

JÉSSICA DE SOUZA BARBOSA



A C R I A Ç Ã O D E U M A
DRAMATURGIA EM CAMPO EXPANDIDO

o processo de montagem do espetáculo profilaxia

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTE DRAMÁTICA

JÉSSICA DE SOUZA BARBOSA

**A CRIAÇÃO DE UMA DRAMATURGIA EM CAMPO EXPANDIDO:
O PROCESSO DE MONTAGEM DO ESPETÁCULO PROFILAXIA**

Porto Alegre
2019

JÉSSICA DE SOUZA BARBOSA

**A CRIAÇÃO DE UMA DRAMATURGIA EM CAMPO EXPANDIDO:
O PROCESSO DE MONTAGEM DO ESPETÁCULO PROFILAXIA**

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 obrigatório para a obtenção do título em Bacharel em Teatro, com Habilitação em Direção Teatral.

Orientadora: Prof^a Dra. Camila Bauer Brönstrup

Porto Alegre
2019

CIP - Catalogação na Publicação

Barbosa, Jéssica de Souza

A Criação de uma dramaturgia em campo expandido : o processo de montagem do espetáculo profilaxia / Jéssica de Souza Barbosa. -- 2019.

87 f.

Orientador(a) : Camila Bauer Brönstrup.

Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) --
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de
Artes, Departamento de Arte Dramática, Porto Alegre, RS,
2019.

1. Dramaturgia 2. Processo Colaborativo. 3. Dramaturgia em
Campo Expandido. 4. Direção Teatral. 3. Processo Colaborativo. I.
Título.

JÉSSICA DE SOUZA BARBOSA

**A CRIAÇÃO DE UMA DRAMATURGIA EM CAMPO EXPANDIDO:
O PROCESSO DE MONTAGEM DO ESPETÁCULO PROFILAXIA**

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 obrigatório para a obtenção do título em Bacharel em Teatro, com Habilitação em Direção Teatral.

Aprovada em: ____ de _____ de _____.

BANCA EXAMINADORA:

Profª Dra. Camila Bauer Brönstrup - UFRGS

Prof. Dr. Clóvis Dias Massa - UFRGS

Profª Dra. Patricia Leonardelli - UFRGS

Porto Alegre
2019

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todas as mulheres, que me inspiraram de uma forma ou de outra. Em especial, à minha mãe, Mara, pela força, à minha avó, Nena, pelo cuidado, à minha irmã, Mônica, pelo exemplo de dedicação e fé e à minha irmã, Vitória, por me trazer sempre de volta à imaginação. A todas as minhas professoras, pelo amor à sabedoria, a todas as minhas amigas, pelo entusiasmo que carregam consigo.

À professora Camila Bauer Brönstrup, pela orientação encorajadora durante a elaboração deste trabalho e durante os anos de pesquisa de iniciação científica. Aos professores Clóvis Dias Massa e Patricia Leonardelli, que gentilmente aceitaram participar desta banca. Às mulheres do coletivo As DramaturgA e aos colegas e aos professores do Departamento de Arte Dramática da UFRGS, pelo grande aprendizado, estímulo e inspiração que me proporcionaram.

Em especial, à Carina Corá, à Deliane Souza, à Bárbara Roxo, e ao meu namorado João Ricardo Corso que ajudaram a tornar esse trabalho possível.

“

*PALAVRAS SÃO, NA MINHA NADA HUMILDE
OPINIÃO, NOSSA INESGOTÁVEL FONTE DE MAGIA.*

J. K. Rowling

R E S U M O



O presente trabalho consiste na investigação das possibilidades de criação do “dramaturgo diretor” tendo como referência o processo de caráter colaborativo do espetáculo *Profilaxia*. O termo Dramaturgia em Campo Expandido foi adotado como princípio norteador com a finalidade de ampliar a noção de dramaturgia para além do texto escrito, localizando-a na instabilidade dos elos e cruzamentos entre lugares limítrofes do acontecimento teatral. Para fins de análise, os procedimentos geradores de matéria-prima cênica foram divididos em dois eixos metodológicos distintos. O eixo *mágico-poético* foi adotado como disparador de aspectos subjetivos e até mesmo inconscientes dos membros do grupo, e utilizou-se de mecanismos como o Tarô de Marselha, narrativas de sonhos e técnicas similares à escrita automática. O eixo *documental-biográfico* constituiu-se por meio do uso de matérias-primas cênicas baseadas em fontes não ficcionais. A relação entre esses dois eixos culminou no hibridismo entre realidade e ficção, bem como na formulação de uma fábula distópica e no emprego do *Desvio*, da Parábola e do Jogo de Sonho, conceitos fundamentados por Jean-Pierre Sarrazac (2012). A dramaturgia resultante desse processo possui caráter polifônico e se constitui como metáfora do desencanto e da desumanização do indivíduo.

PALAVRAS-CHAVE: Dramaturgia; Processo Colaborativo; Dramaturgia em Campo Expandido; Direção Teatral; Processo Criativo.

The present paper investigates the creative possibilities of the “director playwright” basing itself on the collaborative process of the play *Profilaxia*. The term Dramaturgy in an Expanded Field was adopted as a guiding principle with the objective of widening the notion of dramaturgy beyond the written text, placing it in the instability of links and interlacements between frontier spaces of the event which is the performance. For analytical purposes, the procedures that generate theatrical raw materials were divided in two distinct methodological axis. The magical-poetical axis was adopted as a trigger of subjective, and even unconscious aspects from the members of the group, and it used mechanisms like Marseille’s Tarô, dream sequences and techniques similar to the ones of automatic writing. The documental-biographic axis was created using theatrical raw material based in non-fictional sources. The relation between these two axis culminated in a hybrid relation within reality and fiction, also with the creation of a dystopic story and in the employment of theatrical resources like Deviation, Parable and Dream Game proposed by the author Jean-Pierre Sarrazac (2012). The dramaturgy resulted of the process has polyphonic feature and it is constituted as a metaphor for the disenchantment and dehumanization of the individual.

KEY WORDS: Dramaturgy; Collaborative Process; Dramaturgy in an Expanded Field; Theater Direction; Creative Process.

A B S T R A C T



SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1 DRAMATURGIA	17
	23
	24
3 EIXO DOCUMENTAL-BIOGRÁFICO: HIBRIDISMOS ENTRE FICÇÃO E REALIDADE	34
	40
	47
REFERÊNCIAS	51
ANEXOS	54
ANEXO B PRIMEIROS TEXTOS ELABORADOS A PARTIR DE SONHOS	56
ANEXO D DEPOIMENTOS SOBRE EXPERIÊNCIAS COM MEDICAMENTOS	60
ANEXO F FICHA TÉCNICA DO ESPETÁCULO	66
TEXTO FINAL DO ESPETÁCULO	67
	23
2 EIXO MÁGICO-POÉTICO	23
2.1 A POÉTICA DO DESVIO E A MÁGICA COMO DISTOPIA	24
4 O PROCESSO DO DRAMATURGO DIRETOR	40
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	47
ANEXO A TEXTOS “O LOUCO”	55
ANEXO C TEXTOS ESCRITOS A PARTIR DA OBSERVAÇÃO DE CENAS	58
ANEXO E TRANSCRIÇÕES DAS CENAS ORIGINAIS CRIADAS PELOS ATORES	63



INTRODUÇÃO



1. ATRIZ BIANCA ZAMPERI | FOTO DE DIVULGAÇÃO DO ESPETÁCULO PROFILAXIA

O estudo e a prática da escrita dramática me acompanham desde o início da graduação em Teatro com habilitação em Direção Teatral. A disciplina eletiva para o currículo de direção chamada *Laboratório de Texto Dramático*, ministrada pela orientadora deste trabalho, fez ressurgir em mim um desejo pela escrita que já estava adormecido desde o término da graduação em jornalismo. Os quatro anos de prática e aprendizado do estilo jornalístico me deixaram um tanto frustrada por não me permitir usufruir da escrita para inventar, ficcionalizar, fazer poesia em cima da violência e da alegria cotidiana, muito menos poder priorizar o sensível em detrimento da objetividade e da rapidez jornalística. A escri-

ta técnica, voltada para o consumo da notícia como mercadoria, transformava histórias de vida em meros números, fotos pálidas de jornal, figuras sem nome e sem voz, cujas vidas não ultrapassavam do ordinário factual.

Posteriormente, em agosto de 2015, tive a oportunidade de integrar, como bolsista de iniciação científica, o projeto de pesquisa *A construção do Discurso Semiótico nas estéticas teatrais do século XX*, também orientado pela professora Camila Bauer Bronstrup, cujo objetivo naquele momento era justamente investigar as possibilidades de escrita dramática, bem como de realizar exercícios práticos em torno de diferentes proposições, estilos, temáticas e correntes estéticas e formais. Nesse contexto de pesquisa acadêmica, e de



2. ATOR HUMBERTO BÖCK | FOTO DE DIVULGAÇÃO DO ESPETÁCULO PROFILAXIA

constante diálogo com um grupo de pesquisadores que se formou em torno do estudo da escrita dramática, que contava também com a orientação do professor Clóvis Massa, e dos então alunos, Carina Corá, Caroline Vetori, Thiago Silva e Louise Pierosan, iniciei a escrita da peça teatral *Mergulho Cego em Piscina Vazia*, que foi publicado em 2018 pela EdiPUCRS, integrando a coletânea de 13 peças teatrais escritas por mulheres pertencentes ao coletivo *As DramaturgA*, na 64ª Feira do Livro de Porto Alegre

As experiências e aprendizados em torno da escrita de peças teatrais e o estudo teórico da dramaturgia que tive a oportunidade de receber no Departamento de Arte Dramática, bem como o contato com colegas artistas em um ambiente de efervescência criativa e

trocas inspiradoras somaram para que eu passasse a almejar escrever dramaturgia profissionalmente. Essa decisão culminou na escolha de desempenhar concomitantemente as funções de diretora do espetáculo e autora do texto teatral, atuando diretamente em um processo de criação colaborativa do meu trabalho de estágio de montagem em Direção Teatral.

Os ensaios foram realizados no Departamento de Arte Dramática da UFRGS com início no dia 15 de março de 2018. A conclusão foi dada com três apresentações públicas ocorridas nos dias 11, 12 e 13 de outubro de 2018, na Sala Alziro Azevedo, na cidade de Porto Alegre, Rio Grande do Sul. Inicialmente, o elenco era composto por Bianca Zampieri, Deliane Souza, Felipe Luz, Humberto Böck, Ma-



3. ATRIZ DELIANE SOUZA | FOTO DE DIVULGAÇÃO DO ESPETÁCULO PROFILAXIA

dalenna Leandra e Renata Cieslak. Na medida em que o processo avançava, ocorreu a saída da atriz Madalenna Leandra. Já o ator Fabrício Zavareze passou a integrar o elenco poucas semanas antes da estreia, com o intuito de preencher algumas lacunas que a dramaturgia apresentava.

Após alguns meses do trabalho concluído, foi possível tomar um distanciamento e analisar teoricamente a metodologia empregada. Sendo assim, almejo por meio do presente trabalho analisar e refletir acerca das possibilidades de criação de uma *Dramaturgia em Campo Expandido*, pensando no processo do *Diretor Dramaturgo*. Para isso, busquei investigar as relações que permeiam a estruturação de uma encenação em paralelo com a composição

de um texto teatral, a partir do processo de criação do espetáculo *Profilaxia*. Trata-se de um estudo debruçado nas práticas de criação empregadas durante o meu estágio de montagem para a conclusão do currículo de Bacharelado em Direção Teatral, que contou também com a orientação da professora Camila Bauer Bronstrup.

Primeiramente, analiso diferentes perspectivas em torno do conceito de Dramaturgia, no sentido de ampliar as fronteiras do termo para além do texto escrito, a fim de que ele também abarque o conjunto de aspectos que constituem o fenômeno teatral. Também contextualizo a respeito do funcionamento do processo colaborativo e de suas engrenagens criativas.

Para fins de análise, os procedi-



4. ATRIZ RENATA CIESLAK | FOTO DE DIVULGAÇÃO DO ESPETÁCULO PROFILAXIA

mentos geradores de matéria-prima cênica foram divididos em dois eixos metodológicos distintos. O primeiro constitui-se como eixo *mágico-poético*, configurando-se como disparador de aspectos subjetivos, sensíveis e até mesmo inconscientes dos atores participantes. Foi implementado na etapa inicial do trabalho, por meio de improvisações inspiradas nas cartas do Tarô de Marselha, em técnicas semelhantes ao da escrita automática e em narrativas de sonhos dos integrantes do grupo. A partir das práticas vivenciadas em torno desses dispositivos, pôde-se averiguar que a temática desencanto com o futuro e distopia eram recorrentes nas proposições e abrigavam os anseios do grupo em torno de temáticas norteadoras em comum.

O segundo eixo denominei como *documental-biográfico* e estava direcionado para fatos reais e concretos, os quais se conectam com um contexto coletivo e de cunho político e social. Essa metodologia foi realizada por meio de práticas artísticas destinadas a incitar a presença do real na dramaturgia, utilizando-se de fontes não ficcionais como o relato pessoal, a autobiografia e a autoficção.

Ambos os eixos são postos em relação, permitindo com que fontes documentais possam gerar ou simular ficções e com que narrativas oriundas de processos inconscientes do sujeito possam encontrar bases de sustentação na realidade. Ao entrelaçar esses caminhos de criação, criou-se um esboço de uma fábula ambientada em um universo die-



5. ATOR FELIPE LUZ | FOTO DE DIVULGAÇÃO DO ESPETÁCULO PROFILAXIA

gético e distópico, cuja função é se configurar como estratégia de *desvio*, ou ainda, como um recurso alegórico que espelha a realidade exterior. Valeu-se também dos recursos do *Jogo de Sonho* e *Parábola*, bem como do emprego do gênero épico alternando-se com fragmentos dialógicos. Os termos *Desvio*, *Jogo de Sonho* e *Parábola* são conceitos fundamentados por Jean-Pierre Sarrazac na obra *Léxico do drama moderno e contemporâneo* (2012).

Por fim, analiso o meu processo de criação, em uma perspectiva comparativa com os processos de outros artistas teatrais que também encenam os seus textos, como o francês Joël Pomerat e o dramaturgo encenador argentino radicado na Espanha, Rodrigo García, pensando a dramaturgia do es-

petáculo em âmbito global, levando em consideração o texto escrito como apenas um dos elementos que configuram a construção de significados emitidos na peça. A partir disso, analiso como cada elemento da estrutura cênica do espetáculo contribui para a fábula e para o discurso cênico que se deseja comunicar e como os processos de escolha influenciaram na composição da dramaturgia em processo colaborativo.

01



DRAMATURGIA

Ao contemplar o desafio de construir uma dramaturgia concomitantemente com o processo de direção de um espetáculo, decidi me pautar em diferentes concepções acerca do sentido de dramaturgia. Além disso, a construção dramatúrgica esteve diretamente atrelada ao âmbito processual de composição do espetáculo realizado em um contexto de processo colaborativo. A partir do conceito de *Dramaturgia em Campo Expandido*, pude perceber a dramaturgia de modo ampliado e para além do texto escrito, considerando todos os aspectos envolvidos na cena teatral como produtores de sentido, encarando a dramaturgia como articulação destes elementos. Vejo, assim, a dramaturgia como o espaço de mediação entre os princípios que compõem o teatro, ou seja, um “entre” os espaços limítrofes da cena.

Sánchez (2011) pensa a dramaturgia como um espaço de mediação entre três fatores que engendram o fenômeno cênico: o Teatro (espaço social e de representação), a atuação (performance) e o drama (ação que constrói o discurso, sendo ela codificada em texto escrito ou não). Sánchez explica a dramaturgia em seu campo expandido como uma interrogação que se constitui de maneira efêmera, a qual não é possível fixar inteiramente em um texto escrito, pois é fruto do encontro instável da experiência cênica. Para chegar a essa compreensão, que aos olhos de um artista contemporâneo pode parecer datada, foi necessário que o texto deixasse de ocupar o lugar central da cena. O advento da figura do encenador ocorrido no século XIX permitiu com que se olhasse

para o espetáculo, não como uma tradução ou ilustração de uma peça escrita pré-existente, mas como uma obra independente. Ou ainda, na visão de Sarrazac (2010), a invenção da encenação moderna propiciou com que o encenador passasse a agir como um coautor do espetáculo, assumindo a incompletude da forma dramática.

Tudo começou com Antoine, Stanislavski e a invenção da encenação moderna [...] Certamente nós ainda lidamos nesta época com artistas que se apresentam como os servos da arte dramática, mas essa posição não os impede de se afirmarem como coautores do espetáculo. A partir do momento que Zola declara que agora o cenário deve ter no teatro a mesma função que as descrições têm no romance, e quando Antoine não só contribui com Zola considerando que é com a encenação tomada globalmente que esse papel retorna, mas também especifica que o primeiro gesto do diretor deve consistir em criar o ambiente da ação dramática, a causa é clara: a forma dramática mostra sua incompletude; a encenação não é mais uma simples “arte do espetáculo”, mas sim “um dado de criação”. Em termos (anti-)hegelianos, a encenação traz para uma obra dramática fundada na “totalidade do movimento”, esta “totalidade de objetos”, esta dimensão épica, que a torna defeituosa. (SARRAZAC, 2010).

Essa tendência se estende, de acordo com Bonfitto (2011), através do trabalho do dramaturgo e encenador alemão Bertold Brecht, que amplia o sentido de dramaturgia, subvertendo a ideia de dramaturgia como a escritura de um texto em âmbito literário para dar lugar à noção que corresponde à “[...] articulação dos diversos elementos que compõem a cena [...]” (BONFITTO, 2011, p. 56). O teórico também ressalta a importância da contribuição do artista

francês Antonin Artaud para o aprofundamento do entendimento do termo, ao pensar o teatro em sua complexidade e como arte autônoma, seguindo o pressuposto da não hierarquização dos elementos teatrais.

Tanto Brecht quanto Artaud, apesar das inúmeras diferenças de suas posições a respeito do teatro, colaboraram para a emancipação do teatro em relação ao texto literário e para a percepção do conceito dramaturgia como inter-relação dos princípios que estruturam a cena. Bonfitto (2011) também considera os teatros orientais, como o balinês, o chinês, o japonês e o indiano, bem como o conceito wagneriano de obra de arte total (*gesamtkunstwerk*), como fundamentais para a elaboração no Ocidente de uma noção de “dramaturgia como textura”, destituindo a palavra vista, como “matriz semântica privilegiada do espetáculo”, de sua posição de hierarquia frente aos outros elementos (figurino, cenografia, atuação e etc), que atuavam em caráter de dependência e submissão em relação a mesma.

A unidade estética nesses casos é resultante de um profundo jogo de tensões. Sendo assim, graças também à influência exercida pelos teatros orientais, não somente aquele balinês e chinês, mas também o indiano e o japonês, dentre outros, emerge no Ocidente uma noção de dramaturgia vista enquanto operação através da qual elementos cênicos não convergem para um mesmo ponto, mas são entrelaçados de diversas maneiras, são “tecidos”. Surge assim, de maneira mais consistente em algumas culturas do Oeste, a noção de “dramaturgia como textura.” (BONFITTO, 2011, p. 57-58).

A “dramaturgia como textura” consiste na inter-relação de camadas resul-

tantes da expressão de cada elemento que edifica a cena teatral. Pode-se destacar aqui, os níveis de dramaturgia apontados por Barba (1999, apud BONFITTO, 2011) os quais atuam simultaneamente: o primeiro nível corresponde ao da dramaturgia orgânica, composta pelas ações físicas e vocais dos performers, bem como a percepção sensorial do espectador; o segundo nível corresponde ao da dramaturgia narrativa, a qual articula o sentido do espetáculo; e o terceiro nível se estabelece no âmbito da recepção e nos significados atribuídos pelo espectador a partir da captura do que espetáculo evoca. A compreensão de dramaturgia vista como textura, como assinala Bonfitto (2011) a reconhece como um entrelaçamento de camadas criadoras de sentido, e permite vislumbrar a criação de dramaturgias que estão além da representação e da ficcionalização, aproximando-se assim da performance e das ações corporais presentificadas pelos atores em contato com o público, caracterizando àquilo que Bonfitto “chama de dramaturgia do inefável”.

Danan (2012) pensa a dramaturgia em sua dualidade e desenvolve dois sentidos distintos para o termo. O primeiro é o sentido tradicional e também mais limitado do termo. Seria o de autor de peças teatrais, oriundo do termo alemão *dramatyker*, ou seja, autor dramático. Esse primeiro sentido contém a ideia de arte de composição da obra. O sentido dois se refere ao termo alemão *dramaturg*, que não se refere propriamente ao escritor da obra, mas àquele que realiza várias funções dramáticas em um espetáculo, como pesquisa, fundamentação teórica, escrita de textos crí-

ticos e de divulgação do espetáculo, e que, de certo modo, pela sua influência, acaba exercendo certa autoria na encenação. O segundo sentido de dramaturgia constitui-se como o movimento de passagem do texto para a encenação teatral. Entretanto, Danan (2012) ressalta que estes dois sentidos não conseguem compreender a dramaturgia em sua totalidade e que o termo é ainda muito mais complexo e digno de ramificações e intersecções entre esses dois sentidos, porém é um ponto de partida para a compreensão do termo. Danan (2012) também incorpora em seus escritos o pensamento de Bernard Dort sobre a “mentalidade dramaturgica”, cujo cerne consiste em compreender o pensamento que norteia a construção da encenação como também dramaturgico, ou seja, toda a esfera imaterial que contempla o processo de realização cênica e produção de sentido, e até o diálogo com o público é caracterizado por uma prática de espírito dramaturgico (NICOLETE, 2015).

No espetáculo *Profilaxia*, essa compreensão de dramaturgia ampliada foi incorporada ao processo criativo, bem como os mecanismos de criação dramaturgica próprios do processo colaborativo. O processo colaborativo é resultante direto da construção de novas dinâmicas coletivas de criação que têm sido engendradas desde a década de 60 como resposta à hierarquização de funções e como subversão à cultura dominante que estabelecia a figura do autor como centro da criação e posteriormente, no teatro moderno, do encenador como superior às outras funções de criação.

Dinâmicas coletivas de criação

propõem o rompimento da centralidade do diretor como criador global do todo da encenação. No Brasil, a criação coletiva teve seus primórdios na década de 60, consolidou-se na década de 70, mantendo-se por décadas como procedimento de pesquisa artística, muitas vezes, aliado à militância política. O processo de criação coletiva corresponde também ao fenômeno chamado Teatro de Grupo e irrompe como opositor a ideia de espetáculo criado para servir como produto de mercado. Na criação coletiva não há funções específicas, sendo todos responsáveis pela direção, dramaturgia, interpretação, cenário, figurino e demais elementos da cena. Já o processo colaborativo como ética e procedimento de trabalho se tornou relevante no Brasil na década de 90 e teve como expoentes grupos como o Teatro da Vertigem e a Companhia do Latão. De acordo com Nicolete (2015, p. 9), “a dinâmica colaborativa pressupõe que as hierarquias sejam substituídas pelas responsabilidades criativas, não havendo predomínio do autor, do diretor ou dos intérpretes”. Sendo assim, o processo colaborativo emerge dessa mesma ideia de rompimento de estruturas hierárquicas de criação. Tendo como pressupostos a colaboração plural e representativa, a fim de dar voz e estimular o ato criativo de todos os envolvidos do grupo, mesmo mantendo a existência de funções e responsabilidades específicas para cada um dos artistas.

O pesquisador e diretor do grupo Teatro da Vertigem, Antônio Araújo, ao relatar o processo criativo do espetáculo *Paraíso Perdido*, descreve a dinâmica utilizada pelo coletivo de artistas que posteriormente viria a ser denominada

Processo Colaborativo.

Tal dinâmica, se fôssemos defini-la sucintamente, constitui-se numa metodologia de criação em que todos os integrantes, a partir de suas funções artísticas específicas, têm igual espaço propositivo, trabalhando sem hierarquias – ou com hierarquias móveis, a depender do momento do processo – e produzindo uma obra cuja autoria é compartilhada por todos. (ARAÚJO, 2006, p. 127).

O desenvolvimento de um processo colaborativo implica horizontalidade das relações e, apesar de existirem funções autônomas, não há hierarquias de poder, de modo que todos colocam o seu trabalho a serviço do espetáculo, tornando imprecisos os limites da autoria de cada um. Em um processo colaborativo, cada artista se dedica a sua função específica, mas mantém dentro de si uma visão ampla do todo e é estimulado a contribuir em outras funções de modo crítico e singular para a realização da obra artística em sua totalidade. Assim, todos os artistas contêm em si a “mentalidade dramatúrgica” de que fala Bernart Dort (1986 apud DANAN, 2012).

Muitas vezes, a construção de um texto em processo colaborativo surge da necessidade de encontrar um texto que represente o conjunto de anseios e desejos de todos os integrantes. O processo colaborativo de criação dramatúrgica pode se fixar somente após um certo número de ensaios e experimentações, a partir da improvisação dos atores e da colaboração de todos os integrantes do grupo. Nele, o diretor ou o dramaturgo podem propor uma série de jogos e improvisações e a partir desse material costumam a estrutura de significados, a fim de dar uma ideia de unicidade para

todo o material produzido. De acordo com Nicolete (2002), são funções do dramaturgo em processo colaborativo estar presente ou não em tempo integral, intervir com ideias, transformar sugestões dos atores, elaborar sínteses dos elementos, inserir elementos e promover a unidade textual. A autora ainda ressalta que cabe ao dramaturgo identificar as “lacunas”, “desequilíbrios” e “falhas”.

Nicolete (2002) reivindica para o dramaturgo um pouco da função de criador do espetáculo e não apenas de autor de um texto escrito que irá permanecer, pois suas escolhas interferem diretamente no material que irá compor a encenação. Assim, as funções dramaturgo e diretor possuem suas fronteiras borradas na prática colaborativa, como afirma Nicolete (2002, p. 323):

Ambos analisam o material surgido em sala de ensaio na tentativa de compreender o andamento do processo e a melhor maneira de encaminharem, juntos, o trabalho levantado pelos atores para que atinjam determinado ponto. Nesse sentido, o dramaturgo funciona também como diretor – assim como, ao ter suas sugestões de texto vivenciadas pelos atores, estes sugerem coisas e atuam, nesse momento, como ‘dramaturgos’.

O resultado é uma dramaturgia absolutamente polifônica, um emaranhado de materiais resultantes de diversas fontes. As proposições de origens diversas não são uniformizadas, pelo contrário, a dramaturgia em processo colaborativo exige do dramaturgo um processo particular que foge da dramaturgia tradicional, canônica e feita de modo individual. Esse fluir juntamente com as proposições criativas do proces-

so do espetáculo geram um texto escrito totalmente intrínseco às características daquele grupo e daquele processo específico.

Nicolete (2015) retoma o sentido original da palavra texto como “tecendo junto” e faz uma analogia da dramaturgia como uma “arte de tramar o fio das ações no trabalho de encenação”. Ela destaca a função dramaturgical de cada elemento da cena como figurino, cenografia, sonoplastia e o papel de cada responsável por esses elementos no sentido de tramar estas dramaturgias. Porém, é o dramaturgo que se responsabiliza por tramar o fio da ação global do espetáculo, costurando como cada uma destas dramaturgias dialogam e se opõem entre si.

Durante a criação do espetáculo *Profilaxia*, embora houvesse grande importância da palavra, provoqueei formas de fazer com que os elementos que integravam a cena somassem para a construção da estrutura discursiva do espetáculo. Ao ter essa concepção sobre o termo, procurei trabalhar dramaturgia e encenação como elementos indissociáveis e busquei empregar nas propostas de criação gatilhos que fizessem emergir esta dramaturgia que está para além da palavra.

Apesar de haver um desejo de finalização do texto escrito, que pudesse permanecer para além do acontecimento teatral, e que seria produzido antes da concretização da montagem, ambos foram sendo delineados desde o início do processo e se retroalimentavam a cada instante. Na prática, esse processo de retroalimentação ocorreu mediante a seguinte estrutura: elaboração de uma proposta de improvisação ou cena feitas

pela diretora; execução da improvisação; escrita do texto baseada na improvisação ou em um conjunto de improvisações; marcação e fixação da cena com o texto incorporando propostas cênicas utilizadas nas improvisações; e reescrita do texto a fim de adaptá-la à cena criada.

Atuando simultaneamente nas funções de dramaturga e diretora, encarreguei-me em realizar proposições que pudessem estimular a criação da matéria-prima dramaturgical. Sendo assim, propus estímulos de criação os quais classifiquei, para fins de análise e reflexão, em dois eixos: o primeiro intitulado eixo *mágico-poético*, pautado em improvisações inspiradas nas cartas do Tarô de Marselha e em narrativas de sonhos dos membros do grupo, constituiu-se como disparador de aspectos subjetivos, sensíveis e até mesmo inconscientes dos atores participantes. O segundo eixo, denominado *documental-biográfico*, foi instaurado de modo gradativo, por meio da coleta de histórias reais de terceiros e também dos performers.

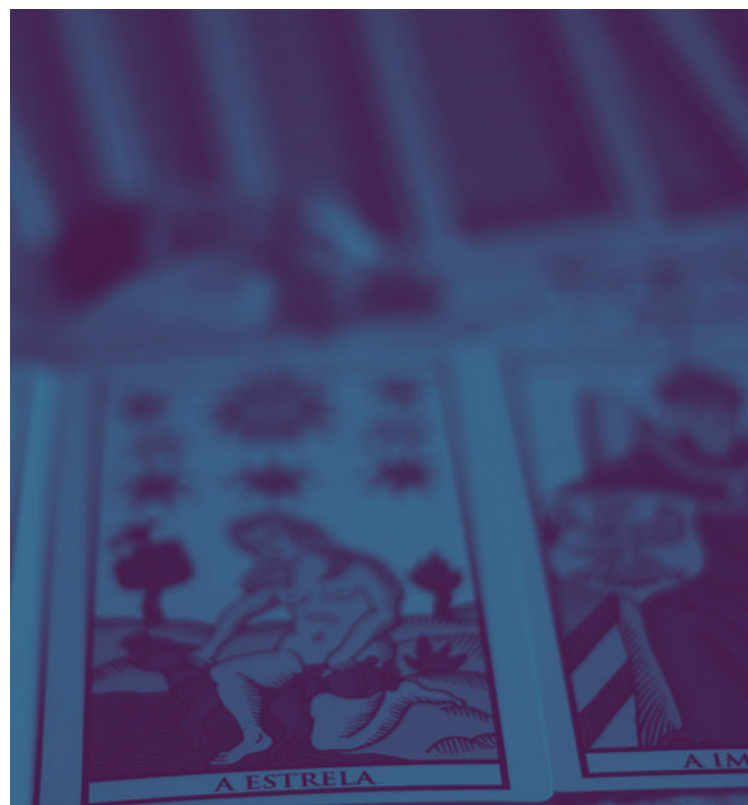
02



EIXO
MÁGICO-POÉTICO

Antes de trabalhar com os disparadores dramáticos que compõem o eixo mágico e poético, procurei criar, inicialmente, uma atmosfera mágica, na qual os atores pudessem se desprender da realidade exterior e mergulharem em uma outra estrutura de vida e de ação. Através da dança expressiva, da abertura para a imaginação juntamente com a coreografia pessoal, os atores entravam em um universo sensível e próprio, que permitia o compartilhamento de vulnerabilidades e estabelecia um espaço íntimo de escuta. As técnicas de meditações ativas colaboraram para a obtenção de um estado de abertura criativa, tanto no aspecto físico quanto mental para um desabrochar de um conteúdo onírico e intuitivo. Nesse sentido, pode-se inferir que a primeira fase dos ensaios assumiu ares de um ritual próprio que tinha como intuito resgatar a expressão do recôndito, do sombrio e do inconsciente, bem como evocar arquétipos e instigar o ator a construir sua própria dramaturgia, levando em conta a sua subjetividade e singularidade.

Os disparadores dramáticos que integravam o eixo *mágico-poético* foram o uso do conteúdo simbólico do Tarô de Marselha, as técnicas de composição como narrativas de sonhos e uma espécie de escrita automática. Esses dispositivos estiveram fundamentados no conceito de sincronicidade elaborado por Carl Jung, que define os acontecimentos não por uma lógica causal, mas por uma lógica de significado. Sendo assim, os procedimentos também estavam ali para propiciar a ação do acaso e viabilizar que o ato criativo ocorresse de modo intuitivo e fluido, agregando sen-



6. BARALHO DE TARÔ UTILIZADO NOS ENSAIOS DO ESPETÁCULO PROFILAXIA

sações, sentimentos e percepções que escapam do pensamento cartesiano e racional.

Escolhi o Tarô de Marselha como instrumento por se tratar de um conjunto de símbolos que não se esgotam em si mesmos, mas que evocam arquétipos, representando e comunicando modelos e significados compartilhados pelo inconsciente coletivo. Quis desviar de uma temática norteadora e buscar um caminho para a criação cujas aberturas fossem porosas o suficiente para exprimirem o sujeito, sua identidade e seu modo de estar no mundo, dando vazão aos aspectos sensíveis de sua vida. A metodologia de criação empregada no trabalho, no que se refere ao Tarô de Marselha, esteve fundamentada nas leituras dos livros: *O Tarô Mitológico* de Juliet Sharman-Burke e Liz Greene,¹ *Jung e o Tarô* de Sallie Nichols,² e *La vía del tarô* de Alejandro Jodorowsky e Mariane Costa³.

Nichols (1997, p. 19) salienta o potencial do Tarô como disparador de uma compreensão mais profunda sobre o indivíduo:

Uma viagem pelas cartas do Tarô, primeiro que tudo, é uma viagem às nossas próprias profundezas. O que quer que encontremos ao longo do caminho é, au fond, um aspecto do mais profundo e elevado eu. Pois as cartas do Tarô, que nasceram em um tempo em que o misterioso e o irracional tinham mais realidade do que hoje, trazem-nos uma ponte efetiva para a sabedoria ancestral do nosso eu mais íntimo.

Mais do que um método divinatório, o Tarô é portador de histórias míticas e arquetípicas e pode ser percebido em obras artísticas, como nas películas de estética surrealista de Alejandro Jodorowsky, artista chileno que havia sido membro do Movimento Pânico, criado em 1962, juntamente com de Roland Topor e Fernando Arrabal. Fahel (2008) exemplifica isso ao analisar a adaptação cinematográfica de Jodorowsky da peça *Fando e Lis*, de Fernando Arrabal, ressaltando as analogias da narrativa com a mensagem expressa nos vinte e dois arcanos maiores do Tarô de Marselha.

Na adaptação de Jodo, os enamorados Fando e Lis partem em busca da única cidade intacta após a *grande catástrofe*: a maravilhosa *Tar* – onde quem chega encontra a eternidade e compreende a vida – uma provável referência alegórica ao conjunto do *Tarô*, que para Jodorowsky simboliza o estado pleno de autoconhecimento e compreensão das situações arquetípicas da vida que o ser deve experimentar a fim de alcançar a maturidade espiritual. Também estão presentes referências a temas alquímicos, como a dinâmica de *Animus* e *Anima*, que identificados a Fando e Lis, respectivamente, representam a busca pela harmonia entre os aspectos masculino e feminino, as núpcias alquímicas do ser. (FAHEL, 2008, p. 2019).

As imagens do Tarô permeiam o filme *A Montanha Sagrada* (1973), ainda no início da narrativa. Jodorowsky apresenta o despertar de um jovem alcoolizado,

-
1. SHARMAN-BURKE, Juliet; GREENE, Liz. *O tarô mitológico*. São Paulo: Madras, 2017.
 2. NICHOLS, Sallie. *Jung e o tarô: uma jornada arquetípica*. São Paulo: Cultrix, 1997.
 3. JODOROWSKY, Alejandro; COSTA, Marianne. *La vía del tarot*. Madrid: Siruela, 2011.

indefinido, perdido, sem rosto, vestido com trapos, representando a carta zero do Tarô, O Louco, que simboliza o início de toda potência criativa (FAHEL, 2008). O Louco no Tarô Mitológico é representado pela figura de Dionísio. Sendo assim, exprime o impulso irracional e a janela pela qual se mira o desconhecido. O Louco também representa a figura do Bufão ou do Bobo da Corte, cuja audácia e ironia possibilitavam questionar e criticar as autoridades e os poderes vigentes.

No processo de criação de *Profilaxia*, a carta zero foi a escolhida como ponto de partida para o primeiro ensaio. Após a reflexão sobre a carta, foram elaborados textos individuais (ver anexo A), utilizando-se de uma técnica similar à escrita automática, que tem como objetivo evitar qualquer repressão da consciência do autor e oportunizar o fluxo do inconsciente.

Os ensaios que se seguiram tiveram a mesma tônica, mas com propostas variadas. O elemento em comum era o desejo de deixar desabrochar o conteúdo simbólico expresso no inconsciente. A partir de relatos de sonhos que foram gravados em áudio, escrevi três cenas (ver anexo B) e entreguei aos atores que estavam divididos em grupos. Cada um recebeu uma carta predeterminada do Tarô. Foi pedido a eles que realizassem uma cena seguindo o que a carta poderia inspirar. As únicas regras estabelecidas eram: o emprego de algum objeto; o uso de um espaço alternativo do prédio; e a incorporação do texto escrito. As três cenas que surgiram apresentavam em comum um caráter performativo, uma linguagem *nonsense* e poética, a construção de uma metáfora política e a temática do apocalipse.

O tom diluído e abstrato em demasia das cenas anteriores, me fizeram optar por uma improvisação em que houvesse uma situação concreta, com espaço, tempo e sujeitos definidos. A situação se passava em um navio. Foi sugerido aos atores que interagissem com um espaço imaginário, observassem os focos de ação e criassem relações com os demais. Eu participei da improvisação como a personagem “cartomante”. Em qualquer momento, os personagens poderiam consultar a cartomante e fazer perguntas. Através das cartas que eram retiradas, o ator recebia estímulos e objetivos de ação. A partir daí foram estabelecidos microconflitos, como roubos, manipulações, triângulos amorosos, e uma grande ação que se tratava de um naufrágio. Após a improvisação, foram lançados alguns apontamentos de situações que chamaram a atenção dos atores: o descontrole do ser humano em momentos extremos, o lado monstruoso que habita em cada um.

Outra tarefa também foi proposta, desta vez, relacionada ao eixo *documental-biográfico*. Cada ator retirou aleatoriamente uma carta dos 22 arcanos maiores do Tarô e recebeu a proposta de procurar uma notícia de jornal e uma história real que pudesse dialogar com a carta. Esse exercício acabou não sendo aprofundado devido ao fato de surgirem histórias muito diferentes umas das outras e que não dialogavam entre si.

Ainda outro exercício foi realizado a partir das cartas do Tarô. Cada ator recebeu uma carta e foi convidado a contar uma história ou um sonho. Após, foi realizado um trabalho com música no qual eles puderam improvisar com uma infinidade de

objetos espalhados pelo espaço. Foram colocadas músicas como estímulo e havia sido também estabelecido um repertório de ações fixas que, conforme o decorrer da improvisação, tornaram-se mais flexíveis, resultando em gestos e ações corporais oriundos das relações sensoriais e intuitivas que ocorriam entre eles. A partir dessa composição, o trabalho foi realizado em torno de fixar e sintetizar, transformando as composições em pequenas cenas sem texto falado. Posteriormente, foram retirados os objetos da cena e substituídos por ações. Também realizaram o exercício de observar a cena dos outros grupos e escrever em palavras o que os movimentos evocavam (ver anexo C).

Além disso, resolvi experimentar como seria o trabalho de criar figuras através das cartas do Tarô. Quando elaborei a proposta não cheguei a definir qual o nível de complexidade que eu esperava que cada ator compusesse para cada persona. Na verdade, com um ensaio apenas de trabalho, a intenção era mesmo esboçar algo, fazer um rascunho de um alguém. O exercício foi conduzido através de proposições que mesclavam o ato de imaginar a vida e o cenário em que essa figura habitava e a construção corporal desse ser. Alguns optaram por estabelecer pontes com o real e tornar esta figura mais próxima do cotidiano, outros escolheram manter a figura arquetípica do Tarô.

Em um determinado momento dessa primeira fase, fizemos um seminário sobre os arcanos maiores do Tarô de Marselha. Cada integrante do grupo se propôs a estudar determinado conjunto de cartas e a propor uma reflexão com o grupo a respeito delas. Essa iniciativa foi muito importante no sentido de criarmos um arsenal de conhecimento em comum e tornou o compartilhamento de ideias muito mais fluido durante os ensaios. Simultaneamente aos ensaios, cada integrante estabeleceu uma rotina de registro dos próprios sonhos, os quais eram constantemente compartilhados e serviam de complemento e matéria-prima para a criação cênica.

Uma das propostas foi trabalhar com o Tarô Mitológico e com o Mito que a carta reproduz. Os atores trabalharam em grupos. Cada grupo escolheu uma carta ao acaso, leram e analisaram o mito que a carta trazia, estabeleceram um “quem”, um “onde”, um “como” e um conflito. A partir de poucas combinações improvisaram com a seguinte orientação: só poderia haver palavra se houvesse algum contato físico. As instruções eram a de variar as formas e partes do corpo em contato, ficar em silêncio se não pudessem estabelecer contato, promover um diálogo interior e realizar uma comunicação através do silêncio. Desse exercício surgiram ações concretas, com temáticas definidas e conflitos potentes. Entretanto, algumas situações esbarraram para o clichê e para um tom didático e panfletário que não eram os que eu buscava para a peça.

Outros motes de improvisações foram incorporados, unindo situações fictícias com as imagens simbólicas do baralho. Como, por exemplo, a situação X: “Duas pessoas falam muito. Nada escutam um do outro. Há muito mais o que dizer do que o que pode ser dito com a linguagem disponível. O vocabulário é pobre. Sentimentos são transbordantes, mas as palavras estão na superfície “. A partir dessa quase

fábula, deixei a instrução de que deveria ser criada uma cena, na qual cada indivíduo soubesse o que queria dizer, mas não conseguisse de modo pleno. Além disso, pedi que fossem trabalhadas as relações interpessoais e a interação com o espaço e que em algum momento fosse transmitido o arquétipo da Carta O Diabo na cena.

O ato de compartilhar um sonho ou de contemplar uma imagem simbólica permitiu alcançar espaços inusitados. Durante a primeira fase do processo de ensaios, que correspondeu ao período de março a maio, ocorreu um intenso acúmulo de material criativo, resultante de uma gama de experimentações, porém sem um direcionamento voltado para a construção de um produto final. Posso considerar que foi um momento abundante criativamente que só foi possível pela disposição de todos de mergulhar no acaso e na intuição. Também foi um período fundamental para a busca de uma temática em comum que pudesse dar voz a todos. As escolhas que foram tomadas e que originaram na dramaturgia do espetáculo só foram possíveis graças a este período de experimentação e diálogo coletivo.

2.1 A POÉTICA DO DESVIO E A MÁGICA COMO DISTOPIA

Desde a fase inicial do projeto, havia o objetivo de construir uma dramaturgia que pudesse contemplar o conjunto do grupo enquanto discurso e linguagem. Minha intenção era que cada um dos atores pudesse dizer o que havia de mais urgente para si naquele espetáculo, mas que houvesse elementos em comum, diálogos e cruzamentos entre as temáticas tratadas e que pudessem dar conta desta pluralidade de anseios e visões de mundo. Em decorrência disso, realizei um levantamento sobre todas as temáticas que surgiram de cada artista, com o propósito de encontrar maneiras de formar um coro em meio a tantas vozes.

Ao passo que um dos artistas almejava discutir sobre sua trajetória pessoal e os preconceitos e desafios vivenciados como portador do vírus HIV, outra atriz, que também trazia sua vivência pessoal para as suas criações, colocava em xeque as questões de poder e submissão que ela própria enfrentava. Durante o período em que participou do processo de criação, precisava trabalhar muito em uma instituição que a explorava e a submetia a diversas humilhações em troca de um baixo salário. Além disso, se sentia presa em uma realidade que a reprimia e a enquadrava em padrões, fazendo-a portar-se como outra pessoa. Essa temática era comum a outra atriz que também demonstrava uma preocupação em relação aos vínculos de trabalho e à falta de perspectivas de trabalhar como artista.

Havia também o questionamento levantado por uma das integrantes do grupo, que demandava expor sobre sua experiência como mulher negra frente ao racismo e às desigualdades sociais. Entretanto, buscava apresentar uma narrativa sensível a respeito do racismo sutil e inconsciente que, muitas vezes, não é tão perceptível por estar extremamente banalizado e presente no cotidiano. Também ansiava por abordar o seu próprio processo de aceitação e empoderamento, compartilhando a transformação da visão que tinha de si e sua relação com o outro.

Questões de gênero também entraram em pauta por uma das atrizes que almejava abordar as desigualdades entre homens e mulheres. Assim como, um dos atores tinha o desejo de manifestar o próprio aspecto da feminilidade e delicadeza que trazia consigo, contrapondo os desígnios impostos por uma sociedade machista, que exigia dele um comportamento assertivo, agressivo e masculino.

Quanto a mim, quis falar sobre a morte, a brutalidade do tempo, bem como a potência devastadora da experiência da paixão, que assim como a carta da Morte do Tarô, não se trata de uma destruição definitiva, mas de uma transformação. Eu também almejava que a peça pudesse retratar a cultura de consumo em excesso, o espetáculo cotidiano promovido pela indústria cultural e as relações de poder presentes nos ambientes de trabalho.

A diversidade de tópicos, a multiplicidade de pensamentos e a complexidade dos temas me levou a concluir que haveria necessidade de desenvolver uma linha de ação dramática que pudesse servir de berço para todos esses dizeres. Dois elementos que desde o início estiveram presentes nos ensaios foram o medo e o desencanto. Para cada uma destas temáticas, havia muito medo e quase nenhuma esperança de ver no mundo e no ser humano uma transformação.

Assim, surgiu a ideia de implementar o *Desvio* como recurso dramatúrgico a fim de contemplar a realidade que tanto nos angustiava. O *Desvio* é a forma encontrada para evitar com que a realidade mirada de perto seja ofuscante demais a ponto de turvar a visão. Sarrazac (2012) compara o emprego do *Desvio* ao Mito de Perseu. Nessa analogia, a Medusa corresponde à realidade que não pode ser vista aos olhos nus. Armado com o presente de Atena, Perseu enxerga a Medusa através do reflexo do seu escudo, e assim consegue derrotá-la. Desse modo, para que o espectador contemple a realidade, o dramaturgo faz uso de uma “deformação que informa”, ou seja, cria um afastamento para melhor dela se aproximar. De acordo com Sarrazac (2012 p. 65), a arte do *desvio* se assemelha ao distanciamento brechtiano: “afastar-se da realidade, considerá-la instalando-se à distância e de um ponto de vista estrangeiro a fim de melhor reconhecê-la.”

Exemplifico a técnica do emprego do *Desvio* em três obras dramatúrgicas, que fizeram parte do corpus de análise do meu projeto de iniciação científica, durante a fase que compreendeu o ano de 2016: *Caranguejo Overdrive*, de Pedro Kosovsky; *Y Los Peces Salieron A Combatir Contra Los Hombres*, de Angelica Liddell; e *Incêndios*, de Wajdi Moawad. As obras foram analisadas com o intuito de identificar possíveis marcas da contemporaneidade na obra desses dramaturgos. Em *Incêndios* do dramaturgo Wajdi Mouawad, o *Desvio* se dá pela forma com que, por vezes, se aproxima da tragédia clássica, sendo colocada em choque com temáticas com um grau de complexidade próprios do mundo contemporâneo. Trata-se, assim, de uma subversão do modelo trágico, ou seja, de um *Desvio* que se faz aos moldes de Sófocles. A fábula se sustenta em um silêncio sendo desvelado, expresso através da técnica analítica, na qual a verdadeira ação está contida no passado e é revelada no presente. Mouawad se aproxima da técnica analítica utilizada por Sófocles em *Édi-*

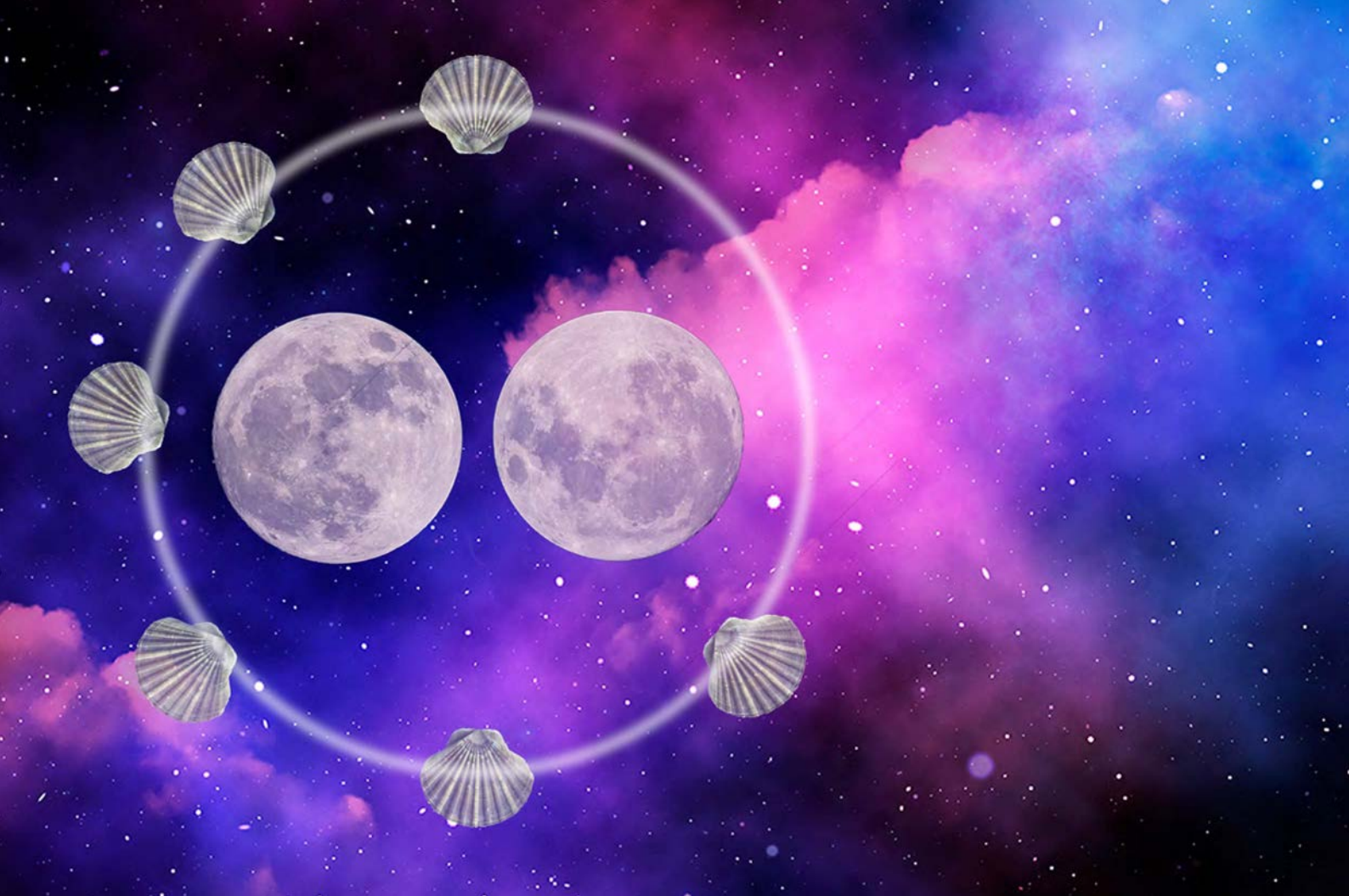
po *Rei* e que por sua vez, mais tarde, será resgatada por Ibsen na obra *A Casa de Bonecas*.

O *Desvio* nas peças *Caranguejo Overdrive*, Pedro Kosovsky, e *Y Los Peces Salieron A Combatir Contra Los Hombres*, de Angelica Liddell ocorre por meio da *parábola* e do *jogo de sonho*. O *Jogo de Sonho* é uma espécie de *Desvio*, cuja linguagem obedece à lógica incoerente do sonho, no qual tudo pode ser possível e verossímil (SARRAZAC, 2012). Ambas se utilizam da *parábola* de modo a conceber narrativas acessíveis, concretas e imagéticas, a fim de evocar uma situação que emana de uma abstração ou de um paradoxo filosófico e sociológico complexo. A *parábola* nada mais é aqui que a construção de uma metáfora, capaz de abarcar as antíteses da contemporaneidade.

Para que haja uma peça *parábola*, convém então que a peça se articule em torno de um comparatio, que irá constituir o núcleo de uma peça ora breve, ora longa, mas sempre com uma estrutura simples. Estrutura comparativa, em que uma questão difícil e abstrata – política, filosófica, religiosa e etc. - é reportada a uma narrativa acessível e imagética. (SARRAZAC, 2012, p. 133).

No caso de *Caranguejo Overdrive*, a imagem da mutação do homem que se transforma em caranguejo, refere-se à animalidade, ao instinto, ao poder do apetite, sendo evocados quando a desumanização brota em seu grau mais cruel. A metáfora de *Los Peces Salieron A Combatir Contra Los Hombres* é semelhante, no sentido de que também se encarrega de realizar uma transmutação entre o homem e o animal. Por meio da imagem dos imigrantes africanos que ressurgem após a morte na forma de peixes para se vingarem dos europeus brancos, evocam a injustiça cometida contra os imigrantes que precisa ser dita e exposta e não mais calada e encoberta. O *jogo de sonho* está presente nas duas peças empregando recursos de linguagem que ultrapassam a dimensão figurativa, alcançando o âmbito da criação diegética. As imagens construídas por Pedro Kosovsky e Angelica Liddell beiram o maravilhoso, o fantástico, o onírico, o mítico e o simbólico.

Com a intenção de criar esse olhar estrangeiro e que proporciona um estranhamento frente ao que já é parte de um cenário pueril, e de proporcionar distanciamento e consciência crítica diante do terror que se tornou trivial, desenvolvi, em conjunto com o elenco, o universo distópico de *Propulsia*. Empreguei os recursos do *desvio* e da *parábola* ao criar uma sociedade alegórica que opera como um espelho, ou melhor, como uma metáfora da nossa. O universo no qual se desenvolve a ação do espetáculo é a sociedade fictícia dominada por uma elite invisível, cujas estratégias de tentativa de poder absoluto transformaram a humanidade em uma grande massa amorfa e cada vez mais conduzida e submissa a uma lógica de consumo e padronização. Em uma humanidade dominada pelo desencanto, tornou-se cada vez mais difícil manter a população com energia e vitalidade para as extensas jornadas de trabalho cada vez mais cansativas e exigentes. Sendo assim, no lugar dos métodos tradicionais da psicologia e da psiquiatria, foram adotadas técnicas rígidas e muito eficazes de controle dos imaginários.



7. “DUAS LUAS” | MATERIAL GRÁFICO DE DIVULGAÇÃO DO ESPETÁCULO.

Noções de tempo e espaço são imprecisas, o “onde” e o “quando” a trama acontece não são mencionados e tão pouco isso é relevante para o que deve ser dito. Entretanto, há um dado de que a ação se desenrola em uma espécie de centro de recuperação para aqueles que desobedecessem à norma. Seres que deixam escapar fragilidades e transparecessem aspectos de sua humanidade são relegados ao isolamento. Nesse espaço, os degenerados e marginalizados estão submetidos a uma nova diretriz e recebem ordens de uma voz. Algo misterioso acontece que interrompe o tratamento dos personagens. As medicações são suspensas e o controle total de seus imaginários acaba.

O *Jogo de sonho* é perceptível na peça por meio da linguagem onírica, a qual permeou o processo criativo através de uma espécie de escrita automática e das narrativas de sonhos. Pode-se constatar esse universo onírico, na cena em que os personagens estão em uma festa, escutam um estrondo e ao espiar por um buraco, percebem que há duas luas no céu e sete conchas em volta, formando gradualmente uma circunferência. Essa cena foi inspirada em sonhos dos atores que coincidiam e foram agregadas à peça com a finalidade de incorporar a linguagem do inconsciente e um viés absurdo na trama.

Criar uma *parábola* sobre o desencanto e a desumanização culminou na criação de uma *parábola* distópica. A distopia representa a antítese da utopia e é a concretização do medo que os artistas do grupo expressavam, através dos seus sonhos, de seus escritos, performances e improvisações. Em seu âmago, as distopias

costumam recriar universos nos quais imperam o totalitarismo ou o autoritarismo e a tecnologia servem como mecanismo de controle de suas populações. A literatura distópica consolidou-se, no século 20, afirmando-se como um reflexo dos acontecimentos deste período. Antes disso, a expectativa em relação ao futuro era expressa na literatura de modo esperançoso e otimista. *Nós* (1924), de Eugene Zamiatin; *Admirável mundo novo* (1932), de Aldous Huxley; *1984* (1949), de George Orwell; *Revolução no futuro* (1952), de Kurt Vonnegut Jr.; e *Fahrenheit 451* (1953), de Ray Bradbury são romances escritos em um período turbulento da história caracterizado por crises econômicas, ascensão de ditadores e regimes totalitários, e das duas grandes guerras mundiais, mas é também, paradoxalmente, um período de grande evolução científica e tecnológica (KOPP, 2011).

Kopp (2011) também chama a atenção para outro fator preponderante nas distopias literárias, a anulação do indivíduo, o qual tem sua vida absolutamente controlada desde o seu nascimento até a morte. É comum que essa total anulação seja justificada por uma ilusão de bem maior ou de felicidade coletiva que não se realiza de fato. Essa característica foi fortemente implementada no Universo de *Propulsia*, que levava indivíduos que se recusavam ao comportamento padronizado para centros de recuperação; porém, em *Propulsia* a regulação não ocorria por meio da violência física, mas através de mecanismos de persuasão, como produtos de entretenimento e mídias e do uso de fármacos psicológicos. Em sínteses, o ideal de felicidade em *Propulsia* é semelhante a cultura do vencedor e do profissional altamente produtivo e competitivo contemporâneo, que não permite o espaço para o surgimento da melancolia, da tristeza, da dúvida e da reflexão. Consequentemente, não possibilita o espaço necessário para a transcendência artística.

As drogas que alienavam os personagens de *Propulsia* de suas próprias emoções eram semelhantes ao *Soma*, droga que garantia estabilidade emocional e a ilusão de felicidade, na sociedade projetada por Aldous Huxley em *Admirável Mundo Novo*. O *Soma* era o recurso que garantia a ordem quando o trabalho, os recursos de entretenimento, o sexo fácil e com muitos parceiros e o consumo exacerbado não davam conta.

Caso nenhum desses recursos seja capaz de tornar a vida fácil ou plenamente suportável, há a “droga perfeita”: o soma. Ela é distribuída fartamente e serve como parte da remuneração diária de castas mais baixas. O soma é capaz de oferecer paz e satisfação distante de qualquer reflexão sobre a individualidade, sobre o sentido da vida ou qualquer ruído existencial do gênero. O uso de recursos químicos para dar suporte ao abandono das raízes primitivas do homem é constante e há também remédios como o “sucédâneo de gravidez”, que serve como solução bioquímica para as mulheres que normalmente não devem chegar à gravidez. (KOPP, 2011, p. 132).

A ficção distópica, portanto, é resultado das ansiedades e medos de uma época. *Propulsia* surgiu durante o período das eleições presidenciais brasileiras de 2018, marcada por intensa polaridade política e pelo crescimento da figura de um candidato com características autoritárias e intolerantes, que em outros momentos de



8. CENA DO ESPETÁCULO PROFILAXIA EM QUE OCORRE A INGESTÃO DE MEDICAMENTOS

sua trajetória pública, defendeu publicamente a Ditadura Militar no Brasil, regime autoritário e de forte repressão à liberdade de expressão, que perdurou por mais de vinte anos no país. É importante ressaltar, que o grupo de artistas que participou da criação desta ficção presenciou momentos de grandes avanços de ideias progressistas no país, bem como de uma maior democratização da educação, um aumento do poder de compra das classes mais pobres, e, conseqüentemente, uma sensação de grande otimismo e esperança em relação ao futuro. Enfrentar os acontecimentos recentes que marcaram o cenário político e econômico da política brasileira, somados ao advento de um movimento reacionário feroz, deu lugar ao sentimento de niilismo e desencanto.

Kopp (2011) ressalta o quanto as distopias estão próximas dos universos vividos por seus escritores e que suas histórias quase sempre possuem caráter intencional e de advertência. Esse futuro imaginado, na visão de Kopp, deve causar terror nos seus leitores. “Essas advertências e a ideia de ‘pior’ destacam sempre condições relacionadas ao contexto do autor que lhe parecem indesejáveis caso elas se realizem ou se radicalizem como modo de vida.” (KOPP, 2011, p. 61).

Em síntese, o eixo mágico e poético abarcou e fez emergir uma série de narrativas oriundas dos sentimentos de medo e desencanto que habitavam o íntimo de cada ator. Essas narrativas possuíam uma linguagem poética e onírica e uma visão da realidade expressionista. Foi preciso, para fins dramáticos, encontrar estruturas que dessem conta destas características. O *Desvio*, a *parábola*, o *jogo de sonho* e a *distopia literária* foram os alicerces para que a dramaturgia texto e espetáculo se solidificassem sem se perderem nos labirintos da complexa realidade atual.

03



EIXO

DOCUMENTAL-BIOGRÁFICO:

**HIBRIDISMOS ENTRE
FICÇÃO E REALIDADE**

Fischer-Lichte (2013) aborda a questão dos limites entre real e ficcional como um caráter inerente do teatro. Afinal, de alguma forma, o real e o fictício sempre se apresentarão em tensão. Segundo a pesquisadora, mesmo que haja uma camada ficcional e uma construção dramática de tempo, espaço e personagem, ela se realizará em um espaço e tempo reais e será vivenciada por corpos reais dos atores (FISCHER-LICHTE, 2013).

O teatro contemporâneo é resultante de uma crise da representação e da estrutura fabular, que por sua vez, corroboram em uma crise da forma dramática que é evidenciada por Peter Szondi em *Teoria do Drama Moderno*. Segundo o autor, essa teoria vem se instaurando desde o Teatro Moderno. Soma-se a essa crise da representação e da forma dramática, a influência das vanguardas artísticas históricas do início do século XX e as proposições da Performance art exigindo do teatro novas configurações e o borramento de fronteiras e conceitos que marcam as tendências contemporâneas da cena. Nesse contexto de transbordamento de fronteiras artísticas é que se abre espaço na cena teatral para a problematização conceitual e para o uso de hibridismos e fricções entre o real e o ficcional. Propostas artísticas como a do coletivo Rimini Protokoll na Alemanha, das diretoras argentinas Vivi Tellas e Lola Arias, bem como do grupo teatral colombiano Mapa Teatro dialogam com essa perspectiva de jogo entre cena e documentos da realidade, ou ainda, no Brasil, os espetáculos *Festa de separação* e *Luis Antônio-Gabriela*, autointitulados “documentários cênicos”.

O Teatro Documentário é uma das influências para a inserção do real nas dramaturgias e encenações contemporâneas. O termo Teatro Documentário tem sua origem na primeira metade do século XX com as proposições cênicas de Erwin Piscator e, posteriormente, de Peter Weiss. Nessas propostas artísticas, documentos e fontes primárias não ficcionais são colocados em primeiro plano na encenação e não possuem um tratamento fabular ou ficcional, mas são contempladas de maneira dialética e interpretativa, com o intuito de apresentar um contexto ou realidade política. Para Soler (2009), um dos principais pontos para entender o Teatro Documentário está na relação que os artistas estabelecem com as fontes não ficcionais na elaboração discursiva. “O comprometimento com a análise da realidade e a valorização dos dados de não ficção afasta a subserviência à fábula e evidencia uma preocupação com uma ordenação discursiva e segundo valores contrastivos ou explicativos que se queiram atingir.” (SOLER, 2009, p. 3).

Retomo o conceito de Teatro Documentário a fim de contextualizar historicamente as práticas de criação cênica fundamentadas em fontes não ficcionais. Porém, o termo Teatro Documentário não necessariamente se aplica ao procedimento utilizado no processo criativo do espetáculo Profilaxia, já que o mesmo se utilizava de documentos oficiais, históricos e de caráter público, ao passo que, no espetáculo Profilaxia são empregados apenas relatos pessoais. Além disso, a metodologia que se gestou durante o processo criativo tinha a intenção de lidar com narrativas ficcionais, mesmo que tivessem suas estruturas subvertidas ou borradas. O exemplo disso ocorre quando optei, em colaboração com o elenco, por criar um universo no qual a

utilização de medicamentos psiquiátricos seria obrigatória e aplicada como mecanismo de controle e manutenção da ordem social e sugeri ao grupo que buscassem histórias (ver anexo D) sobre experiências de quem convive ou conviveu com essas substâncias diariamente e de que maneira suas vidas foram afetadas por isso. Os relatos foram fundamentais para a dramaturgia, para alimentar o imaginário dos atores e para o aprofundamento dos personagens que estariam sob efeito dessas substâncias, entretanto os depoimentos não foram colocados em primeiro plano na encenação, servindo somente como inspiração.

Sendo assim, eixo documental biográfico baseou-se em uma espécie de lugar híbrido de investigação, inspirado em diferentes correntes como Teatro Biográfico, Dramaturgia do Eu, Biodrama, Teatro da Memória, Autobiografia, Autoficção e ficcionalização. Leite (2014, p. 36) considera o processo colaborativo como um “[...] terreno fértil para o trabalho com material autobiográfico”, já que a matéria-prima para a lapidação da cena é, de modo geral, elaborada em sala de ensaio e conta com a participação de todos os integrantes. Inclusive, os atores são convidados a expressar seus materiais, que podem vir a constituir dramaturgia, muitas vezes, sem que haja modificações pelo diretor ou dramaturgo.

Em relação ao material gerado, no caso de processos colaborativos (com ou sem a presença de um dramaturgo), o que se passa é que este ‘texto’ poderá servir diretamente à dramaturgia, aparecendo inteiro no resultado final tal qual ele surgiu na sala de ensaio. Mas ele poderá também ser incorporado de forma indireta, seja por outros atores, seja por alguém (não necessariamente uma única pessoa) que, na função de organizar a dramaturgia ou de recriá-la, pode integrar esse material à dramaturgia total de forma que se suprima completamente o caráter autobiográfico original. (LEITE, 2014, p. 36).

A partir da leitura do livro *A gênese da vertigem: o processo de criação de Paraíso Perdido* escrito por Antônio Araújo, empreguei o relato pessoal na construção de matéria-prima do processo colaborativo. No Teatro da Vertigem, o depoimento artístico autoral é estimulado através de *workshops*, em que são feitas perguntas aos atores, os quais são convidados a responder artisticamente na esfera do campo das experiências vividas. O depoimento pessoal, segundo Araújo (2011) permite o desvelamento do ator, a partir do desprendimento e da entrega com que colocam sua autoria artística no palco. O diretor explica o quanto a ferramenta pode contribuir para o processo criativo ao propiciar uma cumplicidade entre o grupo. O desvelamento de um ator contamina o restante do elenco, que também é instigado a se abrir, gerando múltiplos depoimentos pessoais que culminam no “depoimento coletivo”. Araújo (2011, p. 110) esclarece o uso do depoimento pessoal no processo criativo do espetáculo *Paraíso Perdido*:

Nesse sentido, o depoimento pessoal não funciona apenas como instrumento de pesquisa, no caso, temática, mas também como gerador do material bruto para a concretização da peça. Além de se constituir em exercício interpretativo de caráter investigatório, ele também conclama o ator a assumir o papel de autor e criador da cena, que é construída a partir a partir do material que ele mesmo traz para os ensaios.



9. REGISTRO DAS CENAS EM QUE O RELATO PESSOAL FOI EMPREGADO DURANTE O PROCESSO DE MONTAGEM DO ESPETÁCULO PROFILAXIA

No processo criativo do espetáculo *Profilaxia*, foram feitos alguns experimentos com diferentes formas de narrar uma história, utilizando as seguintes variações: narrar uma história real de uma outra pessoa como se fosse a sua; narrar a própria história como se fosse a história de alguém; contar uma história inventada como se fosse real; e contar uma história real como se fosse inventada. Diferentes recursos poderiam ser utilizados nestas narrativas. Os atores poderiam munir-se de documentos, fotografias, objetos, sonoridades, figurinos, vídeos, recursos de iluminação e etc.

Minha intenção era subverter os limites tradicionais em que a relação entre real e ficcional acontece, através de uma estratégia de jogo e inversão. Os personagens eram chamados pelos nomes reais dos atores e eram constituídos a partir de uma hibridização entre histórias reais e invenções poéticas. Memórias e vivências do elenco foram revestidas com uma roupagem ficcional, ora exibindo, ora escondendo as identidades dos próprios atores.

Em uma fase mais avançada do processo, na qual a fábula já estava estipulada e os elos temáticos já convencionados, os atores foram convidados a compor uma cena individual na qual o relato deveria ter “aparência de real”, ou seja, havia a possibilidade de jogar com a mentira, aumentar uma verdade, ou simplesmente dar espaço à memória e fluir com ela. Nessas cenas, deveria ser defendido um ponto de vista sobre um assunto e a narrativa precisaria se estabelecer necessariamente no gênero épico. Desse exercício, originaram-se três cenas do espetáculo (transcrições das cenas originais criadas pelos atores podem ser lidos no anexo E), sendo três delas inseridas praticamente sem modificações do texto final e sendo protagonizadas pelos próprios atores que viveram essas histórias, de modo que, se deixavam diluídas as fronteiras entre ator e personagem e entre realidade e ficção. Monteiro (2010, p. 2), analisa o efeito deste tipo de procedimento sob a ótica do espectador:

[...] teatro, arte que mais se aproxima da morte, uma vez que é apresentado ao vivo para o público, quando se utiliza de material autobiográfico duplica o efeito do real, esvaziando o sentido da representação, e potencializando a presença física do ator ao lidar com o material de sua vida privada como dramaturgia cênica. Diante da exposição, o espectador percebe o movimento de desnudamento, o tom confessional, e passa a se questionar sobre a veracidade dos fatos, sobre o que é da ordem do real e o que é da ordem do ficcional, como se fosse possível separá-los na encenação.

Lima (2017) considera o teatro autoficcional, o teatro que estabelece um novo pacto com o receptor, no qual a verdade e ilusão estão alocadas em um jogo sem vencedores, o qual caracteriza como um “pacto ambíguo, duplo, que envolve o pacto autobiográfico e o autoficcional” (LIMA, 2017, 113). Em uma cena de *Profilaxia*, os atores apresentam seus próprios personagens, que, por sua vez, atendem pelo mesmo nome que eles. Em outros momentos os atores falam por si próprios narrando histórias vividas por eles, mas que se entrelaçam com as histórias vividas pelos personagens. Há aqui uma quebra do pacto de ilusão com o espectador e um jogo, como no jogo brechtiano de *V-effekt*, de estranhamento, que expõem a teatralidade da cena. Lima explica esse teatro autobiográfico como um jogo metateatral:

Trocando em miúdos, esse teatro atual configura uma nova modalidade de dramaturgia do eu, isto é, peças que, utilizando material autobiográfico, criam uma ficção/ilusão teatral que move um novo jogo com o espectador, ainda baseado nas questões do jogo metateatral: essa peça é uma ficção ou não? É um documentário encenado fielmente? Há verdade nesse discurso? E, a mais antiga, o que é a verdade? E, finalmente, o que é o teatro? (LIMA, 2017, p. 115).

No que tange à dramaturgia do espetáculo como um todo, esses relatos autoficcionais foram colocados como fala dos personagens ou então como apartes ou comentários, utilizando-se do recurso épico, no qual os atores tinham o público como interlocutor. A intenção foi gerar um movimento de deslocamentos entre o espaço ficcional e o espaço real. Desse modo, a linha de ação dramática era interrompida em fragmentos que permitiam a entrada do gênero épico. São fragmentos que se deslocam do aparato ficcional, e emergem como contraponto reflexivo sobre



10. CENA DO ESPETÁCULO PROFILAXIA EM QUE OS ATORES SE COLOCAM COMO ATORES

as perturbações geradas pela fábula. Barbolosi e Plana (2012, p. 77) destacam o emprego da forma épica para enfatizar o pensamento do autor dentro da narrativa:

Se há alguma coisa a contar e a guardar da história, faz-se necessário um eu da narrativa; esse “sujeito da forma épica”, segundo a forma de Lukács, que Petsch denominava “eu épico”, Peter Szondi colocou-o em pauta em seu Teoria do drama moderno: o “sujeito épico” remete à presença do autor no seio da narrativa; indica um deslocamento da ação em benefício da narrativa, na qual o ponto de vista do autor torna-se central.

No caso de *Profilaxia*, o “sujeito épico” decorria da vontade de colocar em evidência as diferentes vozes e autorias que compunham o coletivo cênico e de abarcar reflexões que a ação dramática não dava conta de revelar. Os momentos em que o épico se revelava tinham diferentes funções no espetáculo. No prólogo, a narrativa tem a função didática de situar o espectador dentro do universo da peça. Nas cenas originadas por relatos pessoais, há a presença do ator em cena contando sua própria história real, e utilizando-se de um tom confessional. Outros relatos inspirados por experiências pessoais foram transformados em falas dos personagens e ficaram circunscritos ao universo ficcional. Dessa forma, o épico é uma maneira encontrada de trazer à tona a autoficção e o autobiográfico, mesclando as barreiras entre realidade e ficção.

04

O PROCESSO DO
DRAMATURGO DIRETOR

No processo criativo de *Profilaxia*, exerci a função de dramaturga no sentido tradicional do termo, ou seja, no sentido de autora de um texto dramático, ao mesmo tempo que assumi o seu sentido expandido, exercendo a função de encenadora e escrevendo o texto cênico da peça por meio da articulação de signos provindos de outros elementos como espaço, atuação, figurino, luz, cenário e etc. Escolhi o termo *Dramaturgo Diretor* para designar, neste trabalho, o artista ou a artista que assume simultaneamente a função de autor da dramaturgia do espetáculo e do texto escrito, que se fundem em uma dramaturgia expandida.

O diretor e dramaturgo argentino, Rodrigo García, que dirige a companhia espanhola *La Carnicería de Teatro*, escreve a dramaturgia de seus espetáculos durante o processo de ensaios, através de estímulos e propostas de improvisação. No espetáculo *A Un Certo Punto de La Vita Dovresti Impegnarti Seriamente e Smettere di Fare IL Ridicolo*, de 2007, García partiu de alguma ideia a respeito de como pensava que seria o espaço, ou ainda de uma série de objetos espalhados pela sala. Em outros espetáculos, costuma também levar estímulos visuais, como imagens, fotos, vídeos de cinema, ou então fazer perguntas aos atores que devem ser respondidas através de ações (PINZON; ISAACSSON, 2019). Os processos improvisacionais não possuem uma metodologia rígida e promovem muita liberdade aos atores para brincarem com as materialidades da cena (DAMASCENO; BONFITTO, 2017). No processo colaborativo de criação do espetáculo *Profilaxia*, vários desses procedimentos foram empregados.

Algumas das minhas propostas de improvisação sugeriam que os atores escolhessem um espaço do Departamento para se apropriarem e criarem cenas. Em outros ensaios, distribuí um conjunto de objetos escolhidos aleatoriamente pelo espaço enquanto propunha outros estímulos, como sonoros, imagéticos e dramátúrgicos. Também era costume colocar algumas perguntas ou frases que eram sorteadas junto com as cartas de Tarot, a fim de gerar uma diversidade de material criativo para ser posteriormente lapidado e estruturado.

No processo de García também existem dados que não são semânticos, e sim da ordem da presença. Sua dramaturgia surge justamente da fricção de discursos e materialidades cênicas. Assim, cria-se uma cena a partir de tensões que geram múltiplas percepções tanto nos atores quanto nos espectadores. Essas camadas dramátúrgicas, de tensões de materialidades, também estão presentes na forma como García concebe a atuação em seus espetáculos, na qual a presentificação substitui a representação, gerando assim uma fricção entre real e ficcional na cena (DAMASCENO; BONFITTO, 2017). Da mesma maneira que em *Profilaxia*, os atores brincam com suas próprias biografias e até os personagens são chamados por seus nomes reais.

Há uma noção de obra teatral como obra arquitetônica, segundo Damasceno e Bonfitto (2017), na qual o dramaturgo/encenador constrói com as materialidades cênicas, sem haver, por exemplo, uma maior importância do texto escrito, e sendo o mesmo criado durante o trabalho com a encenação.

No início, há mais de quinze anos, seguia um processo normal, como qualquer dramaturgo; escrevia as obras e depois as montava. Depois fui mudando a metodologia do trabalho. Existe uma grande diferença entre o escrito e o que se escuta; o texto em cena geralmente é bastante frustrante, com muitas coisas que não funcionam. De fato, segundo o meu gosto, noventa por cento do teatro não funciona, são coisas que não compreendo, anacrônicas, como uma espécie de maquinaria que não anda. Eu me questionei sobre essas coisas e pensei que era melhor fazer desde dentro, desde o teatro, isso é, como se fosse uma obra ar-quitetônica na qual juntamos várias pessoas, vamos gerando materiais e vemos se aquilo é consistente para que as ideias tenham sua própria existência. Trata-se de materializar essas ideias, e a melhor forma de conseguir isso, já que trabalhamos com teatro, é estar junto a outras pessoas e ir construindo [...] (CEN-TRO DRAMÁTICO NACIONAL DE MADRID, 2010, p. 9-10, apud DAMASCENO; BONFITTO, 2017, p. 390).

No espetáculo *A Un Certo Punto de La Vita Dovresti Impegnarti Seriamente e Smettere di Fare IL Ridicolo*, García costumava levar os textos para casa e os reescrever quando voltava à sala de ensaio, entretanto, mesmo com a colaboração dos atores, é ele o responsável pela tomada de decisões acerca do que deve ser fixado ou não no espetáculo (PINZON, ISAACSSON, 2019). No processo de criação do espetáculo *Profílexia*, também me encarreguei de assumir a responsabilidade pelas decisões. Atuei no sentido de equilibrar os anseios do grupo a fim de gerar o melhor resultado possível para o espetáculo. Entretanto, talvez por ser uma dramaturga e diretora iniciante, esbarrei em algumas dificuldades para tomar decisões em um processo carregado de afetos e inquietações das mais diversas origens.

Em meu processo criativo, busquei agregar no trabalho duas características norteadoras: a horizontalidade e a sensibilidade. Rodrigo García também se pauta na sensibilidade em seu trabalho, falando sobre cumplicidade e descrevendo sua equipe como companheiros de uma viagem intelectual e cotidiana (DAMASCENO; BONFITTO, 2017). Assim, procurei instaurar um ambiente no qual houvesse escuta, generosidade e partilha. A sensibilidade também foi fundamental para compreender e escutar o grupo de um modo mais profundo, bem como para acompanhar e orientar os atores neste mergulho em seus afetos, subjetividades, medos e desejos. Contudo, escrever e dirigir um espetáculo exige do artista um posicionamento assertivo, no qual é necessário não se eximir da responsabilidade de tomar decisões definitivas. Características minhas como insegurança e passividade precisaram ser superadas em momentos que tive que ser mais firme e estabelecer uma disciplina de trabalho mais rígida devido aos obstáculos que surgiram. Bogart (2011, p. 51) pondera sobre a “necessidade de violência no processo criativo”:

A arte é violenta. Ser decidido é uma atitude violenta. Antonin Artaud definiu a crueldade como “determinação inflexível, diligência, rigor”. Colocar uma cadeira em determinado ângulo do palco destrói todas as outras escolhas possíveis, todas as outras opções possíveis. Quando um ator adquire um momento espontâneo, intuitivo ou apaixonado durante o ensaio, o diretor pronuncia as palavras fatídicas “guarde isso”, eliminando todas as outras soluções possíveis. Essas duas palavras cruéis cravam uma faca no coração do ator, ele sabe que a próxima tentativa de recriar aquele resultado será falsa, afetada e sem vida. Mas lá no fundo o ator também sabe que a improvisação ainda não é arte. Só quando houver uma decisão é que o trabalho pode começar.

Bogart (2011) também ressalta a importância da liberdade dentro das limitações. De acordo com a encenadora, a violência se instala no momento em que se passa a articular dentro das limitações, mas que essa violência é absolutamente necessária, pois o que aparentemente limitaria as alternativas, começa a gerar uma liberdade muito mais profunda (BOGART, 2011). Nesse sentido, cenas inteiras foram cortadas e diálogos suprimidos. A figura da voz, que antes era executada alternadamente por todos os atores, foi substituída por um novo ator que ficava estático em um ponto da sala e somente falava em um microfone. Foi necessário fazer uma síntese de um universo muito mais complexo, para que pudéssemos dar conta de expressá-lo através da linguagem cênica. Ao mesmo tempo em que precisei tomar decisões, mantive minha postura de escuta dos diversos desejos e opiniões entre o grupo. Havia muitos conflitos e diferentes visões sobre o mesmo trabalho. Gostaria de ter sido um pouco mais assertiva neste momento. Na tentativa de harmonizar e contemplar a todos, acabei por negligenciar meus próprios desejos. Por receio de tomar decisões e estabelecer certas definições que talvez não fossem bem recebidas, acabei por dissipar o nosso tempo de trabalho e comprometer alguns aspectos que mereciam mais atenção e cuidado.

Ao refletir sobre a conexão entre os elementos que fizeram parte do espetáculo como um todo, ressalto a visão do dramaturgo e diretor francês Joël Pommerat, que escreve o texto de seus próprios espetáculos e se autodenomina “autor de teatro” (BRONSTRUP, 2016). Em entrevista para o site *Horizonte da Cena*, Pommerat afirma ter uma concepção de “escrita teatral global”, na qual é impossível dissociar um texto da interpretação do ator, bem como o texto dos elementos da encenação para a formação do universo de significados que a peça emite. Para o dramaturgo francês, a escrita de uma peça teatral corresponde a uma pequena porcentagem do trabalho de criação de um espetáculo, que deve ser a finalidade principal de sua feitura (ANTÔNIO, 2013).

Joel Pommerat, mesmo não partindo de um processo colaborativo na composição do texto escrito, considera o trabalho com os atores indissociável da palavra, como afirma em uma fala proferida no *Pensamento em Processo*, na Mostra Internacional de Teatro de São Paulo (2016): “Dirijo atores, nas improvisações espaciais, em situações muito específicas. A escrita é uma coisa que eu prefiro projetar no espaço, inscrever os corpos dentro de um espaço. Eu não separo as imagens das palavras, para mim é uma coisa única [...]”. Em entrevista para o jornal *O Globo*, con-

cedida ao jornalista Luiz Felipe Reis, defende que cenografia, som, luz e figurinos dão força orgânica à escrita, além de permitirem com que não seja necessário dizer tudo com palavras (REIS, 2016).

Bronstrup (2016) afirma que a obra de Jöel Pommerat é considerada por Patrice Pavis, como “encenação de autor”. Ao analisar a obra *Les Marchands*, Pavis (2010, p. 350 apud BRONSTRUP, 2016, p. 2) define:

A “encenação de autor” encoraja que se trabalhe paralelamente a “trilha sonora”, e a “filmagem” das imagens, para em seguida confrontar os dois. Neste contexto, a ligação entre som e imagem é muito instável. O espectador é forçado a mudar constantemente o sentido do movimento de um verso a outro. Ora é o som que precede a imagem, que ilustra, sóbria ou parodicamente, o texto dito. Ora é a imagem que vem primeiro, e se nos impõe como aquilo em que nos faz crer, por contraste com aquilo que diz o texto e, assim, passa a ser então uma mentira.

Silêncios, momentos de *blecaute* e total escuridão, vozes em *off*, imobilidade, montagem e decupagem como as utilizadas no cinema, presença de um narrador que se alterna com fragmentos dialógicos, são características marcantes da tessitura construída por Pommerat em seus espetáculos, cuja palavra é de elementar importância.

São composições repletas de black-outs, de penumbras, de contraluz, de sutilezas, de imagens que vemos apenas em parte e que temos que imaginar o resto; a obscuridade é, portanto, um traço marcante em suas encenações, tanto no sentido físico e concreto, como em uma perspectiva mais metafórica e filosófica, integrando o escuro como forma e conteúdo do discurso. Em suas obras, muitas vezes duvidamos do que vemos; assim, o princípio de incerteza do olhar e do discurso se instaura como componente narrativo. Nestes casos, a palavra assume seu lugar central e as sonoridades nos conduzem em um horizonte de significações que fogem do lugar-comum, fazendo com que nosso olhar seja restabelecido e esteja então pronto para ver e sentir o que talvez não estejamos acostumados a ver e a refletir sobre. (BAUER, 2017, p. 211).

Em meu processo criativo, no espetáculo *Profilaxia*, também procurei deixar um espaço privilegiado para a palavra, ao mesmo tempo em que elementos cênicos dialogavam com o texto e complementavam as lacunas deixadas por ele. Nesse sentido a dramaturgia do espetáculo e a dramaturgia do texto escrito se retroalimentavam, tornando-se a dramaturgia global do espetáculo.

Esses elementos concretos da cena, em *Profilaxia*, são consequência de uma pesquisa realizada durante o processo colaborativo e pautada na autonomia criativa dos atores durante as práticas de criação. Uma das vias mais enriquecedoras e prolíferas aplicadas foram as cenas individuais, nas quais os atores poderiam se envolver no ato criativo não somente na atuação, mas também na composição da dramaturgia em palavra, nas sonoridades e visualidades da cena, assim como Rodrigo García faz em seu trabalho improvisacional ao propiciar com que os atores criem através das materialidades cênicas. Dessa maneira, embora as definições só fossem consolidadas alguns dias antes da estreia do espetáculo, a concepção cênica dos elementos visuais e sonoros foram se esboçando durante o processo quase que si-

multaneamente à composição do texto em palavras.

A trilha sonora foi pensada no sentido de cumprir funções básicas necessárias à dramaturgia, misturando ruídos e sons que funcionavam como indicadores de que algo estava acontecendo, como exemplo o estrondo e o conjunto de vozes que diziam coisas sem sentido em diversas línguas. As sonoridades faziam referência à tecnologia, à inteligência artificial e ao universo do consumo. Foram escolhidas músicas vazias de significação e transcendência poética. Utilizou-se um híbrido de músicas originais compostas ao vivo com músicas pesquisadas. A música *Barney I Love You Song* foi empregada por ser utilizada como instrumento de tortura psicológica para prisioneiros políticos.

A luz cênica que estava sendo desenvolvida por mim e pelos atores deveria ser permeada por cores frias e formas geométricas, a fim de ressaltar uma realidade utilitária e esterilizada. Na medida em que a fábula progredisse, a iluminação oscilaria no sentido de distorcer e expandir a realidade objetiva, através de sombras e de cores vibrantes que contrastam com a sobriedade inicial. Porém, com as sugestões de Kevin Brezolin, que assina a iluminação do espetáculo, optou-se por uma iluminação de caráter artificial, colorida e vibrante, mesclando tons ultravioleta e magenta para os momentos de confinamento; e uma iluminação natural e quente para quando os internos se libertam da imposição da voz. A iluminação também serviu para convenicionar alguns princípios da encenação, como, por exemplo: marcar a delimitação de espaço no qual ficava circunscrito o personagem que fazia a Voz, sendo ela somente uma penumbra, que tornava a figura do ator distante, obscura e misteriosa; definir o momento em que os personagens bebiam os remédios e ouviam a orientação da voz; e para convenicionar os momentos de ficção e não ficção.

Quanto à cenografia, o uso dos balões já estava agregado à dramaturgia desde meados do processo em que o ator Felipe Luz empregou o artefato em uma de suas proposições cênicas. Ao passo em que algumas definições dramaturgias foram estabelecidas, surgiu a ideia de um cenário todo de plástico, que consistia em cortinas de plástico bolha (formando uma caixa cênica no palco), além de um banco e uma cadeira forradas com plástico bolha. Concebida pelo ator Humberto Böck, com auxílio de Tiago de Campos e dos demais integrantes do grupo, a cenografia deveria sugerir um grande balão, ou seja, uma enorme bolha, na qual todos estariam inseridos e de certo modo presos em seu interior. A bolha ao mesmo tempo em que limita também protege. Paradoxalmente, a liberdade pode ser perturbadora demais, pois exige a responsabilidade sobre si mesmo e suas atitudes. Os balões que os prisioneiros enchiam são tarefas a cumprir, mas também são a contribuição de cada um para a manutenção desta bolha maior que é o sistema que os encarcera.

O figurino concebido por Nairim Tomazini e Felipe Luz foi pensado para dois momentos do espetáculo. O primeiro momento, tratava-se de uma espécie de apresentação dos personagens, e visava a representar uma escassa liberdade de escolha e uma ilusão de individualidade. Por isso, foram escolhidas roupas diferentes para cada ator, mas com a mesma paleta de cores para todo o conjunto, aludindo a esta

noção de “liberdade limitada”. Os tons sóbrios em preto e branco tinham o intuito de evocar o universo frio e utilitarista em que os personagens estavam inseridos. O segundo momento, trata-se da chegada no centro de reabilitação e tem por objetivo exprimir através do vestuário a ausência total de liberdade de pensamento e expressão. O uso de uniformes iguais faz referência à padronização, ao acoplamento do sujeito em massas e coletivos homogêneos. O figurino da voz visa expressar uma representação de poder. Por essa razão ele usa vestes longas. A capa escura que cobre o corpo e os óculos tem por objetivo ampliar a sensação de mistério e obscuridade. Já a contrarregra segue a mesma paleta de cores, porém em um vestuário mais neutro e de fácil usabilidade, cumprindo a função de se incluir no universo e na estética da peça.

Por fim, escrever o texto dramaturgico e elaborar a dramaturgia concreta da cena exigem um trabalho de costura e montagem. Partindo das improvisações com atores que brincam com as materialidades cênicas, como realiza o diretor dramaturgo Rodrigo García, e de criar com a luz, cenário, figurino uma tessitura que pode gerar uma tensão ou reforçar a escritura dramaturgica, como também constrói Joel Pommerat, podemos retomar a ideia trazida no primeiro capítulo de que a dramaturgia se gesta desde o pensamento do autor, percorrendo os caminhos da encenação e se concretiza na recepção e interpretação criativa do espectador (DANAN, 2012). E como coloca Dort (1986 apud DANAN, 2012), não existe somente um autor, pois a mentalidade dramaturgica está presente em todos aqueles que constroem a cena. O *diretor dramaturgo*, ou *encenador arquiteto da cena*, como se autodenomina García, ou ainda, o *autor de teatro*, como se declara Pommerat, são formas de designar agentes criadores de dramaturgia na contemporaneidade, considerando a mesma como não somente um texto escrito e sim como a tensão e o diálogo entre todos os elementos da cena. Nesse sentido, concebe-se o processo de criação dramaturgica como uma expansão, que pode ou não conter a palavra, podendo ela estar presente em maior ou menor força, ou ainda se constituir em contraste ou equilíbrio com o restante da encenação.

Assim, *Profilaxia* é um espetáculo que traz em seu cerne a perspectiva de uma dramaturgia expandida e agrega a operação criativa do dramaturgo diretor aplicando procedimentos similares aos dos artistas aqui citados. Faz isso, ao adotar a construção de uma escritura a partir das materialidades da cena e de sua interação improvisacional com os atores, incorporando um caráter de horizontalidade próprio de um trabalho colaborativo.

CONSIDERAÇÕES **FINAIS**

Neste trabalho, busquei entender os limites e possibilidades de trabalho que envolvem o ato de escrever um texto dramático ao mesmo tempo em que se realiza a manufatura da encenação de um espetáculo. O espetáculo *Profilaxia* constituiu-se como um estudo de caso e como um laboratório, no qual as fronteiras entre as funções diretora e dramaturga transbordam, dialogam e muitas vezes entram em conflito, convertendo-se em um ato criativo único.

Em primeiro momento, ressalto o caráter errático do espetáculo *Profilaxia* e o seu resultado imperfeito e desengonçado. Um grito que se gestou no interior dos artistas, mas que por não encontrar a forma exata de sua moradia, saiu torto, pela culatra, transbordou nas assimetrias. Mesmo assim, os horizontes que mirei junto aos meus colegas, e os túneis insólitos de criação que percorri com eles, são pequenos milagres no transcorrer de um cotidiano que é fera no meio da vastidão cinza. Assim, diante de tamanho vagalume que nasce dos mosquitos que picam no meio da noite, me autorizo a ser um tanto presunçosa e afirmar algumas coisas categoricamente e sem citar nenhum autor. A arte é feita do erro, ela prescinde de desequilíbrio, prescinde do torto, prescinde da incerteza e é assim que ela opera. É o caos dionisíaco o berço do novo, da pluralidade, da diversidade. A arrogância da tal ordem humana, racional, bem arquitetada em planta baixa, o estrangula em moldes bem formatados, e assim, torna a matéria criativa, terra desértica e seca. Mesmo que o artista se muna de toda técnica já pesquisada, já estudada

e testada não irá percorrer um caminho liso e confortável em sua jornada. A estrada para um artista é sempre íngreme. A arte é transformação e transgressão. A arte é resistência. A arte quando erra, acerta pensando inversamente ao lógico.

Condições ideais de produção não são o caso do espetáculo *Profilaxia* e muito menos deste trabalho. Não sou um grande exemplo de acadêmica e pesquisadora e ainda tenho um longo caminho a percorrer como diretora e dramaturga. Mas sou alguém que sobrevive e tenho a minha luta cotidiana de trabalho árduo em outra área para garantir o mínimo de sustento e continuar fazendo arte ainda que de maneira desalinhada e insuficiente.

Neste trabalho, procurei refletir sobre essa tentativa de fazer arte mesmo não me considerando pronta e de defender aquilo que acreditei desde a infância: de que a vida tem de ser mais que esse simulacro, que essa normatização, mais de que esse andar em círculos para apenas trabalhar e consumir e de nada significar.

Profilaxia foi um dos meus rabiscos de arte, construído ao lado dos meus colegas de criação, para resistir a aquilo que chamo de quadro generalizado de sufocamento da arte promovido pelos produtos culturais massificados e pelo engessamento do imaginário humano que se tornou embrutecido, como consequência de um horizonte de perspectivas no qual a arte é ausente. No filme *Quero Ser John Malkovich* de Spike Jonze, o protagonista é um titereiro, um artista que para pagar as contas, consegue um emprego no sétimo e meio andar de um edifício comercial. Lá todos

os funcionários devem andar curvados pois o teto é baixo demais. Acredito ser esta uma interessante analogia sobre o ser humano que não tem a possibilidade de viver a experiência artística. Portanto, é necessário fazer arte mesmo que não se tenha as condições ideais para tal.

Existe um monstro que não sei nomear e nem como ele se tornou o que é. Ele não é o outro, não é o outro partido, nem o outro país, nem a outra tribo, nem o outro time, nem a outra ideologia, nem a outra filosofia, nem o meu inimigo que me bate na face. Eu tenho parte nele e ele tem parte em mim. A todo momento esse monstro nos mata. Mata nosso imaginário e o empobrece. Mata nossa energia criadora e a transforma em melancolia. Mata os sonhos e os transforma em impotência. Esse monstro desqualifica, desmerece e tenta nos convencer de que arte não é necessária. Ele marginaliza o artista, os coloca no vazio, no limbo, na sarjeta. Afinal, quem precisa de arte quando não se tem o pão ou quando se está doente e com frio?

Abro meus olhos, ignoro o monstro e percebo que a arte é necessária para sabermos quem somos e nos reconhecermos como seres humanos. O reflexo da marginalização da arte é a desumanização. Os períodos em que a humanidade vivenciou, como guerras, destruição e miséria foram os que a arte se tornou mais necessária. Resistência, então, é lutar contra esta desumanização e fazer com que a arte se sobreponha ao sentimento de impotência, devolvendo a nós a alegria, o riso, o convívio, o amor e a capacidade de ver poema e significado naquilo que nos rodeia. A narrativa contada em *Profilaxia* quis tratar des-

ses problemas e para isso se utilizou do *Desvio*, da *parábola*, do *jogo de sonho* e da *distopia literária* como recursos de uma dramaturgia texto e espetáculo a fim de contemplar este monstro que nos desumaniza, e de impedir com que nos esquecêssemos nos labirintos da complexa realidade ao redor.

Profilaxia nasceu em um processo colaborativo e na tentativa de provar que não estávamos cegos. Foi preciso desmembrar a nós mesmos para confrontar o que havia de mais monstruoso para o grupo naquele momento: a nossa própria desumanização. A escolha de resgatar o mágico, o poético, por meio de um retorno ao sagrado, ao mítico e ao arquetípico, foi uma tentativa de engendrar um fazer artístico conectado com nossas raízes de compartilhamento humano. O arquétipo tem esse poder de dizer o indizível, de falar em nossos inconscientes e de trazer à tona aquilo que partilhamos e não aquilo que nos divide. Mais do que identificar no exterior as características de nossa desumanização, busquei propiciar com que cada artista do grupo pudesse se religar com sua essência mais primitiva e íntima. Antes desse mergulho, sequer havia consciência por parte do grupo daquilo que era necessário dizer no espetáculo. Desse modo, além de uma pesquisa artística, esta investigação se constituiu como um laboratório que resultou em um processo e autoconhecimento e transformação artística e pessoal. Considero que para a arte acontecer é preciso haver um ato de transformação, no qual, as torres construídas em alicerces falsos são derrubadas para dar lugar ao espaço vazio de interrogação, terreno fértil para que brotos nasçam.

O mergulho neste terreno íntimo e repleto de imagens oníricas suscitou uma certa ancoragem para que não se dissolvesse em matéria insólita. Para isso, fez-se necessário buscar raízes concretas e pautadas na realidade objetiva. Técnicas oriundas do Teatro Documentário, assim como práticas contemporâneas de transpor o real para a cena foram empregadas e fortaleceram a pesquisa dramaturgica. Elas também corroboraram em artifícios da própria encenação, de colocar a própria ficção em cheque, expondo a teatralidade da cena e delineando um hibridismo entre presentificação e representação.

Assim como minha avó, dona Dulcina Dias Barbosa, me tornei costureira. O trabalho com a linha e agulha me foi herdado no DNA. Enquanto Dulcina alinhavava tecidos, estampas diversas, rendas, bordados e os transformava em vestidos, casacos, camisas e empenhava sua criatividade em roupas que viriam a habitar corpos e protegê-los do frio ou encobrir sua nudez tão pudicamente condenada, eu me dediquei a costurar matéria-prima dramaturgica. Como diretora e dramaturga cortei palavras, remendei cenas, preguei sonoridades, ponteei fatos, bordei imagens, cozi ideias e desejos artísticos diversos que se colocavam em cooperação e conflito no laboratório colaborativo. Este ato de costura, em um processo de criação de dramaturgia em processo colaborativo, gera uma dramaturgia feita de remendos ou uma dramaturgia polifônica. “Uma vez que, no processo colaborativo, o texto não representa mais a voz de um autor, mas é engendrado no embate das diversas vozes envolvidas na criação, podemos, para usar o conceito caro a Bakhtin, pensá-lo como um sistema polifônico” (CAETANO, 2006, p. 148).

Este tear uma dramaturgia erigida na

materialidade da cena pode ser feito como a exemplo de Rodrigo García, abarcando as convergências, embates e diversidades de vozes ou como no trabalho artístico de Joël Pommerat que desafia os sentidos do discurso cênico alinhavando palavras, sons, objetos, luz, cenário, figurino e etc. Em ambos os casos, o fio que se utiliza nesta costura e que está presente desde os primeiros impulsos de criação, perpassando o processo criativo de um coletivo teatral e desembocando no resultado cênico, que é compreendido e assimilado criativamente pelo espectador e que consiste na mentalidade dramaturgica a qual se refere Dort (1986 apud DANAN, 2012). Esse fio é tecido não somente pelo dramaturgo diretor, mas por todos os envolvidos na edificação do espetáculo.

Portanto, o fio é a coluna vertebral do espetáculo, por onde irão se conectar as outras partes do corpo. Fiar de modo horizontal, significa ter a capacidade de escuta para identificar como cada um destes órgãos colabora para dar vida a este corpo. Tecer junto ou tecer em coletivo é estar diante de uma textura de horizontes de células vivas que precisam estar unidas para que se nutram uma da outra. Assim, o dramaturgo diretor se encarrega unicidade e das pontes que propiciam o bom funcionamento deste organismo vivo que é o espetáculo teatral.

O universo distópico de *Profilaxia* ganhou diferentes roupagens com a comunicação com o espectador, pois gerou diferentes interpretações e percepções a respeito da mesma obra. Assim, pode-se concluir que se teceu um fio dramaturgico aberto e maleável, através do qual viabilizou-se com que o público também pudesse costurar junto, ampliando e enriquecendo ainda mais a história que foi narrada.

REFERÊNCIAS

ANTÔNIO, Daniel. **Teatro íntimo**. Horizonte Cena, 2013. Disponível em: <https://www.horizontedacena.com/teatro-intimo/>. Acesso em: 01 jun. 2019.

ARAÚJO, Antônio. **A gênese da vertigem**: o processo de criação de O Paraíso Perdido. São Paulo: Perspectiva, 2011. 233 p.

ARAÚJO, Antônio. O processo colaborativo no Teatro da Vertigem. **Sala Preta**, v. 6, p. 127-133, 2006. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v6i0p127-133>. Acesso em: 28 jun. 2019.

BAUER, Camila. A Dramaturgia de Joël Pommerat e a busca pelo real na contemporaneidade – o exemplo de Chapeuzinho Vermelho. **Revista Ianda**, v. 6, n. 1, p. 207-224, 2017.

BOGART, Anne. **A preparação do diretor**: sete ensaios sobre arte e teatro. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

BONFITTO, Matteo. **Tecendo os sentidos**: a dramaturgia como textura. Revista Estudos Teatrais, Campinas, v. 1, n. 1, p. 56-61, Out. 2011.

BARBOLOSI; Borbolosi.; PLANA, Muriel. Épico/epicização. In: SARRAZAC, Jean-Pierre. **Léxico do drama moderno e contemporâneo**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

BRONSTRUP, Camila Bauer. O teatro de Jöel Pommerat a partir de fragmentos de Je Tremble – entre o dramaturgo e o encenador. **Cena**, n. 19, p. 1-10, 2016. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/cena/article/view/60746>. Acesso em 26 jun. 2019.

CAETANO, Nina. A textura polifônica de grupos teatrais contemporâneos. **Sala Preta**, v. 6, p. 145-154, 2006.

DAMASCENO, Camil; BONFITTO, Matteo. Dramaturgia performativa e produção de corporeidades nos trabalhos do La Carnicería Teatro. **Sala Preta**, v. 17, n. 1, p. 396-408, 2017. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/cena/article/view/60746/37720>. Acesso em: 24 jun. 2019.

DANAN, Joseph. **Que es la dramaturgia y outros ensayos**. México: Paso de Gato, 2012. (Serie Teoría y Técnica).

FAHEL, Pedro Kiua Gwinner. **Sacrilégio e poesia**: o cinema sagrado de Alejandro Jodorowsky. Rio de Janeiro, 2008. Disponível em: <http://www.rascunho.uff.br/ojs/index.php/rascunho/article/viewFile/7/6>. Acesso em 28 jun. 2015.

FISCHER-LICHTE, Erika. Realidade e ficção no teatro contemporâneo. **Sala Preta**, São Paulo, v. 13, n. 2, p. 14-32, dez. 2013.

KOPP, Rudinei. **Comunicação e mídia na literatura distópica de meados do século 20**: Zamiatin, Huxley, Orwell, Vonnegut e Bradbury. 2011. Tese (Doutorado em Comunicação Social). – Faculdade de Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.

LEITE, Janaína Fontes. Depoimentos e arquivos na construção da dramaturgia contemporânea. **Revista Aspas**, v. 4, n. 1, p. 33-40, 2014. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/aspas/article/view/75494>. Acesso em 26 jun. 2019.

LIMA, Ricardo Augusto. Relações entre autoficção e metateatro: um exemplo na dramaturgia brasileira. **Impossibilia**, n. 13, p. 106-130, 2017.

MONTEIRO, Gabriela Lirio Gurgel. (Auto)Biografia na cena contemporânea: entre a ficção e a realidade. **Anais ABRACE**, v. 11, n. 1, p. 1-5, 2010. Disponível em: http://www.portalabrace.org/vicongresso/territorios/Gabriela%20L%EDrio%20-%20Auto_biografia%20na%20cena%20contempor%20nea.pdf. Acesso em: 26 jun. 2019.

NICHOLS, Sallie. **Jung e o tarô: uma jornada arquetípica**. São Paulo: Cultrix, 1997.

NICOLETE, Adélia. As Dinâmicas coletivas de criação em teatro e os diferentes sentidos de dramaturgia. **Revista Pitágoras**, v. 5, n. 2, p. 7-22, jul./dez. 2015.

NICOLETE, Adélia. Criação coletiva e processo colaborativo: algumas semelhanças e diferenças no trabalho dramaturgic. **Sala Preta**, v. 2, p. 2, 318-325, 2002. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v2i0p318-325>. Acesso em 26 jun. 2019.

PINZON, Jacqueline; ISAACSSON, Marta. Rodrigo García - Breve aproximação de seu processo criativo em Ridículo. **Iluminuras**, v. 20, n. 48, p. 133-146, 2019.

REIS, Luiz Felipe. **Joël Pommerat pensa dramaturgia como um corpo**. O Globo, 2016. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/teatro/joel-pommerat-pensa-dramaturgia-como-um-corpo-19635152>. Acesso em: 01 jun. 2019.

MOSTRA INTERNACIONAL DE TEATRO DE SÃO PAULO. Joël Pommerat: “eu não separo as imagens das palavras”. 2016. Disponível em: <https://mitsp.org/2016/joel-pommerat-fala-sobre-processo-criativo-eu-nao-separo-as-imagens-das-palavras/>. Acesso em: 26 jun. 2019.

SÁNCHEZ, José A. Dramaturgia en el campo expandido. In: **Repensar la dramaturgia**. BELLISCO, Manuel; JOSÉ CIFUENTES, María; ÉCIJA, Amparo (Ed.). Murcia: CENDEAC, 2011. p. 19-37.

SARRAZAC, Jean-Piere. A reprise (resposta ao pós-dramático). **Questão Crítica** [Online], v. 3, n. 19, 2010. Disponível em: <http://www.questaodecritica.com.br/2010/03/a-reprise-resposta-ao-pos-dramatico/>. Acesso em: 26 jun. 2019.

SARRAZAC, Jean-Pierre. **Léxico do drama moderno e contemporâneo**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

SOLER, Marcelo. Teatro documentário: a pedagogia da não ficção. **Anais ABRACE**, v. 1, n.1, 2009. Disponível em: <https://hosting.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/2636/2770>. Acesso em: 26 jun. 2019.



A N E X O S

ANEXO A - Textos "O Louco"

Naquela dia entre a mancha de qualquer
pedra na natureza

O caso primordial. Um dia que não sou
capaz de recordar porque foi de tanto tempo
que ainda não sei. O adorno da cidade.
A melancolia de sentir-me único em um
mundo tão vasto que se aniquila.

O diadema, fruto da loucura causada pela
incapacidade da ordem. A dor de uma distância
muito grande. A incapacidade de alcançar e
reconhecer o mundo. A possibilidade de
jornar-me o único que me habita.
Morte. Liberdade submissiva.

Sou de casa aos 19 anos. Minha mãe, minha
única companhia desde o nascimento, morreu.
Me chorou de copo de leite e lágrimas murchas.
Sou de casa pensando em não voltar nunca.
Mas aqui um quadro compartilhado no
centro de Porto Alegre, o mais bonito que
encontrei pois era o que podia pagar. No
caso de minha única casa. Já sei, correagi
o tempo os meus poderes em uma única e

LOUCA SOLIDÃO. SO SABEMOS QUE SOMOS LOUCOS QUANDO ESTAMOS JUNTO A OUTROS
SOS, JAMAIS PODEMOS DIMENSIONAR A NOSSA LOUCURA LOUCOS SOMOS TODOS MAS ALGUMAS
LOUCURAS PODEM CONVIVER EM SOCIEDADE, OUTRAS NÃO. SÃO OS OUTROS QUE NOS JUL-
GAM LOUCOS E AVALIAM O QUALI A NOSSA LOUCURA É ACEITÁVEL. QUANDO ESTAMOS
SÓS, NÃO PODEMOS DETERMINAR O QUE É LOUCURA E O QUE SAUIDADE ENTRE NOSSAS
AÇÕES E PENSAMENTOS. O LOUCO É SÓ. MAS QUE NÃO SABE QUE É LOUCO PORQUE
NINGUÉM LHE FALOU. NÃO SABERA ATÉ QUE ALGUÉM LHE FALE. SO ENTÃO, SO ASSIM.
A COMPARAÇÃO, O ENQUADRAMENTO DEUTRO DA USABILIDADE, TENHO MEDO DE FICAR
LOUCA E TENHO MEDO DE FICAR SÓ. SO JA ESTOU ENTÃO ESTAREI LOUCA TAMBEM?
SEMPRE REUSEI NESSE DESPECHO DE EXISTÊNCIA ACABAR LOUCA. ACABAR SÓ
A LOUCA DOS GATOS ESSA PIADA PERDEU A GRAÇA QUANDO SE TAVIA PALPÁVEL E
SÓLIDA DE MAIS NÃO TEM MAIS GRAÇA UMA VEZ OUVI FALAR DA MULHER QUE
MORREU E NINGUÉM LHE ENCONTRADO. FOI COMIDA POR SEU GATO. NATURAL.
ELE TINHA FOME. NÃO TINHA ALGUÉM NEM QUEM LHE ALIMENTASSE ELA
NÃO ERAM MAIS ELA. ERA CARNE EM DECOMPOSIÇÃO. E GATOS SE ALIMENTAM
DE CARNE. A MINHA GATA SE ALIMENTA DE CARNE. A ÚNICA COMIDA QUE
NÃO É VEGETARIANA NA MINHA CASA É A COMIDA DA MINHA GATA. MAS EU
LOUCA E ESTAR SÓ.

Eu não sei onde vou chegar e tem
bem não posso voltar para onde es-
tava antes. O meu coração está tão
inchado que se pressiona contra a mi-
nha caixa torácica e meu sangue
não corre mais.

Nã, no entanto, alguma coisa vi-
va, quente e pulsante bem no
núcleo desse amontoado de mús-
culos endurecidos. É o magnetis-
mo de uma bússola que me
lembra do meu poder.

Toda vez que respiro para relaxar
o meu cérebro treme mais e o ar
parece paltar.

O vinho queima a minha gar-
ganta e agita meu estôma-
go, lembrando que ainda es-
tou vivo.

Continuo vagando atrás de um sen-
tido, lutando contra a minha inti-
midade que diz: "O destino é a pró-
pria errância".

Nunca há outra escolha a não
ser escolher. Escolher o caminho do
coração ou da razão.

Talvez desde muito tempo a
razão prevaleceu tornando meu
mundo um pouco vazio e transferen-
do meu coração para um lugar tão próximo
quanto uma rocha.

Quando você descobre que ~~o~~ seguir seu
coração pode trazer possibilidades sentir
e que sentir é a coisa mais linda
e insuperável que existe, você não
percebe duas coisas, você opta sempre
por uma escolha, a escolha que lhe
faz viver, porque viver sem sentir
já não faz mais o menor sentido pra mim.

engome meclila, chorei.
Chorei pela liberdade recém adquirida.
Não chorei de felicidade.
A liberdade dói. É pra poucos.

Eu, o louco, preciso me matar
me matar de meu próprio prazer
para voltar a vida
trazendo a tona os pedaços de mim que eu ainda
percebia presentes.

É eu preciso acima de tudo o meu respeito ao
meu próprio prazer, a minha disponibilidade de poder
sustentar o mundo com minha companhia.

Se eu precisasse de um divórcio eu teria certeza
até o ponto de separar a morte de um casamento
para ser certeza, eu não me lembraria de ser
ser preciso de mim mesmo, com o peso a crente
holter, recusando para frente.

É deve talvez eu não me pido se secher do
lado que me alimenta, que alimenta eu que tem
lém há minha filha.

Entender que neste mundo
a gente deve se cuidar
se matar
deixar ir
até o próximo a

ANEXO B - Primeiros textos elaborados a partir de sonhos

TEXTO SEM TÍTULO 01

MULHER AMARELA - Você me acha egoísta?

GIGANTE - Sim. Você corta as minhas asas, sempre que elas crescem.

MULHER AMARELA - Eu sei que tenho um lado egoísta. Mas olha bem pra lua.

GIGANTE - Eu sou uma gigante. Se eu quiser, posso tocar na lua.

MULHER AMARELA - Tira a roupa.

GIGANTE - A lua me diz que mesmo você sendo você, não merece sofrer. Nenhum ser vivo merece sofrer. Mesmo ele sendo você.

MULHER AMARELA - Já cresceram. Como eu temia. Você anda roubando o fermento da cozinha?

GIGANTE - Eu só queria saber se eu vou morrer feliz.

MULHER AMARELA - Sabe? Você tem problema com as alturas. Tens que baixar as tuas expectativas, beijar mais o chão. Quanto mais alto, maior é o tombo do cavalo.

GIGANTE - Você não deveria estar chorando? Você não deveria estar chorando? Onde estão as tuas lágrimas pra eu secar?

MULHER AMARELA - Há um certo prazer na dor, já percebeu? É a sensação de estar viva. Faça como eu. Experimente. Vou cortar devagarinho. Viu? Dói, não dói?

GIGANTE - Onde estão as tuas lágrimas pra eu secar?

MULHER AMARELA - Eu deveria era queimar tuas asas, que nem queimaram as minhas.

GIGANTE - Porque eu aceito isso mesmo você sendo menor que eu?

MULHER AMARELA - Você aceita porque nunca conseguiu medir seu próprio tamanho. É típico.

TEXTO SEM TÍTULO 02

Uma senhora vivia em um castelo de quartos que ficava a uns quinze passos de uma cidade coberta de lodo e baratas.

A vida dela já não tinha graça nenhuma. Nada acontecia, ela só vivia ali, sentada esperando alguma coisa acontecer.

E a cidade continuava transbordando lodo e baratas.

Então a aparentemente indefesa senhorinha pensou que deveria matar alguém para que pudesse ela mesma fazer alguma coisa. Viver uma aventura.

E a cidade continuava cuspidando lodo e baratas.

Então a aparentemente indefesa senhorinha pensou que deveria salvar alguém para que pudesse ela mesma fazer alguma coisa. Viver uma aventura.

E a cidade continuava vomitando lodo e baratas.

Então a aparentemente indefesa senhorinha pensou que deveria juntar-se aos guerreiros para que pudesse ela mesma fazer alguma coisa. Tornar-se um dos guerreiros que pintam o rosto antes de estriparem as barrigas uns dos outros.

E a cidade continuava ejaculando lodo e baratas.

Então a aparentemente indefesa senhorinha simplesmente desistiu de pensar em fazer algo para que ela mesma pudesse fazer alguma coisa. Ela continuou então sentada, mexendo o seu xale, observando as baratas que começavam a entrar pelos buracos do castelo.

TEXTO SEM TÍTULO 03

Mapa mundi distorcido. Ataque aéreo. Todas as nações do mundo uniram seu poder bélico. Muitas bombas. Explosões. Zoom em uma cidade. Um homem empurra um carrinho de bebê em uma metrópole. Há algo dentro do carrinho que não pode ser visto por ninguém, mas é vivo e se mexe. Em um evento que aglomera multidões há uma rainha-deusa negra no lugar do antigo governante. Ela se veste somente de jóias vivas. Há uma conspiração para matá-la. O homem entrega sua filha que estava dentro do carrinho. Ela veste-se como a mãe. A rainha-deusa começa a se preparar para que a filha tome seu lugar. Corta o bico do seio esquerdo. Como ela é feita de jóias vivas, não sangra. Retira dali uma pedra/cristal e entrega para a criança. Por fim, retira uma espécie de escorpião-jóia da vagina e oferece como alimento para sua filha. O animal está vivo e se debate na boca da criança que está decidida a comê-lo. Engole e passa a poder falar. O fim da deusa-mãe-rainha está próximo. A criança é escondida no carrinho novamente e o homem foje pelas ruas de pedra que parecem um labirinto. O caos se instaura na rua que parece um enorme shopping center abandonado. As pessoas correm de um lado a outro. Todos estão nas ruas e corredores para que o exército não consiga chegar em lugar nenhum. Há notícias de que talvez a deusa ainda esteja viva e escondida.

ANEXO C - Textos escritos a partir da observação de cenas

01 - Textos escritos pelos atores a partir da observação da cena de Madelena e Humberto

H: cala a boca

M: que?

H: cala a boca, eu disse

M: não!

H: não?

M: sai daqui

H: vem cá

M: não, sai daqui

(pausa)

M: tira isso

H: não!

M: tira!

Os desejos. Aparição. Espera. Fetiche. “Tudo o que eu queria”. Surpresa. Decepção. Busca. Perdidos. Reencontro. Mágica. Frankenstein. Eu crio uma criatura à minha imagem e semelhança. Falha. Pinóquio. Manipulações de um fantoche.

Uma mulher caminha por ruas escuras, encontra uma criatura que fica encantada e obcecada por sua beleza e seus objetos. Ela foge e ele fica com seu sapatos. Eles se encontram novamente e ela o ajuda a viver, a levantar. Ele foge com suas coisas. É apenas uma criatura querendo algo novo.

Mulher gigante me ensina a existir. A mulher é bicho grande perigoso. A arte que vem das tuas mãos, eu te busco, eu rastejo até você. Me pega, me acalenta, me faz sentir que eu posso. Eu vou me erguer sóbrio, iluminado e eu não vou precisar mais de você. Quando isso acontecer, eu ejaculo na sede do homem.

02 - Textos escritos pelos atores a partir da observação da cena de Felipe, Renata e Bianca

Me despindo frente a ela. Ela que nunca me olhou nos olhos desinfeta meu corpo para um abraço. O mundo é sujo. É escarro. O alívio nos lábios dela não era o abraço que eu quis. Contraste da calma, da tranquilidade com o caos. Um homem pede a cura. A mulher dá-lhe a cura mas isso tem um preço doloroso. Barulho, confusão e uma simples mensagem óbvia.

Alguém ativo e inerte, poderoso mas parado. Acolhimento, medo do que pode acontecer. Limpeza que não funciona, obsessão. Necessidade de fazer algo a respeito. Tudo por um triz. Ação. Desespero. Destruição. Extermínio. Loucura. Aceitação de uma condição.

ANEXO D - Depoimentos sobre experiências com medicamentos

DEPOIMENTO 1: . Acho que, na verdade, nasci depressivo. Lembro-me de meu primeiro sintoma, inclusive, de um comportamento, melhor, um pensamento, meio que também uma sensação, de que a vida não me fazia sentido algum. Nossa memória é fantasiosa, mas recordo de ter entre 6 e 9 anos na época, acredito. Talvez um pouco menos, talvez um pouco menos, mas definitivamente ainda criança, disso tenho certeza. Pois bem, eu ficava imaginando se houvesse um botãozinho, discreto, pequeno, capaz de nos desligar para sempre... Se houvesse esse botãozinho, esse clique rápido e indolor, será que eu me desligaria? E me desligando, teria me arrependido? Arrependimento talvez não haja, simplesmente porque talvez não haja. Nada. coisa nenhuma. Nadinha mesmo. Por que haveria de haver algo? E havendo algo, por que haveria de existir esse algo justamente pra mim? Eu que vim ao mundo por uma concepção indesejada e por um aborto desistido, coisas da consciência. Sempre me senti intruso e responsável pelo casamento arruinado (e pelas vidas desperdiçadas, portanto) de meus pais. Sinto-me a materialização irreversível de um errinho idiota e desnecessário. Tipo aquele papo de botar só a cabecinha e acabar engravidando. Pois bem, vivi a infância nesse universo alheio. Nunca tive qualquer tipo de acompanhamento psicológico, tampouco manifestei quaisquer sinais dessa angústia que sentia. Assim como os poetas, os depressivos também são fingidores, capazes de fingir que é alegria a dor que deveras sentem. Será que pessoa era depressivo ou isso é psicologia barata? Fumei meu primeiro baseado (de erva mata do meu vô enrolado em papel de saco de farinha) por essa idade também (acho que entre 9-11 anos). enfim, passemos a adolescência. Álcool. Simples assim: na ausência

de terapias adequadas, ingressei jovem, inspirado no alcoolismo familiar, meus percursos etílicos. Aos dezesseis, tenho convicção de que já era um alcoólatra. Não bebia horrores, mas bebia com convicção e sem restrição tudo o que podia. Cigarro também considerava um fármaco, mas sempre tive maior restrição moral com o cigarro e o cheiro, confesso, não me desce bem. Bebi litros de muita coisa até meus 23, 24 anos. Segui por vezes (a partir de uns 22) o hábito de minha vó, hipocondríaca e futuramente leucêmica - extremamente drogada -, aventurando-me em paracetamóis e aspirinas; tratei muitas tristezas com dorflex. Não raro, engolidos com uísque ou cerveja. E, aos 24, busquei, pela primeira vez, ajuda profissional. Fui a uma analista que nem lembrava quem eu era mais entre uma sessão e outra. Fui a outra analista, que julgo nunca ter se aventurado muito no meu processo de análise, mas era capaz de alguns conselhos e perguntas. Foi lá, sentado na poltrona (porque não deitei em divã, acho prepotente) que me disseram que eu parecia estar depressivo. e talvez drogas oficiais pudessem ajudar: encaminhado para o psiquiatra. Achei meio cool e frustrante ir ao psiquiatra. mas na real foi só frustrante; o moço não conseguia nem dar “olá, tudo bem”, apenas sentava e respondia silabicamente, com um desdém profundo, o que dizia. Ao final, disse que havia fármacos que podiam me ajudar e receitou-me paroxetina. Li horrores sobre e descobri que causa disfunção erétil. O efeito resultante de tal disfunção ocasionava uma impossibilidade de ejacular. Achei maravilhoso: transaria por horas. na aspereza rudimentar da educação que recebemos, nós, meninos, somos atropelados por uma fantasia espartana de virilidade: jamais ocorre-nos o prazer e a saúde, somos treinados para/pela performance.

Então tive a brilhante ideia de consultar um urologista e falar sobre depressão e disfunção erétil. Gentilmente me alertou que 99,9999999999% dos casos de ejaculação precoce decorriam de questões emocionais e que o antidepressivo também trataria isso. Pareceu-me a oportunidade de soltar dois passarinhos de uma gaiola só: parar de sentir tristeza e, conseqüentemente, melhorar meu desempenho sexual (o tesão depressivo é meio estranho, saca?). Comecei com paroxetina 20mg. Tomei por mais de dois anos.

Basicamente, sentia-me uma alface. Incapaz de sofrer, incapaz de vibrar. Do ponto de vista social, sem dúvida alguma mais comportado. Deve ser por isso que os fármacos fazem sucesso: não nos curam, mas nos travam os comportamentos socialmente indesejáveis. Assim, nossos familiares nos suportam melhor e fazem de conta que está tudo bem. Ganhamos todos. Não sentia tonturas, enjoos, náuseas, apenas esse torpor emocional. Parecia um preço alto a pagar, mas eu precisava de um tempo de estabilidade. Resolvi parar. Fui diminuindo as doses aos poucos, por conta própria: 10mg, depois 5, depois 2... Ao longo de uns 2, 3 meses. E então parei. Fiquei quase uma semana enlouquecido, frenético, sem conseguir dormir nem me concentrar em nada. Tinha a sensação de que não iria resistir, de que precisava do remédio, mas que o remédio também estava me fazendo mal, visto o estado em que me encontrava. E então resisti e, passada uma semana, melhorei, desintoxiquei. Os rompantes de raiva, as melancolias profundas e o desejo pelo suicídio voltaram. Procurei outro psiquiatra. concluiu que eu era bipolar, e não depressivo. Receitou-me uma droga nova, moderna, muito suave. Comecei a tomar. Tive dores horríveis de dor de cabeça, mas achei que iriam passar com o tempo e resolvi seguir com a medicação por mais algumas semanas. Tive uma enxa-

queca ensurdecadora, fui ao pronto-socorro. passei mais de oito horas, fiz exames, tomei analgésicos fortes, e voltei pra casa. Continuei assim por mais uns dias e resolvi parar com o remédio indicado pelo médico (não lembro o nome!!!! que raiva!!!!). Procurei o médico e relatei o ocorrido; disse-me que não era possível, que essa droga não dava dor de cabeça e que eu deveria voltar a tomá-la. Cheguei em casa, li a porcaria da bula do remédio e é óbvio que cefaleias estavam listadas. Que cuzão, pensei. Mas resolvi tomar de novo aquela merda porque ele disse com tanta convicção e eu estava tão desesperado pra melhorar de uma vez... E voltei a ter dores horríveis de cabeça; para não interromper a medicação, comecei a tomar dipirona e paracetamol intercalados, a fim de suportar as dores. Continuei, mas precisei de remédios mais fortes para aliviar as dores. Comprei remédio pra enxaqueca. Na real, estava tomando entre 4-6 pílulas de remédio pra dor juntas... Perdi a conta de quantas vezes por dias, no mínimo 3 ou 4. E fui ver minha analista (que me indicou os dois psiquiatras, by the way) e percebi que estava absolutamente chapeado com a medicação pra dor de cabeça. Não sei como não causei um acidente de trânsito, pois tudo se movia num ritmo meio estranho e as distâncias em minha cabeça não mais condiziam com os espaços da rua. Falei pra ela tudo o que disse agora e ela lamentou muito o que tinha acontecido. Eu deveria pedir outra medicação. Fui novamente ao psiquiatra e disse que não rolava. Tomei um negócio chamado depakote que me deu o maior tédio da minha vida. Sério, comecei a ficar desesperado. O tempo simplesmente não passava. Era uma angústia esperar cinco minutos. Esperar a hora de acordar, de dormir, de comer, de cagar, de mijar, de foder, de trabalhar e de escovar os dentes. Resolvi largar a analista e o psiquiatra; fiquei triste e feliz. Procurei uma nova ajuda, sob indicação de uma amiga (que, inclusive, me sugere-

riu tomar lamotrigina, que ela também tomava e era ótremo!!!); fui à psiquiatra, muito simpática, porém com uma nossa senhora aparecida na parede (não gosto de sectarismo religioso, ainda mais em um espaço em que eu deveria me abrir... Me abrir para uma católica assombrada pela culpa de sua religião não me parecia uma boa ideia, mas descobri que ela era mais de boas, apesar da nossa senhora). Iniciei as aventuras no universo do lami-tor (nome comercial). Era massa, não era horroroso, não dava dores de cabeça, me deixava mais estável... mas não me respondia nada, não me fazia ver a vida de outra perspectiva). Fiquei um tempo. Cheguei à conclusão de que não tinha mais sentido quando minha psiquiátra, com um sorriso, me disse que eu não deveria pensar no suicídio, que o mundo precisava de pessoas boas... que (pausa para reflexão) pagam seus impostos. Sim, sério: devo me manter vivo, segundo minha psiquiatra, porque pago impostos e sou, portanto, útil ao mundo. Essa falta de sensibilidade em absoluto por parte dos profissionais que lidam com a saúde mental é algo que me enche de raiva, de asco, de nojo: gozam de prestígio e de fortunas (para a realidade de nosso país) e não prestam para ver quem está na frente deles. Um desperdício de tempo, dinheiro e prestígio. Não vejo sentido em alguém pagar impostos para as patricinhas e os mauricinhos de nosso país fazerem de conta que são imprescindíveis para o desenvolvimento social quando, na verdade, são uns inúteis mimados e prepotentes. Enfim, resolvi largar os fármacos. Como terapia alternativa, iniciei atividades físicas: musculação por um tempo (não suporto o ambiente), natação também por um tempo (não deu mais pra ir), yoga durante alguns meses, pilates, caminhadas, trilhas e... mesmo montanhismo! Escalar para quem tem medo de altura e é depressivo... Nossa, é um medicamento poderoso. Conheci cannabis, rapé, ayahusca e cogumelos: entendi por que são chamadas plantas de

poder, realmente ensinam lições (e são extremamente desaprovadas do ponto de vista social e moral). Cheguei à conclusão de que a experiência com as drogas institucionalizadas, que compramos à vontade nas mais belas drogarias da cidade, são muito ineficazes para tratar doenças mentas/psicológicas (e mesmo espirituais). Tratam o comportamento, a consequência; jamais nos atingem nem atingem a causa de nossos problemas. Também penso que o processo de cura está mais ligado ao descobrimento do mundo (experimentar o corpo, os sentidos, os lugares, as pessoas, as ideias) do que à ingestão de cápsulas milagrosas que se revelam, na verdade, como amarras comportamentais. Quantas pessoas sãs terão enlouquecido com o abuso de tais substâncias? É evidente que reconheço a importância e aprovo o uso de fármacos em diversas situações; podem ser úteis, podem ser necessários. Mas, do ponto de vista psicológico/emocional, minha experiência com tais substâncias revelaram-se bem mais perigosas do que determinadas substâncias ilícitas, que já estão sendo utilizadas com propósitos medicinais e com controle de qualidade em diversos lugares do mundo. Por aqui, criminalizamos mesmo o debate sobre o tema. Triste, né?

DEPOIMENTO 2: Eu tenho síndrome do pânico ou crises de ansiedade como é mais conhecido. Faço o tratamento há um ano. Os primeiros sintomas da doença eu tive aos 11 anos e com um mês da utilização de antidepressivo eu tive uma melhora de 99%. Nunca mais tive. Porém, em 2017, comecei a sentir os sintomas novamente e voltei a usar. Não sei se é necessário, mas o nome é (escitalopram) Iniciei com 5mg e levei um mês pra notar uma melhora. Depois disso, mudei para 10mg. Bom, os efeitos que notei quando tomava pela manhã era muita sonolência, desânimo. Troquei para noite e os efeitos mudaram bastante. Sinto sono igual, mas sendo a noite me ajuda. Se eu

esqueço de tomar um dia, meu psicológico já se manifesta. Eu começo a ter a sensação de que vou ter crises. Em geral os sintomas foram “leves”, penso que seja pela baixa dosagem.

DEPOIMENTO 3: Eu tenho ansiedade. Recentemente comecei a tomar Êxodos (oxalato de escitalopram) com orientação médica! Nos primeiros 5 dias tive muitos efeitos colaterais (tontura, enjôo, falta de apetite e sensibilidade auditiva) Eles foram diminuindo aos poucos! As crises de ansiedade pararam, mas desregulou meu sono (acredito que seja só ajustar o horário que tomo). Percebi também que ando sem sentimento nenhum, tipo de alegria, raiva, etc. Mas a médica disse que isso irá voltar na medida em que o medicamento estabilizar!

DEPOIMENTO 4: Fui diagnosticada com disforia de humor. É um estado de humor mais baixo que o normal. Estou tomando o medicamento há 60 dias. Não notei muitos efeitos. Eu estava com pouca lubrificação mas a médica disse que é por causa do antibiótico que eu estava tomando. Talvez tenha me dado mais sono. Antes eu acordava às 6h, agora estou acordando às 7h30. Acho que foi só isso que eu senti. Melhorou meu humor.

DEPOIMENTO 5: Uma vez tomei diazepam pra dormir porque tava muito preocupada. Daí acabei tendo sonambulismo. Eu pensava que estava dormindo mas não estava. Houve um episódio que eu não conseguia dormir porque estava desempregada e sem dinheiro. Então, tomei diazepam pra dormir e acabei ligando pro meu ex chefe pedindo pra ele me contratar de novo. Soube no outro dia quando recebi uma mensagem no Orkut perguntando se eu estava bem. Eu não sabia o que estava acontecendo, mas ele disse que eu liguei pra ele umas 4h da manhã pra pedir emprego. Acabei fazendo uns free de operadora de áudio aquele ano.

ANEXO E - Transcrições das cenas originais criadas pelos atores



RENATA

Eu queria falar com vocês sobre isolamento. Quando eu era criança, detestava ficar sozinha. Eu não gostava de brincar sozinha, nem de dormir sozinha, nem de comer sozinha. Não gostava de fazer nada sozinha. Quando eu ia dormir, pedia pra minha mãe ficar na minha cama comigo deitada até eu dormir e ela ficava ali espremida. E quando ela achava que eu tinha dormido, ela tentava sair bem devagarinho pra eu não acordar. Só que aí eu acordava e falava pra ela ficar um pouquinho mais ali, sabe? E eu detestava quando a minha irmã queria brincar sozinha também. Porque ela sempre queria brincar sozinha. Então eu falava pra ela “quer brincar comigo?” E ela dizia “não, eu já tô brincando”. Isso acontecia sempre. E aí quando eu fiquei adolescente eu continuava odiando ficar sozinha e uma vez me falaram que a gente só consegue crescer e só consegue aprender as coisas sozinha. E eu odiei. Eu odiei quem me falou isso. Eu fiquei chateada com a pessoa e falei: “claro que não! Eu posso aprender qualquer coisa com um monte de gente em volta. Eu não preciso ta sozinha”. Só que eu sempre tive poucos amigos e eu sempre tive pouca família perto também. Eu nunca tive laços familiares com as pessoas da minha família e nem muito apego com eles. Eu não me importo de morar longe. A maior parte dos meus parentes são quase desconhecidos pra mim. E aí quando eu tinha uns 18 anos, comecei a morar sozinha e eu amei. Eu achei a melhor experiência da minha vida. Daí eu pensei: quero morar sozinha pra sempre. Só que aí eu comecei um relacionamento que durou sete anos e fui casada por quatro. Quando acabou eu não sabia mais ficar sozinha. Aí eu tive que reaprender. E é muito estranho quando a gente se acostuma a fazer tudo com a pessoa. Tudo. E aí a gente tem que aprender o que a gente realmente gosta de fazer, que que são os nossos planos e não os da outra pessoa. E agora eu voltei a morar sozinha e isso me deixa apavorada. Porque eu fico pensando nessas pessoas aí nas casas delas, sozinhas. Tem tanta gente sozinha, se sentindo sozinha. Tem tanta gente que tá cheia de gente em volta, se sentindo sozinha. E eu acho tão esquisito essa coisa das pessoas ficarem valorizando um monte uma comunicação que nem é ao vivo sabe? As pessoas ficam se importando se tu demora mais de 12 horas pra responder, se tu leu e não respondeu, se tu deu um like numa foto... É muito isolamento. Eu tenho medo desse isolamento. Eu fico pensando aonde a gente vai parar.

DELIANE

Sabe quando tu para na frente do espelho? Quando tu para pra te olhar? Quando tu olha no fundo dos teus próprios olhos na frente do espelho e dai tu vê uma pessoa horrível? Horrível. É, feia, feia... Por que que eu tenho que ter esse nariz assim? Esse nariz, esse nariz largo... Eu não entendo, não entendo. Me falaram já que eu podia colocar um prendedor todo dia no nariz antes de dormir para ele ficar mais fino. E eu tentei. Eu tentei várias vezes. E o meu rosto também. Eu fico pensando, sabe, podia ser mais liso. Assim, sabe, mais fino, sabe, mais fininho. O meu pai e minha mãe podiam ter ter o cabelo melhor, porque daí o meu cabelo seria também melhor. Amanhã tem uma festa pra ir e eu quero ficar bem bonita, bem arrumada, bem vestida. Eu preciso comprar um vestido novo pra mim, só que eu nao tenho dinheiro pra comprar. Mas eu queria estar bem arrumada. Bem bonita. Pois se alguém me olha, entende? Porque eu nunca sou a primeira opção e às vezes eu não sou nem a última. E como é que eu vou ser com umas amigas tão lindas. Cabelos longos assim. Às vezes loiro, tipo um anjinho, sabe? Todo mundo fala: “parece um anjinho com esse cabelo loiro”. Às vezes escuros, tipo branca de neve... Por que não? Por que não? E as unhas delas! As unhas delas são lisinhas, quadradinhas... Quando elas pintam de vermelho fica lindo. Lindo! Eu amo. Eu acho lindo. Adoro! Queria muito pintar de vermelho, mas não combina comigo. Francesinha é a que eu mais gosto, mas eu nunca faço francesinha porque uma vez eu fiz e falaram que parecia que eu tinha passado errorex na unha. Não combina também, né.. Esses dedos feios! Eu não gosto dos meus dedos, não gosto do meu cabelo, não gosto do meu nariz, não gosto de nada. É isso que o mundo faz com a gente. O mundo faz a gente querer ser quem a gente não é. Faz a gente querer não ser quem a gente é. Já vou, to quase pronta!

HUMBERTO

Hoje é dia dois de agosto. Hoje faz exatamente três anos e meio que eu comecei um tratamento profilático. Afinal de contas esse é o nome da nossa peça e eu acho que faz bastante sentido falar sobre isso pra vocês. Faz exatamente três anos e meio que eu tomo esses três. Meus amigos de toda noite. Quando eu comecei a tomar, uma pessoa muito próxima na época me falou: “nunca leia a bula deles”. Eu nunca li. Eu não faço a menor do que eles fazem. Do que eles fazem de bem, do que eles fazem de mal. Mas eu queria muito saber, e daí eu criei um significado pra eles. Este aqui, que é mais gordinho e branco, é pro estômago. Na verdade não exatamente pro estômago, mas eu imagino que é onde ele age. Este aqui é o da raiva. É o que me faz ter muita raiva. É o que me faz ter muita raiva de tomar os três. É o que me faz ter muita raiva da minha mãe por nunca ter me ensinado o que eu precisava saber pra não tomar eles. É o que me faz ter muita raiva de mim por nunca ter ido atrás do que eu precisava saber pra não precisar tomar eles. E é o que me faz ter muita raiva do cara que eu transei e amei durante um ano e meio e que nunca me disse que era soropositivo. Este aqui mais fininho e branco é o do coração, que é onde eu acho que ele age. Ou do medo. Age no coração através do medo. Este é o que me faz ter medo de olhar pras pessoas. Este é o que me faz ter medo de ser rejeitado o tempo inteiro. Este é o que me faz ter medo de transar, porque os efeitos colaterais deles afetam a minha vida sexual. Muito. Este é o que me faz ter medo de ser quem eu sou. E este aqui, o coloridinho, é o do cérebro. Ou o da paralisia. Este aqui é o que me trava. É o que faz eu não conseguir fazer absolutamente nada da minha vida por raiva e por medo. Eu acho que, na real, ele só potencializa o efeito dos outros. Acho que também é o que seca a minha boca o tempo inteiro, como agora por exemplo. Eu deveria tomar os três depois de comer e eu só descobri isso depois que alguém me disse que tava na bula. E eu passei dois anos passando muito mal. Mas eu ainda não li a bula. Há três anos e meio, quando eu comecei a tomar, no segundo dia eu fui numa festa. Eu tava em casa no aquece, sozinho e eu tomei eles com álcool. E dos três meses seguintes aquele foi o único dia que eles não me fizeram mal. Então talvez seja uma boa ideia, né? É isso.



11. FOTO DE DIVULGAÇÃO DO ESPETÁCULO PROFILAXIA

ANEXO F - Ficha Técnica do Espetáculo

Elenco:

**BIANCA ZAMPIERI
DELIANE SOUZA
FABRÍCIO ZAVAREZE
FELIPE LUZ
HUMBERTO BÖCK
E RENATA CIESLAK**

Direção:

JÉSSICA BARBOSA

Dramaturgia:

**JÉSSICA BARBOSA EM
COLABORAÇÃO COM O GRUPO**

Orientação cênica:

**CAMILA BAUER
E PATRÍCIA LEONARDELLI**

Colaboração criativa:

**CARINA CORÁ E
MADALENNA LEANDRA**

Contrarregragem:

NAIRIM TOMAZINI

Iluminação e sonoplastia:

KEVIN BREZOLIN

Operação de som:

THAINAN ROCHA

Cenografia:

HUMBERTO BÖCK E TIAGO DE CAMPOS

Figurinos:

**FELIPE LUZ E NAIRIM TOMAZINI
EM PARCERIA COM BRECHÓ SEVERI-
NAS**

Fotografia e design gráfico:

JÉSSICA BARBOSA

TEXTO FINAL
DO ESPETÁCULO

PROFILLAXIA



1. PRÓLOGO

MESTRE DE CERIMÔNIAS

Esta história que nós vamos contar é uma tentativa de incendiar o medo a fim de que ele perca sua força. É a última chamada para expurgar o desencanto, antes que ele não nos deixe mais lutar. Esta é a história da distópica nação chamada *Propulsia*. Grande império formado pela união dos países que sobraram. Pragmática, veloz e fria, a máquina do sistema de *Propulsia* precisava garantir que seus trabalhadores não entrassem em colapso e aguentassem longas jornadas de trabalho cada vez mais exaustivas. É por essa razão que, em *Propulsia* o uso de fármacos psiquiátricos, que hoje é amplamente banalizado, passou a ser obrigatório para toda a população desde o nascimento até a morte. O império da felicidade artificial garantiu trabalhadores extremamente submissos e indústrias ainda mais lucrativas. Em *Propulsia* não há arte. Não há poesia. Há, somente, entretenimento. A linguagem foi reduzida. Tudo isso foi obscurecido e relegado a habitar somente no inconsciente. Os indivíduos que deixassem escapar fragilidades e transparecessem aspectos de sua humanidade eram considerados loucos até que se prove o contrário. Dizem que iam parar confinados em uma espécie de prisão que eles chamavam de “Centro de Recuperação dos Mau Alinhados”. Teve um que foi preso por colecionar miniaturas, outra que foi internada porque acreditava no amor, outra porque tinha um bicho de estimação escondido de todos, outra porque escrevia histórias fantásticas, outro porque dava beijinhos no rosto e acariciava os filhos, outro porque simplesmente não conseguia trabalhar sem cantarolar, um porque se apaixonou, outra porque desenhou um sorriso no pé de abacate, outra porque foi pega chorando escondido, e assim vai...



12. FABRÍCIO ZAVAREZE DURANTE A CENA "PRÓLOGO"

2. O INQUÉRITO

VOZ

Vamos fazer isto com calma, Renata, ok?

RENATA

Sim, senhor. Eu tô preparada para o que for. Eu tô pronta pra responder. Eu tô pronta.

VOZ

Renata, como você está?

RENATA

Eu tô ótima.

VOZ

Renata, você sabe o quanto as nuances de ansiedade podem atrapalhar na performance profissional, certo?

RENATA

Sei. Sei muito bem. Tanto que eu como duas barras de Optimum Nutrition pela manhã, duas cápsulas de Fast Alert no almoço e um copo de 500ml de Adapto Whey 900g - Adaptogen Science no jantar. Tomo meus ansiolíticos em dia, doutor. Os antidepressivos também. Os antipsicóticos também, embora eu não precise, mas eu acredito na eficácia da profilaxia.

VOZ

Mais alguma coisa a acrescentar sobre a sua saúde, Renata?

RENATA

Não, apenas gostaria de expressar a minha gratidão, por ter sido tão generosamente compreendida pela minha empresa.

VOZ

Renata, você sabe o quanto é importante o seu trabalho?

RENATA

Sim. Sei muito bem. Eu agradeço todos os dias pelo meu trabalho. Eu amo o meu trabalho. Eu vibro intensamente a cada novo desafio. No momento, estou

fazendo duas especializações, uma em marketing neurovirtual e outra em vídeos corporativos de vigilância.

VOZ

Certo. E com isso você pretende uma promoção?

RENATA

Sim. Não pra agora. Mas quem sabe, mais adiante...

VOZ

Você acredita que merece essa promoção?

RENATA

Eu estou me esforçando muito. E eu chego cedo e saio tarde...

VOZ

Apenas responda uma das duas opções. Em qual categoria você se encaixa, vencedora ou fracassada?

RENATA

Sou uma vencedora. Sem dúvida!

VOZ

Então porque você plantou uma flor às 4h15 no seu apartamento?

RENATA

Isso não é verdade.

VOZ

Sabemos que é verdade. Vamos facilitar o nosso diálogo. Sabemos que você plantou uma Gardênia. Confesse.

RENATA

Plantei. E daí? Como vocês souberam disso?

VOZ

Como sabemos não interessa. Sabemos mais de você do que você sabe que sabe algo de você. Podemos negociar um tratamento mais breve se me disser de onde você tirou as sementes e o motivo pelo qual você plantou.

RENATA

Eu achei as sementes.

VOZ

Onde?



13. RENATA CIESLAK DURANTE A CENA “O INQUÉRITO”

RENATA

Nas coisas da minha vó.

VOZ

E o que você fazia revirando coisas da sua antepassada? A senhorita não sabe muito bem que quem vive de passado é museu?

RENATA

Sei, sim senhor.

VOZ

Então explique.

RENATA

Eu estou louca, então?

VOZ

Provavelmente seja apenas um distúrbio químico. O que aconteceu com você foi grave, mas não é irreversível.

RENATA

Eu sempre tive medo de ficar sozinha e de ficar louca. Sozinha eu já estou. Estou louca agora também? A louca dos gatos. Essa piada perdeu a graça. Uma vez ouvi falar de uma mulher que mor-

reu e ninguém a encontrou. Foi comida por seu gato.

VOZ

Renata, o que mais você encontrou nas coisas da sua avó?

RENATA

Natural. Ele tinha fome. Não tinha alimento, nem quem o alimentasse.

VOZ

Precisamos dessa informação para completar o seu laudo.

RENATA

Ela não era mais ela, era carne em decomposição, e gatos se alimentam de carne.

VOZ

Renata, você pode fazer o favor de cooperar comigo? O que está acontecendo com você, Renata?

RENATA

Oi? Desculpa. Pode repetir a última pergunta?

3. IDENTIDADES

Atores retiram suas roupas e vestem uniformes.

RENATA (COMO ATRIZ)

Me chamo Renata Cieslak, e como vocês devem ter percebido, a minha personagem se chama Renata também. A Renata é uma garota ansiosa, e como também vocês devem ter percebido, foi internada por ter plantado uma gardênia às 4h15 em seu apartamento.

BIANCA (COMO ATRIZ)

Eu sou a Bianca Zampieri e o nome da minha personagem é Bianca também. Ela foi internada porque foi descoberta pela polícia secreta. Crime: preguiça demais. Dormiu mais de seis horas em uma noite fria e chegou atrasada no trabalho. Ela trabalhava revisando relatórios. Se recusa a tomar as medicações, por isso se mantém consciente. Mas isso eles não sabem. Ela sabe e pensa coisas que não gostaria de pensar ou de saber. Tem dias em que sente saudade da ignorância, mas agora não há como voltar atrás.

DELIANE (COMO ATRIZ)

A minha personagem também tem meu nome. A Deliane era secretária em um escritório de advocacia. Aparência sempre impecável. Só que todos os dias ela chorava escondido no banheiro da firma. Chorava porque queria ser branca e não podia. Foi tratada diferente por um colega de trabalho em uma manhã em que não teve tempo de alisar o cabelo. Mesmo escondendo o choro, foi descoberta pelo sistema de vigilância.

HUMBERTO (COMO ATOR)

O Humberto é um burocrata. Cumpridor de leis. Está internado porque se apaixonou e não conseguiu esconder. O amor não coube no uniforme de carimbador de relatórios.

FELIPE (COMO ATOR)

O Felipe não lembra direito como ele foi parar aqui. Lembra de ter tomado pílulas a mais antes de sair de casa e de ter acordado salivando no meio fio da calçada quando os policiais chegaram. Lembra também de ter atirado uma ratazana em direção a eles. Esses são os pequenos lapsos de memória que restaram daquela noite. Foi abençoado pelo esquecimento. Na sua ficha consta como a primeira tentativa suicídio de *Propulsia*, mas Felipe não se suicidaria se isso compromettesse a sua aparência.



14. CENA “TRABALHO E PRODUTIVIDADE”

4. TRABALHO E PRODUTIVIDADE

VOZ

Boa noite, internos. Por gentileza, coloquem o dedo indicador no cérebro e digam: eu sou um vencedor.

TODOS

Eu sou um vencedor.

VOZ

Repitam: eu sou um vencedor.

TODOS

Eu sou um vencedor.

VOZ

Eu tenho a quem obedecer.

TODOS

Eu tenho a quem obedecer.

VOZ

Eu tenho balões para encher.

TODOS

Eu tenho balões para encher.

VOZ

Logo, logo, eu tenho...

TODOS

Logo, logo, eu tenho...

VOZ

Eu tenho um trabalho.

TODOS

Eu tenho um trabalho.

VOZ

Muito obrigado a todos por cumprirem os protocolos de produtividade iniciais. Até o final deste período, vocês devem encher 400 balões. Bom trabalho a todos.

DELIANE

Eu tô achando que vou passar a vida enchendo balões. Eu nunca vou conseguir encher tantos balões em tão pouco tempo.

HUMBERTO

Você não está conseguindo cumprir a sua meta porque você não se esforça. Você não persiste em nada do que você faz.

RENATA

É preciso ver a nossa parcela de culpa no nosso rendimento.

FELIPE

Credo. Culpa. Que termo mais asqueroso. Eu prefiro usar o vocábulo responsabilidade, da psicologia cognitiva.

DELIANE

Eu só acho que eu não vou conseguir encher os balões tão rápido.

FELIPE

Se você reclamasse menos e fechasse a boca teria mais tempo para encher os balões e nós cumpriríamos a meta mais rápido. Assim eu levaria menos tempo pra sair daqui.

BIANCA

Ninguém vai sair daqui.

FELIPE

O que você disse?

BIANCA

Eu disse que não vai adiantar o esforço. A intenção deles não é sairmos daqui.

DELIANE

Ignora ela, Felipe. É claro que nós vamos sair daqui.

RENATA

Assim que todos nós estivermos alcançado de volta os nossos níveis de normalidade.

HUMBERTO

Assim que todos nós tivermos alcançado os nossos níveis de normalidade.

BIANCA

Bom, pensem o que quiserem. Trabalhem átoa. Eu não ligo por sair ou não. Na verdade aqui e lá fora, tanto faz. Lá só temos uma ilusão de liberdade.

RENATA

A Bianca fala coisas que eu não entendo. Alguém faz ela parar?

HUMBERTO

O segredo para ter uma mente próspera é ter uma disciplina inabalável.

FELIPE

Concordo com o Humberto. Por que você vai aceitar o mínimo de si mesmo se você pode ser perfeito?

RENATO

Se fizermos tudo que a voz diz, logo ficaremos normais de novo.

VOZ

Atenção internos, interrupção do trabalho para a sessão de hipnose. Fechem os olhos e procurem visualizar tudo o que eu disser. Quem não quer ser apenas mais um na multidão deve viver intensamente cada escolha de consumo como a última experiência de sua vida. O seu cartão de crédito passando na máquina é uma lambida nos seus órgãos genitais. Imaginem o seu cartão de crédito passando e sintam, sintam a lambida nas suas partes íntimas, nas suas zonas erógenas... Então desfrute do mais absoluto hedonismo, goze como se não houvesse amanhã. Desfrutem disso. E apreciem. No final, não esqueçam de dizer: "gratidão".

Toca a campainha do remédio. Todos formam fila e ingerem, um por um, as medicações. Bianca mostra a Felipe a pílula escondida debaixo da língua. Após hesitar Felipe decide fazer o mesmo que ela.



15. HUMBERTO NA CENA “PROFILAXIA”

5. PROFILAXIA

HUMBERTO (COMO ATOR)

Hoje é _____ de 2018. (dizer o dia da apresentação). Hoje faz exatamente três anos que eu descobri o diagnóstico de HIV e que eu comecei um tratamento profilático. Há exatamente três anos e meio, eu tomo esses três. Me disseram para nunca ler a bula deles. Eu nunca li e não faço a menor ideia do que eles fazem. Então, eu criei um significado pra eles. Este aqui vermelho é para o esquecimento. É ele que faz eu esquecer todos os dias de quem eu sou e da minha história. Ele que torna mais tolerável fazer todo dia aquilo que os outros esperam de mim. Esse aqui coloridinho é o da paralisia, é ele que me imobiliza frente à vida. Ele que prende meus braços e pernas, ele que me faz ficar preso em uma inércia que interrompe qualquer possibilidade de transformação frente a tudo que me oprime. Este aqui, o cinza é o do silenciamento. Ele amorteceu minhas cordas vocais e anestesiou minha língua. Quando falo, falo surdo. Ninguém me escuta, ninguém me percebe.

6.

*Todos estão produzindo.
A quantidade de balões aumenta.*

HUMBERTO

O que vocês fariam se a casa de vocês desmoronasse?

DELIANE

Eu ficaria completamente perdida.

FELIPE

Quando eu tinha uns três ou quatro anos, ganhei um balão do meu pai e acabei colocando fogo no balão. Lembro que o balão estourou e eu queimei as minhas mãos. Nunca esqueci daquela sensação. As minhas mãos ardendo. Aquela dor intolerável.

RENATA

Da pra parar com essa tolice toda aí?

FELIPE

Não. Não dá pra parar. Eu fiz aquilo porque eu queria desafiar todas as leis da física, da ciência, da biologia, da química. Eu queria me desafiar. Mas eu não entendia muito bem o que de fato me atraiu na dor.

Apagão

DELIANE

O que foi isso? Bianca? O que foi isso?

Bianca acende um fósforo.

BIANCA

Bom, já que sem luz não dá pra trabalhar, então eu vou contar uma história pra vocês. Eu entendo muito bem o que te atraiu na dor. Eu sei porque eu já senti. *Cada vez que o fósforo se apaga, ela acende mais um e continua falando.* As vezes eu me sinto um carro sem gasolina. Sempre ali na espera de fazer o carro pegar. Eu sei que isso é um assunto

proibido. Mas já que eu tô aqui, eu falo e foda-se. Acho mesmo uma idiotice viver uma vida sem paixão. Um dia eu vivi algo diferente dessa mesmice es-crota de vocês. E eu sei que ela destrói tudo. Sei que ela é ácido que corrói. Um animal que ruma a noite toda te deixando acordado e vidrado em pensamentos inúteis. E daí eu falo em alto e bom som. INÚTEIS. Vocês todos aqui, garanto que nunca provaram do prazer de viver o inútil. Mas eu já provei e sei bem. Primeiro você se apaixona e depois depois você mergulha.

DELIANE

A profundidade do mar é neon. Vi isso num documentário científico.

HUMBERTO

Sabe porque ninguém mais se apaixona, Bianca? Porque amor é que nem pescar, por maior que seja o teu cuidado, você sempre vai machucar o peixe.

BIANCA

Depois a gente acaba se convencendo que todo sacrifício vale a pena. Só depois que tudo estiver rasgado dentro de você. Depois que você está lá, um verdadeiro farrapo humano, se dá conta que toda aquela exaltação, aquele cabide onde você pendurou todas as suas expectativas te obrigando às atitudes mais ridículas, foi, na verdade, provocada por um indivíduo insignificante que não valia mais que uma lata de sardinha vencida no depósito do Zaffari. E mesmo assim você não se arrepende. Sabe por quê? Sabe por que eu não me arrependo?

HUMBERTO

Por que, Bianca? Vou fingir que estou interessado nessa história absurda.

FELIPE

Eu entendo por que você não se arrepende... Eu queria poder...

BIANCA

Pois pela primeira vez eu me sentia viva.

Coisa que você, seu jumento de carga, e esse gado todo que tá na minha volta nunca experimentou.

Fim do apagão.

FELIPE

Eu preciso colocar esse balão no fogo de novo? O que que eu preciso fazer pra que vocês vejam que tem um corpo aqui? Vamos agitar isso aqui.

Felipe coloca fogo em um dos balões

BIANCA

Agora sim! Até que enfim um pouco de diversão.

FELIPE

Anda voz, o que você me diz disso? Não é uma ótima maneira de otimizar o tempo? E vocês? Agora vocês estão me ouvindo ou vão continuar ignorando o contexto?

BIANCA

Eu sempre quis me despir.

FELIPE

Vamos jogar. Pensa rápido, Deliane.

BIANCA

Eu sempre quis pegar fogo.

HUMBERTO

Vocês estão fora de controle. Isso vai dar problema pra todos nós.

BIANCA

Tipo aqueles corpos que entram em combustão do nada.

DELIANE

Joga pra mim? Joga que eu pego.

Inicia-se um jogo perigoso de um balão em brasa dentro de um espaço limitado

HUMBERTO

A Renata não parece bem.

Renata desmaia. Tentam apagar a chama do balão. Felipe está com as mãos queimadas.

Outros tentam acudir Renata. Renata acorda e emudece.

VOZ (OFF)

Renata Flor, será necessário aumentar a dosagem dos seus medicamentos devido ao seu descontrole emocional. Aguarde o novo receituário e dirija-se para a sala azul para aplicação de uma dose emergencial e sublingual de Ácido Aspirínico Bucleico.

Renata sai.

FELIPE

Vou simular um surto pra ver se me tiraram daqui.

DELIANE

Eu não sei por que a Renata está sendo punida, se quem causou toda a confusão foi o Felipe.

BIANCA

Melhor baixarmos um pouco o tom da provocação. Ouvi dizer que ninguém nunca voltou da sala azul.

FELIPE

Eu ouvi dizer que você fica lá sozinho durante anos. Nem a voz conversa com você.

BIANCA

E eu com isso? Foda-se ficar sozinha. Eu nasci sozinha. Sempre que eu tenho um problema, eu tenho que resolver sozinha.

FELIPE

Eu preciso contar algo pra vocês.

HUMBERTO

Acho que não é uma boa hora.

Ouve-se um áudio com vozes do google em vários idiomas.

DELIANE

O que foi isso? Eu to com medo.

BIANCA

Eu ouvi alguma coisa. Acho que entendi

algo do alemão, mas não tenho certeza.

DELIANE

O que você ouviu?

BIANCA

Heil Hitler. *(Bianca cai em gargalhadas)*

HUMBERTO

Caralho, não dá pra fazer essas brincadeiras de merda em um outro momento?

DELIANE

A gente achou que você tinha entendido alguma coisa.

FELIPE

Eu entendi um pouco do russo. Aprendi quando fiz um mochilão pela Europa.

DELIANE

E o que você entendeu?

FELIPE

A gatinha de pelo amarelo colocou um ovo rosa.

DELIANE

O quê?

FELIPE

A gatinha de pelo amarelo colocou um ovo rosa.

BIANCA

Tá vendo, depois reclama que eu fico fazendo piada. Mas eu não vou ficar aqui parada esperando. Vou dar uma vistoria no local.

Bianca se dirige até a porta quando é surpreendida com a volta de Renata.

DELIANE

Achei que você não voltava. O que fizeram com você. Como era lá? Você viu alguém? Era uma sala mesmo?

FELIPE

Era azul? A sala azul era azul?

RENATA

Roxa. Ultravioleta. No início é só o que a gente vê. Aquela luz ultravioleta.

FELIPE

E o que mais você viu?

RENATA

Mais nada. Eles depois fecham os nossos olhos e a gente só escuta. Depois me deram os remédios e deixaram eu sair.

FELIPE

Muito estranho alguém voltar de lá.

BIANCA

E você tá melhor?

RENATA

Não sei. Eu tô ouvindo um barulho de caixinha de música, o tempo todo. Alguém pode fazer isso parar?

DELIANE

Acho que a gente precisa voltar a produzir.

FELIPE

NÃO. NÃO. NÃO. NÃO. Não vamos fazer porra nenhuma!

RENATA

Precisamos produzir, Felipe, pois esse é o propósito da nossa vida. Se a gente não fizer algo de importante, a gente não vai tá sendo produtivo e a gente vai estar fazendo coisas que não são importantes.

FELIPE

Eu estou tentando falar com vocês.

BIANCA

Felipe, vem aqui. Aqui. Mais pertinho.

FELIPE

Fala, chaminé!

BIANCA

Você parou de tomar os seus remédios?

FELIPE

Parei e daí?

BIANCA

Não é assim que se faz.

FELIPE

Como não é assim que se faz?

BIANCA

Você não pode simplesmente se descontrolar assim. Você precisa fingir, entendeu?

7. SOLIDÃO

RENATA(COMO ATRIZ)

O que mais apavorava os cidadãos de *Propulsia* era a famosa Sala Azul. Lugar para onde levavam os internos que apresentavam desequilíbrios irreversíveis, pessoas que não poderiam voltar à “normalidade”. Mas o que apavorava não era o medo da tortura física, muito menos do castigo gerado por palavras violentas. O que apavorava na Sala Azul era a promessa de ficar lá sozinho até a morte. Nem mesmo a voz falava com você. Sorte que a Renata conseguiu voltar da Sala Azul. Fico pensando, quando eu era criança detestava ficar sozinha. Quando eu ia dormir, pedia pra minha mãe ficar na cama comigo até eu dormir e quando ela achava que eu já tinha dormido ela tentava sair bem devagarinho pra eu não me acordar. Estou aprendendo a viver sozinha. Mas isso me apavora. Fico pensando nas pessoas em seus apartamentos de caixinhas de fósforo. Tanta gente sozinha, se sentindo sozinha. Tanta gente cheia de gente em volta, se sentindo sozinha. Tanta preocupação com quantidades de likes no instagram. Quem vê você pela tela, de fato sabe quem você é? E você o que sabe deles?



16. CENA "ANIVERSÁRIO DA BIANCA"

8. ANIVERSÁRIO DA BIANCA

VOZ

Atenção internos. Atenção internos. Atenção internos. Nada é constante. Nada é constante. Nada é constante. Toda regra tem sua exceção. Toda exceção tem sua regra. Toda regra tem sua exceção. Toda exceção tem sua regra. Hoje é o dia da exceção. Hoje é o dia da exceção. Hoje é o dia da exceção. Hoje não há trabalho. Hoje não há trabalho. Hoje não há trabalho. Isto é uma festa. Isto é uma festa. Isto é uma festa.

Um balão surpresa desce do teto

FELIPE

Deixa eu, deixa que eu furo.

HUMBERTO

É aniversário da Bianca. Quem tem que conquistar o merecimento do prêmio é ela.

RENATA

Sim. Não podemos interferir no processo de aperfeiçoamento alheio.

DELIANE

Eu também quero furar. Eu também quero.

HUMBERTO

Não. A aniversariante é a Bianca.

FELIPE

Então vamo lá, Bianca. Fura logo esse balão.

Bianca fura o balão. Todos tentam desesperadamente pegar as drogas que estavam dentro do balão. Felipe tenta guardar para si todas as carreirinhas de pó.

BIANCA

A festa de aniversário é minha e ele pega tudo. Me dá pelo menos os cigarros, Felipe.

FELIPE

Pode pegar, chaminé. Eu só quero ficar com a caixa. Posso ficar com a caixa?

BIANCA

E pra quê você quer guardar lixo? Posso saber?

FELIPE

Limpa sua boca para chamar o meu trabalho de lixo. Isso que você está vendo aqui é mais que uma obra de arte. É uma obra de arte que vende e te dá câncer. Por minha causa o seu pulmão vai definhando com estilo e cores ultravioleta.

BIANCA

Eu vou morrer antes de ter câncer.

DELIANE

Ai credo, Bianca. Não fala uma coisa dessas. Você não vai morrer, nem ter câncer. Não dá bola pra ele.

RENATA

Esse tipo de visão só interfere na produtividade.

FELIPE

Ai que saudade do meu job. Sabe que eu adorava trabalhar para Malboro? Saudade de viver aventuras incríveis criando layouts de alta performance. Toda a minha criatividade agora sendo jogada numa vala de lixo.

BIANCA

Engraçado. Tô procurando a criatividade.

FELIPE

Certos produtos não são destinados para determinados públicos.

HUMBERTO

Melhor começarmos a festejar.

BIANCA

Felipe, vem aqui. Mais pertinho. Quero te fazer uma pergunta. O que você faria se um fantasma aparecesse para você e dissesse que o amante da tua mãe ma-

tou o teu pai? Vingança ou bom senso?

FELIPE

Bom senso, é claro.

RENATA

Isso não é um assunto para festas. Vamos falar de coisas boas.

BIANCA

Covardia.

DELIANE

Já sei, já sei, já sei.

FELIPE

Você iria preferir cometer um crime? Que horror.

BIANCA

Pois eu, matava. Matava com tudo. Com os dois pés.

HUMBERTO

O quê, Deliane?

FELIPE

Sabe que eu sempre achei que você fosse louca?

DELIANE

Vamos fazer um concurso de dança.

RENATA

Acho que eles não vão gostar.

DELIANE

Vão sim. Quer ver? Alô, alô, voz!!! Tá me ouvindo? Queremos música. Música, por favor.

Uma música ecoa muito alta. Os outros seguem o exemplo de Deliane e dançam também, exceto Felipe que fica em um canto cheirando pó. Quando a animação está em seu auge, a música pára e ouve-se um estrondo ensurdecedor.

RENATA

O que foi isso? Bianca, o que foi isso? Isso não é normal.

HUMBERTO

Eu estou com medo.

DELIANE

Eu tô com medo. Eu ouvi falar, em um documentário científico, que existem

bombas nucleares que explodem em lugares muito distantes e as substâncias tóxicas deixam pessoas que estão a quilômetros de distância doentes e eu não quero ficar doente.

BIANCA

O buraco.

FELIPE

Que buraco?

BIANCA

O buraco que tem ali.

FELIPE

Tem um buraco ali?

BIANCA

Tem e dá pra ver lá fora.

FELIPE

Quanto tempo faz que você sabe que tem um buraco ali?

BIANCA

Desde sempre.

HUMBERTO

Deve ser proibido olhar para fora.

RENATA

É verdade, o Humberto tem razão. Não podemos olhar para fora.

DELIANE

Olha logo, Bianca.

BIANCA

Não é uma bomba, Deliane.

DELIANE

Como você sabe?

FELIPE

Olha no buraco, Bianca. Olha, Bianca. Não. Não sei se é bom a Bianca olhar. Ela está louca. Melhor outra pessoa.

HUMBERTO

Eu não vou descumprir as regras.

DELIANE

Eu tenho medo de olhar.

FELIPE

Ai, deixa que eu olho.

BIANCA

Vamos lá. O rei da sanidade vai olhar com esses olhinhos que a terra a de comer.

Felipe dirige-se ao buraco e o fita em silêncio. Todos observam curiosos.

DELIANE

O que você viu? Era uma bomba nuclear?

RENATA

Deveríamos ignorar o contexto e continuar festejando felizes.

DELIANE

Tava tudo devastado? Destruído?

FELIPE

Não.

BIANCA

Não?

FELIPE

Não.

HUMBERTO

E o que foi que você viu?

FELIPE

Duas luas.

BIANCA

O quê? Felipe, você não está cheirando demais?

HUMBERTO

Deixa eu ver.

Humberto olha e volta sustentando certo equilíbrio mental

BIANCA

E aí?

HUMBERTO

Sim.

BIANCA

Sim?

HUMBERTO

Duas luas.

BIANCA

O quê?

HUMBERTO

Duas luas no céu.

BIANCA

Ainda bem que ainda estão no céu. Imagina se estivessem em outro lugar.

DELIANE

Mesmo assim são duas luas, Bianca.

FELIPE

E seis conchas na volta delas.

HUMBERTO

Quando eu olhei eram sete.

FELIPE

Então aumentou.

BIANCA

Aumentou?

FELIPE

Sim. Elas estão formando uma circunferência em volta das duas luas.

DELIANE

E que cor elas têm?

BIANCA

Não me diga que as luas também são ultravioleta? Felipe, tu deve ter visto um outdoor da Malboro.

FELIPE

Não, Bianca.

HUMBERTO

Sim, ele viu o que viu.

RENATA

Chega. Vamos voltar a festejar.

9.

Todos estão produzindo. A quantidade de balões aumentou muito quase cobrindo a sala toda. O efeito do remédio já se dissipou.

DELIANE

Não vejo mais sentido em continuarmos fazendo o que estamos fazendo.

BIANCA

Eles sumiram. Nos deixaram aqui.

FELIPE

Com duas luas no céu, o que poderiam fazer. Para onde poderiam ir?

HUMBERTO

Eles devem estar em algum lugar. Pode ser apenas uma armadilha para testar o nosso comportamento estando em liberdade.

BIANCA

Eu sei que isso te assusta. Mas eles não estão mais aqui.

RENATA

Olha no buraco. Olha Bianca. Será que a circunferência já se fechou?

BIANCA

Eu estou louca segundo o Felipe.

FELIPE

Você não está louca, Bianca. Agora eu posso compreender.

Bianca olha no buraco e volta.

BIANCA

Temos pouco tempo.

RENATA

Eu estou com fome. Eu estou com fome.

DELIANE

Eu já não me importo. Tenho vontade de gargalhar. É quase como chorar, mas ao contrário.

RENATA

Apenas sinto fome. Eu quero sair.

BIANCA

Por que não aproveitamos nossas últimas horas de vida para nos conhecermos melhor?

DELIANE

O que você quer dizer?

BIANCA

Não sei. Porque vocês estão aqui?

FELIPE

Todos dizem que eu tentei me suicidar, mas isso não é verdade.

BIANCA

O que você fez, Felipe.

FELIPE

Finalmente alguém quer ouvir o que eu tenho a dizer. Eu não lembro. Sabe, eu vivi uma vida inteira sob efeitos de substâncias químicas que falsificavam emoções. Nenhuma emoção real me era permitida. Emoções reais são difíceis de controlar. Sempre que me sentia triste ou vazio demais recorria às pílulas, inalava novas cores e injetava ânimo e vontade de viver artificial! E isso bastava. Às vezes a consciência de ter vivido até aqui apenas sobre a superfície pode ser devastadora, mas também pode ser libertadora para outros. Agora, sabendo que vamos morrer, acho que deveríamos morrer em proporções épicas e grandiosas. E ir lá para fora sentir o vento.

HUMBERTO

Eu não quero ir lá para fora. Não vamos morrer. Deve haver alguma solução planejada para nós. Logo irão nos buscar.

BIANCA

Não vão nos buscar, Humberto. E você, porque está aqui?

HUMBERTO

Estou aqui porque amei. E ainda amo. Parece meio besta mas...

BIANCA

(Gargalhadas) Me dá um abraço, Humberto.

HUMBERTO

Um abraço?

BIANCA

Isso, vem aqui.

FELIPE

E você, Deliane?

DELIANE

Eu prefiro não contar. Tenho vergonha. Bom, pouco importa... Um dia me pegaram chorando no banheiro do trabalho. Sabe quando você se olha no espelho e tudo que você enxerga é uma pessoa horrível? É isso mesmo que você ouviu. Uma pessoa feia, feia... Por que eu tenho que ter esse nariz assim tão largo? Um dia me disseram que eu poderia colocar um prendedor todos os dias no nariz antes de dormir para que ele ficasse mais fino. E eu tentei. Tentei várias vezes. O mesmo eu pensava do meu rosto. Que poderia ser mais fino. Mais fininho.... Se os meus pais tivessem o cabelo melhor... Se eu não precisasse ter nascido com esse cabelo. Quando eu tinha uma festa pra ir, eu precisava estar sempre bem arrumada, impecável, porque eu nunca sou a primeira opção e às vezes eu não sou nem a última e como eu vou ser com umas amigas tão lindas com cabelos longos loiros, tipo um anjinho,

sabe? Todo mundo fala: “parece um anjinho com esse cabelo loiro”. Ou então quando o cabelo era escuro: “parece a branca de neve”. É isso que o mundo faz com a gente. Faz a gente viver desejando ser quem a gente não é. Faz a gente desprezar quem a gente é. Até mesmo odiar. Eu negava meu corpo, repudiava minha própria pele. Mas agora eu consigo me ver sem interferência daquelas vozes, sem aquele ódio que aprendi a ter de mim. Eu sei que eu vou morrer, mas eu quero aproveitar esse instante que eu nunca senti. Eu me sinto bem. Me sinto bem agora.

Felipe segura a mão de Deliane.

FELIPE

Vamos lá pra fora. Vamos

HUMBERTO

Eles não virão nos buscar? É verdade então?

FELIPE

Não virão, Humberto.

RENATA

Eu vou. Quero sentir o vento e a terra.

Todos se unem a Felipe. Todos se dirigem à porta.

10.

O ator que interpreta a voz se dirige à plateia. As portas do teatro são fechadas.

VOZ

Boa noite, internos. Por gentileza, coloquem o dedo indicador no cérebro e digam: eu sou um vencedor.

VOZ

Repitam: eu sou um vencedor.

A voz ecoa até que todos repetem com entusiasmo.

Blecaute.



17. CENA "9"



18. CENA "9"



19. FABRÍCIO COMO VOZ NA CENA "10"