomar café;
- Fumar;
- Dar um “alô” pra gurizada no convívio;
- Chamar o colega que foi dar um “alô” pra gurizada no convívio e nunca mais voltou.
- Usar o banheiro (que nunca tem papel higiênico, mas isso é assunto pra outra reclamação).

Enfim, acho válido ressaltar aqui que, estes dois elevadores estão em constante estado de manutenção e nunca podem ser utilizados. Há boatos de que na verdade este

estado permanente de manutenção seja um código secreto, fixado ali por alunos de um departamento paralelo ao nosso, que tenta nos alertar com uma mensagem subliminar que na verdade quer dizer “Mano! Tensão!”

JESS: A demora dos elevadores foi um dos fatos mais questionados pelos estudantes na caixa de sugestões. Logo à primeira vista, nota-se a permanente placa sinalizando “EM MANUTENÇÃO”. Também é notável a grande quantidade de poeira acumulada sob tal aviso. O prédio possui três andares e mais uma sala de máquinas, que raramente recebe visitas, ao menos quando algum estudante acorda com um desejo incontrolável de utilizar um espaço alternativo.

A velocidade dos elevadores desafia as leis da física. Há relatos de atrasos de até dois dias devido à péssima desenvoltura desse meio de transporte. Alguns alunos supersticiosos se recusam a passar por esse desafio e castigam os joelhos, já com hematomas das aulas práticas, subindo e descendo as escadas.

Recrutamos especialistas de todo mundo para desvendar o caso e a hipótese mais aceitável é a que aponta a existência de outro departamento que divide o espaço do prédio com o Departamento de Arte Dramática. Esse fato é completamente ignorado, porque este outro departamento encontra-se em uma dimensão inacessível aos alunos, professores e funcionários do DAD.

DAPD

Este outro departamento, podemos batizar de Departamento de Arte Pós-Dramática. Os alunos deste departamento se recusam a ler tragédias gregas e não projetam sua imagem diante dos olhos dos alunos do Departamento de Arte Dramática por achá-los antiquados e bregas, classificam os outros estudantes como “realistinhas” e se exilam nesse mundo paralelo. Outro fato que favorece a incomunicabilidade entre os dois departamentos é que a língua oficial do DAPD é o francês e apenas 5,34% dos alunos do DAD dominam tal idioma.

Nós ainda estamos tentando localizar algum aluno do DAPD nesta outra dimensão, mas até o presente momento não obtivemos sucesso.

Estes alunos fazem um uso não convencional do meio de transporte entre andares, o que explica a não eficiência do mesmo quando precisa ser utilizado pelos alunos do DAD.

Esse uso não convencional consiste em três modalidades:

1. A não-linearidade do deslocamento entre andares.

Os alunos do DAPD se recusam a se deslocarem verticalmente de maneira ordenada. Portanto, geralmente eles levam cerca de 15 minutos antes de embarcar no elevador, para decidir qual a melhor sequencia caótica/aleatória numérica para chegarem ao andar desejado.

2. Performances em espaços alternativos:

Os elevadores demoram ainda mais porque os alunos do Departamento de Arte Pós-Dramática os usam como espaço para performances: É formada uma fila em frente ao elevador e cada estudante possui o tempo de 5 minutos para fazer uma performance em seu interior. Além de muitos furarem a fila e repetirem a performance, a desprodução do evento dura em média 15 minutos.

3. À Beira da Glória

Seguindo pistas encontradas pela área do Departamento de Arte Dramática, começamos a tatear a verdade sobre a interminável manutenção nos elevadores, em especial do que se localiza do lado esquerdo do corredor principal. Um cientista do Departamento da Verdade permaneceu convivendo normalmente com os alunos e começou a notar um comportamento estranho do elevador, mais estranho que o normal, principalmente às sextas-feiras. Durante três sextas-feiras seguidas nosso colega observou que o elevador chegava ao primeiro andar, sem que ninguém o chamasse, precisamente às 23h, as portas se abriam e permaneciam abertas por 5 segundos, depois se fechavam e o elevador subia. Após este evento o mesmo não se encontrava parado em nenhum andar.

Nosso cientista, seguindo tais padrões, conseguiu adentrar esse mundo e compartilhou momentos com os alunos do Departamento de Arte Pós-Dramática em um evento que eles denominam “Fête Secrète”, ou festa secreta, em português. Estando lá e portando apenas uma webcam conectada a um site de transmissão de vídeos associado a uma rede social chamada twitter.com, ele relatou alguns fatos a nós. Devo antes de tudo avisar que tal experiência não foi bem sucedida, visto que nosso colega ainda está desaparecido. Abaixo a transcrição do que pudemos compreender do relato.

CORRESPONDENTE: Oi, estão escutando o áudio?

RESPOSTA: Sim, estamos sim. O que você tem a nos dizer?

CORRESPONDENTE: Consegui descobrir o nome desse universo paralelo. Eles chamam de “Á beira da glória” e os apreciadores de cultura pop contemporânea ainda chamam de “The Edge of Glory”.

P.: Como você descobriu isso?

C.: Há uma agitação notável quando o hino desse universo é tocado. Eles têm hábitos diferentes. Em vez de levar a mão ao peito, esses indivíduos erguem os braços e saltam como numa ode aos céus.

P.: Algum outro hábito estranho?

C.: Não consigo observar muito bem, existe uma névoa sobre toda a extensão da festa, eu suponho que eles tenham uma máquina de fumaça para criar essa atmosfera.

P.: Você compartilhou algum alimento com essas pessoas?

C.: Na verdade não. Ofereceram-me apenas um anti-inflamatório e água benta. Eu achei suspeito, mas ingeri para não prejudicar meu disfarce. Mas agora, agora tudo parece... Cheio de luz... E essa música, essas pessoas... Eu amo essas pessoas! Eu quero ficar pra sempre aqui pulando ao som de música pop com elas! É fantástico! Olha, vocês estão vendo essas luzes emanando de mim?

P: Nós não conseguimos ver nada. O vídeo está ficando meio escuro. Está acontecendo algo de sobrenatural?

C.: Não, claro que não! Isso aqui é a vida, e a vida é muito natural. Vou ter que desconectar, uma amigo meu que eu acabei de conhecer quer usar o facebook no meu laptop. Mais tarde eu volto, deixem a porta aberta. EU AMO VOCÊS!

Estamos tentando encontrar nosso correspondente que está desaparecido nessa festa dos alunos do Departamento de Arte Pós-Dramática, e para isso, gostaríamos de realizar uma experiência. Vamos tentar reproduzir aqui uma festa e observaremos os possíveis acontecimentos que possam nos dar pistas do paradeiro de nosso colega. Contamos com a colaboração, voluntária ou não, de todos vocês.

CENA 7

A FESTINHA

CENA 8

MENSAGEM MOTIVADORA FINAL

VÍDEO: GUIA DO MOCHILEIRO DAS GALÁXIAS: Voar.

CENA 9

FINAL

As VERDADES não são. Elas estão.

ANDER:

As pessoas são, essencialmente, seres humanos. Seres que "são" única e exclusivamente por existirem, não por serem alguma coisa. Eu, por exemplo, conheço vários seres que não são nada, sequer saberiam o que ser se cada ser pudesse escolher o que fosse para dizer que o são. Mas não o são. A verdade é que estar sob a pressão de $9,80665 \text{ m/s}^2$ da força da gravidade não quer dizer que você é. Só que você está.

E por sermos. Nós, a maioria de nós, talvez a maioria esmagadora (se você levar em consideração que nós não conseguimos esmagar muitas coisas: algumas formigas, uns plásticos-bolhas e espinhas quando preciso...) Mas, a grande parte de nós, não imagina que o estado de ser dos outros seres, talvez se encontre em rota de colisão com o nosso estado de ser. E isso o tempo todo. 24 horas por dia, 7 dias por semana, incluindo domingos e feriados. E talvez, quem sabe, numa manhã de terça-feira você... hipoteticamente... seja obrigada a realizar que você... hipoteticamente... não só pode como deve, ser atingida. No caminho de comprar um pão hipotético. Por um vaso. De flores hipotético. Na sua cabeça. Hipotética. Eu sou a pessoa hipotética, e essa (aponta a cabeça) é a minha cabeça hipotética. O pão hipotético não tá aqui. Eu comi.

Um pouco de história, crianças: Em 1812, em Marselha na França. Napoleão - que também o era, como todos nós somos-, enquanto caminhava pelo centro da cidade teve a cabeça quase acertada por um vaso de flores. Quase. Ele, com sua autoridade, pediu que todos os vasos fossem retirados de qualquer janela, parapeito ou varanda. Marselha virou uma cidade onde a sua vó não poderia deixar a samambaia dela tomando Sol. Uma pena aqui não ser Marselha e eu não ser Napoleão -apesar de ser assim com ele também era-.

Mas a grande verdade, é que as pessoas, - que essencialmente são seres - , são uma ânsia de importância que os impedem de afirmar qualquer outra coisa nessas situações além de "UM VASO CAIU NA MINHA CABEÇA, puta merda, cara.". Mas, eu vou dizer uma coisa: existe uma possibilidade esmagadora (realmente esmagadora, se você levar em consideração que o Universo surgiu da possibilidade de surgir, e as estrelas explodiram carbono para todos os cantos só porque havia uma possibilidade de elas fazerem isso, e nenhum de nós esmagaríamos formigas se o Universo não tivesse decidido que era uma boa hora de isso acontecer), mas existe uma possibilidade de EU ter atingido o vaso. Com a minha cabeça. Hipotética.

Napoleão não deveria ter proibido os vasos de flores de ficarem na janela. Napoleão deveria ter proibido as pessoas - que são como são - de jogarem-se, em rota de colisão com a Vida, o Universo e tudo o mais.

ANEXO 2 – Declarações depositadas na caixa de sugestões pelos alunos do DAD

Acho que o
DAD deveria
distribuir
coca-cola
de graça para
os alunos.

Fu li
toda
essa
insatisfação.
Ass. Alziro.

Acho importante uma en-
trevista com as paredes do
DAD, elas devem ter muitas
"verdades" pra contar...