

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

MIGUEL ANGELO RIBEIRO DE SOUSA

O ator-dramaturgo:

Práticas colaborativas na construção do espetáculo “Ao Filho Torpe”

**Porto Alegre
2021**

Índice

Agradecimentos.....	3
Resumo.....	4
Introdução.....	5
1. Primeira Fase - violências pessoais.....	8
2. Segunda Fase - violências históricas.....	14
3. Terceira Fase - violências bíblicas	19
“Ao Filho Torpe” - fotos.....	26
Bibliografia	29

Agradecimentos

Parto da certeza de que “eu” somos “nós”. De onde falo, ecoam as vozes dos que confiaram em mim, e daqueles que me impulsionaram e me inspiraram e inspiram a acreditar que a incerteza e o desconhecido são as chaves das portas que anseio abrir. Falo pelos meus irmãos e irmãs, amigos, colegas, mãe, que de alguma forma viveram junto a mim a experiência de pesquisa que finalmente ganha corpo e prepara-se para ganhar vida própria. E que difícil, foi!

À minha orientadora Prof. Dra. Cláudia Sachs, que com doçura e firmeza me fez acreditar que mesmo esgotado, vivendo o confinamento advindo com a pandemia de Covid19, seria possível criar. Criar pensamentos e reflexão, e enxergar a escrita que se seguirá também como fazer artístico. O meu muito obrigado. Sempre lembrarei de ajustar os ombros antes de entrar em cena.

Agradeço também à Prof. Dra. Inês Marocco pela orientação do meu estágio obrigatório e por ter me inspirado tanto desde o princípio da minha formação no Departamento de Arte Dramática. Obrigado.

Aos meus colegas e amigos: Alexandre Azevedo, Bê Smidt, Cissa Madalozzo, Gustavo Cavalheiro, Lu Tondo, Luiz Manoel e Vicente Vargas, o meu muito obrigado. Pela confiança e por toda a paixão em fazer teatro, de forma completamente carnal e sem medo do erro. Aprendi um pouco mais com vocês o que é ser ator, e jamais esquecerei. Que privilégio poder compartilhar meus medos com vocês. Obrigado!

À Dona Lucineide, minha mãe. Pelo olhar firme, pelo coração gigante, e pela esperteza que a vida lhe deu de presente. Por ter me matriculado num curso de teatro há treze anos, e por ter acreditado que o sonho de uma criança é um sonho como todos os outros. Por ser a ilha do meu oceano, uma ponte sobre a ilha, e as bases de ferro abaixo da ponte. O meu muito obrigado. Bença, mãinha!

Resumo

RIBEIRO, Miguel. O ator dramaturgo: práticas colaborativas na construção do Espetáculo “Ao Filho Torpe”. 2020 – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2020.

Este estudo visa analisar aspectos metodológicos desenvolvidos ao longo do processo de criação do espetáculo “Ao Filho Torpe” no que tange a questão da dramaturgia colaborativa. A pesquisa tem por objetivo obter uma melhor compreensão da minha experiência como *ator-dramaturgo* por meio da análise conceitual de aspectos dessa função. A noção de Processo Colaborativo é apontada como preceito fundamental deste estudo, servindo como base para a criação dessa visão a respeito do ator-dramaturgo. Tal noção é abordada com base principalmente na visão de Antônio Araújo e do Teatro da Vertigem a respeito de tais preceitos e das suas divergências e congruências com outros autores.

Introdução

Era Final de 2018, na cidade de Porto Alegre, em um dia como outro qualquer quando finalmente eu e Luciana Tondo, a minha diretora em “Ao Filho Torpe”, resolvemos ter a nossa primeira reunião de trabalho. Combinamos que nesse dia eu contaria a ela todos os meus desejos a respeito do espetáculo que - se ela aceitasse dirigir - iniciáramos o processo de montagem no início do ano seguinte, 2019.

Eu havia conhecido Luciana a pouco mais de 6 meses numa oficina do *Teatro da Vertigem*¹ dentro da programação do *13º Palco giratório*². Esse encontro com o grupo Paulista, sobretudo com Lili Monteiro, uma das diretoras do grupo, nos proporcionou uma grande troca de experiência a qual foi fundamental na construção de alguns princípios metodológicos que acabaríamos adotando no nosso próprio fazer teatral e que os aprofundarei ao decorrer do presente trabalho.

O final daquele ano foi marcado por uma estranha sensação de derrota. Nos lábios o gosto amargo das palavras que não puderam ser ditas, nos braços a sensação de impotência de que nenhuma força seria capaz de aliviar o peso simbólico do que acabara de acontecer. A eleição presidencial de 2018 foi um momento histórico brasileiro que ainda hoje não conseguimos entender o seu real significado, concretamente. A verdade é que a vitória do atual presidente brasileiro representava também a vitória do medo, a vitória da violência. Ali estava também o fantasma que me assombra desde criança: o medo do autoritarismo, do silenciamento, da asfixia. A barbárie como única linguagem possível.

Entre uma xícara de café e outra, contei a Luciana que gostaria de focar o nosso trabalho num tema. No meu fantasma, a violência. Fundamentamos a partir de então que durante a montagem do espetáculo o principal foco seria a própria pesquisa e a experimentação a partir dessa temática. Gosto de pensar naquele momento como o projeto de uma casa. Os alicerces que nos dão sustentação para habitá-la. A primeira coluna já havia sido posta: a experimentação. Como segundo alicerce, definimos juntos que nossa dramaturgia deveria ser autoral, construída a partir do trabalho que seria desenvolvido em sala de ensaio.

Na minha trajetória pessoal como artista diversas vezes desenvolvi diferentes papéis numa produção dificilmente me mantendo apenas a uma função específica, ora por necessidade devido às condições precárias de produção onde poucos agentes podem desenvolver unicamente a sua função, ora por um desejo exacerbado de se fazer presente em mais de uma área de criação. Em “Ao Filho Torpe”, sobretudo, havia uma necessidade de concretizar na cena sentimentos muito reais que me acompanhavam - a relação com meu pai, as violências que vivi e infligi, e o

¹ O Teatro da Vertigem é uma companhia teatral brasileira surgida em 1991 como um projeto experimental de pesquisa de linguagem da expressão representativa coordenado por Antônio Araújo.

² Festival de teatro que ocorre na cidade realizado pelo Sesc RS no qual reúne diversos grupos de teatro do país

fantasma de um Deus que empunhava o chicote da autopunição que carregava (e carregamos) até então. Assumimos, portanto, que iríamos utilizar de uma estrutura hierárquica mais volátil e horizontal onde o limite entre as funções seria muito mais borrado, atores poderiam assumir funções na direção, na iluminação, na sonoplastia, e principalmente na dramaturgia.

Como terceiro pilar de criação definimos que usaríamos como procedimento de encenação a inserção da cena num espaço alternativo para a ação dramática, que não fosse uma sala de teatro. O contato com o grupo "Teatro da Vertigem", também foi determinante na fomentação desse caráter de experimentação nos nossos imaginários, uma vez que ao longo dos anos o grupo paulista se especializou na utilização de espaços alternativos para a realização de seus espetáculos. Com esse impulso criador queríamos proporcionar ao público uma experiência imersiva, inclusive espacialmente propondo ao espectador a inserção na cena. Essa experiência, no entanto, não se resume apenas na recepção final do espectador, mas interfere concretamente na criação, seja no caráter da interpretação dos atores, como até mesmo na composição dramática. Sobre tal característica o diretor do grupo, Antônio Araújo, afirma:

[...] o espaço afeta a dramaturgia, que tem de ser reescrita e adaptada às condições arquitetônicas específicas [...] novos textos devem ser criados [...] em função da atmosfera proporcionada pelo local, o roteiro poderá ajustar-se a ela (ARAÚJO, 2002, págs. 135-136).

Como quarto princípio de criação definimos que iríamos abordar a violência a partir do mito de Caim e Abel, presente no livro de Gênesis, no Antigo Testamento da Bíblia. Nele, Caim tomado pela inveja mata o seu irmão Abel, tornando-se assim o primeiro assassino do mundo, segundo a mitologia judaico-cristã.

Disse, porém, Caim a seu irmão Abel: "Vamos para o campo". Quando estavam lá, Caim atacou seu irmão Abel e o matou. Então o Senhor perguntou a Caim: "On-de está seu irmão Abel?" Respondeu ele: "Não sei; sou eu o respon-sável por meu irmão?" (Gênesis 4:9)

A escolha de usar o mito de Caim e Abel não foi meramente estética, mas sim pessoal, ancestral. Sendo o segundo de sete irmãos minha vida de certa forma foi pautada pela competição familiar, vez ou outra pela atenção dos meus pais, em outros momentos por mais tempo no banho, ou pelo maior pedaço de pão. De certa forma, muitas vezes me senti como Caim, à beira de matar o meu irmão em busca de um

amor ideal, de um amor absoluto. “Ao Filho Torpe”, portanto, seria um trabalho a partir das minhas entranhas, das nossas fraquezas.

Estavam, assim, definidos os quatro pilares essenciais para a criação: a experimentação a partir de uma temática, a violência; a criação de uma dramaturgia autoral; a exploração da cena em espaço alternativo; e a reinterpretação do mito de Caim e Abel.

A partir da definição desses aspectos conceituais, temáticos e estéticos como norteadores do trabalho, Lu Tondo formulou a metodologia que culminou na criação da peça “Ao Filho Torpe”. Tal metodologia será analisada a partir de alguns conceitos teatrais, principalmente os de teatro colaborativo e de ator-dramaturgo.

O presente estudo consiste em uma pesquisa teórica baseada nesta prática, e está organizado de acordo com essas etapas de criação mencionadas acima, que abrange três fases: Violências pessoais, violências históricas, e violências Bíblicas.

1 - Primeira fase - violências pessoais

O Mito de Caim

“Os Pais deveriam engolir os seus filhos. Tragá-los para dentro antes que eles se transformem no mau que os arrancará de seus tronos. Antes que eles deem continuidade ao reino de destruição do qual todos nós fazemos parte. Nós somos ela. A impronunciável. Gostamos dela. Flertamos deliberadamente com ela. A violência”

- “Ao Filho Torpe”.

Partindo de um desejo talvez presunçoso ou até mesmo idealista, tínhamos o desejo de construir um grupo de trabalho ideal (aqui me refiro a um grupo idealizado de fato). Era necessário um ajuntamento de artistas que abraçassem a ideia da pesquisa, e que se colocassem como coautores do trabalho que iríamos iniciar em breve. Dessa forma iniciei na tarefa de reunir um grupo de trabalho, atores e músicos que iriam compor o nosso coletivo de pesquisa. Assim chegamos na formação que durante um ano esteve presente na criação e apresentação de ““Ao Filho Torpe””, os atores e atrizes: Alexandre Azevedo, Cissa Madalozzo, Gabriela Chaves e Vicente Vargas; os músicos: Bê Smidt e Gustavo Cavalheiro; e assinando a dramaturgia, inicialmente: Jéssica Barbosa.

Definido o grupo de trabalho estipulamos nosso cronograma de ensaios e pesquisa: os encontros se dariam de segunda à sexta das 19:00 às 22:00h no Departamento de Arte Dramática da UFRGS; durante a semana iríamos levantar material cênico através de experimentações e improvisos, e na semana seguinte receberíamos da nossa dramaturga células textuais. Dessa forma, em aproximadamente cinco meses a dramaturgia estaria finalizada. Tal cronograma funcionava demasiadamente bem no papel, no entanto na prática tal método não pode ser seguido com tanto rigor quanto gostaríamos. Sobre as crises e os desvios necessários que tivemos que assumir contarei nos próximos capítulos, por ora me atentarei a lhes contar o Gênesis da nossa criação.

A primeira fase do processo de criação de ““Ao Filho Torpe”” consistia na pesquisa cênica através de estímulos ligados à memória dos artistas envolvidos no nosso processo no que dizia respeito às violências pessoais. Àquelas que foram praticadas e sofridas por nós. Nesse momento do processo o intuito principal não era a elaboração narrativa, muito menos de cena, mas sim da atmosfera que pretendia-se criar, além obviamente de um senso de coletivo e de unidade, uma vez que a maior parte do elenco não havia trabalhado juntos até então. Foi definido por mim e por Lu Tondo que desde o princípio iríamos trabalhar com a trilha sonora ao vivo feita pelos músicos que compunham a equipe, de forma que a sonoridade se daria também como uma pesquisa estética integrada ao todo. A trilha não apenas seria um aspecto plástico pensado de última hora e que servisse apenas como complemento a cena, mas sim como mais um agente de criação de extrema importância e que seria crucial

na criação, ora estimulando a própria cena, ora sendo influenciada por ela. Dessa forma, com um grupo de teatro coeso definido, nos jogamos de cabeça no precipício, no desconhecido que tanto nos instigava.

Como queremos falar sobre violências externas sem passarmos pelos nossos próprios processos de violência? A partir desse questionamento demos por aberto o nosso processo de criação. Estávamos todos lá - jovens artistas em busca de um fazer teatral autoral e encantados pela ideia de uma pesquisa contemporânea que fizesse sentido a nós e ao mundo (?) - numa segunda-feira à tarde no sul do Brasil. A fim de tentar dar luz às nossas experimentações que sempre surgiam de lugares de extrema subjetividade, irei descrever nosso primeiro encontro e as práticas nele abordadas.

Segunda-Feira 11 de março de 2019

Nesse primeiro encontro voltado para a prática, iniciamos com um processo de meditação ativa, a meditação do coração³. Com o passar do tempo esse exercício meditativo se tornaria sempre presente nos primeiros momentos dos ensaios. Sempre começamos por ele. Após esse momento de meditação somos guiados por nossa diretora num processo de alongamento, nossos alongamentos se dão sempre de forma coletiva. Ao final do alongamento somos convidados a colocar nossa atenção nas articulações, primeiramente da parte inferior do nosso corpo e posteriormente levando essa pesquisa para toda a extensão do corpo. Tal pesquisa a respeito das articulações levaria para uma *dança pessoal* onde o foco estaria na variação de tonalidades corporais, ora mais leve, ora mais pesado e assim por diante. Éramos acompanhados o tempo todo pelo olhar generoso e atento de Luciana Tondo que guiava a experimentação com muito afinco sempre com o intuito de criar uma atmosfera de animosidade.

As práticas corporais que surgiam dos alongamentos também seriam de extrema importância e constância nessa primeira fase do nosso processo de criação, sempre ocorrendo. Utilizando como referencial Luiz Otávio Burnier, chamarei tal prática de dança pessoal

O termo "dança pessoal" vem de treinamento pessoal. Ele tenta dissolver um sentido mais "mecânico", de "exercício", que pode estar embutido na palavra treinamento e introduzir uma dimensão mais fluída, orgânica, viva através da palavra dança. Já o termo pessoal tenta evocar o sentido de não pré-estabelecido, não pré-determinado, portanto algo pessoal, do indivíduo, criado por ele, algo à ser encontrado. (BURNIER, 2021, p. 140)

³ A meditação do coração é uma prática de meditação ativa que busca a expansão e conexão do chakra cardíaco. Tem origem no sufismo e teve como grande difusor o líder religioso e guru Osho. Para a prática utiliza-se música para a definição dos ritmos e das diferentes direções uma vez que a meditação ocorre em relação às direções norte, sul, leste e oeste.

É importante salientar que desde o momento inicial do nosso processo estávamos interessados em encontrar e mostrar o “de dentro”. Após um longo período de dança pessoal e pesquisa de emoções que surgiram a partir dela, passamos para um exercício ligado à ideia da violência. Tal exercício consistia da seguinte forma: todos o elenco se coloca em roda no centro da sala, um ator voluntário se encaminha ao centro da roda. A partir desse momento ele deve executar todos os comandos que os outros da roda indicarem, sejam quais forem, desde os mais ridículos aos mais humilhantes. Acontece que fomos todos indicados pela nossa diretora que esse deveria ser um momento de extrema entrega à ideia do vexatório, ou humilhante, do que envergonhasse. Assim, iniciamos tal exercício. Mesmo se tratando do nosso primeiro ensaio, chegamos a lugares de entrega bastante interessantes, que indicavam um comprometimento real que todos os presentes estavam engajados.

Com esse exercício chegamos ao fim do nosso primeiro dia de trabalho. Tal procedimento seria seguido por aproximadamente mais um mês de processo: práticas corporais improvisacionais intercaladas por exercícios ligados a temáticas de violências pessoais.

Além das práticas vivenciadas em sala de ensaio, também devíamos cumprir com algumas tarefas que nos eram determinadas por nossa diretora. Na primeira fase nos foi proposto a confecção de um mapa de violências pessoais, que seria determinante na progressão do trabalho. Utilizamos o mapa como uma ferramenta de deslocamento de sentido, ressignificações poéticas e estéticas, criação de conexões e ressignificações espaço/temporais, baseados na proposição de Deleuze e Guatarri:

(...) o mapa é aberto, é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente. Ele pode ser rasgado, revertido, adaptar-se a montagens de qualquer natureza, ser preparado por um indivíduo, um grupo, uma formação social.” (DELEUZE, 1995, p.22)

Devíamos passar por três pontos principais nessa cartografia de violência: a primeira violência que sofremos, ou que temos lembrança, a maior violência que sofremos, e a principal violência que infringimos. Para cada ponto desse mapa deveríamos propor uma célula de cena que trouxesse à tona tal lembrança. Éramos guiados pelo conceito de *Workshops*, que nos foi apresentado pela Eliane Monteiro, uma vez que tal processo de criação era demasiadamente usado pelo Teatro da Vertigem. Tal prática consiste na resposta a uma pergunta proposta pelo diretor em forma de cena o mais acabada possível. Exemplo: na oficina ministrada por Eliane Monteiro no Palco Giratório nos foi perguntado: “onde me amputo para poder caber?”. A partir desse questionamento deveríamos criar uma cena que respondesse à

pergunta proposta sempre buscando atingir a camada mais profunda da nossa própria subjetividade. Sobre essa prática, Antônio Araújo nos diz:

Essa improvisação ou “quase-cena”, com um ou mais dias de elaboração, radicaliza o aspecto autoral, confessional e crítico. O ator-dramaturgo-encenador traz de “casa” tal improvisação já estruturada cenicamente - ainda que como esboço - e compartilha com os demais a sua leitura do tema. (ARAÚJO, 2002, p.113)

Dessa forma, para cada questão deveríamos propor uma tradução em cena, nunca em forma de relato, mas sim de ação, de cena. Para a tradução podíamos utilizar de qualquer artifício cênico, iluminação, figurino, outros atores, enfim, o mais próximo de uma cena acabada. Tal exercício requer engajamento e muito comprometimento, por exigir que os atores criem seus próprios mecanismos de narrativa e de plasticidade.

Após aproximadamente dois meses de exercícios ligados a experimentação física (dança pessoal) e temática (violência), além da pesquisa sobre densidades, recebemos num dos nossos ensaios a diretora Eliane Monteiro (Lili) do Teatro da Vertigem. Lili havia sido convidada pela diretora Lu Tondo para ministrar alguns exercícios a fim de extrair potências emocionais de nosso elenco. Dentre os exercícios destaco um: Iniciado o processo de dança pessoal, Lili nos conduziu a uma variação da mesma. Fomos convidados a dançar a nossa primeira violência, que já havia sido evocada pela nossa diretora na nossa cartografia pessoal. Dessa forma, entramos numa experimentação bastante reveladora e longa. Pela sala foram dispostos giz de cera e lanternas, de modo que podíamos criar visualidades com a iluminação que fizesse juz a memória, e com o giz deveríamos escrever palavras que viessem à mente e que de alguma forma elucidassem tal questionamento. Também deveríamos com a lanterna focalizar quais pontos no nosso corpo carregava as cicatrizes das nossas violências primordiais. Destaco esse momento por se tratar justamente de lugar de revelação. Ali, entregue ao exercício, me dei conta de uma violência muito antiga: um tapa na cara que recebi certa vez do meu irmão mais velho e como tal gesto de agressão permanecia em mim, tatuado na pele, cicatriz no corpo, mesmo que em meu subconsciente, afinal aquela era uma memória que há muito tinha sido recalçada pelo meu inconsciente. A partir daquele momento, todos nós entendemos que, para contar a história que estávamos dispostos a contar, teríamos que mexer na nossa própria ferida, ou nas palavras da Eliane Monteiro, “Mexer no vespeiro”.

Os depoimentos pessoais que eram utilizados como disparadores criativos foram amplamente abordados, desde violências cotidianas a violências estruturais ou enraizadas, seja por se tratar de uma memória antiga, ou por se encontrar num lugar de grande intimidade a ponto de se tornar incômodo compartilhar com outros. Ao fim da primeira fase de experimentações criamos diversas células de cena ou de textos surgidas a partir dessa investigação. Uma delas foi fundamental para a criação do

que viria a se tornar o espetáculo ““Ao Filho Torpe””: Trata-se de uma prática de escrita criativa que surgiu a partir de um período de dança pessoal. Após um momento de experimentação física nos foi proposto um exercício no qual deveríamos escrever um testamento que seria deixado por nós aos nossos herdeiros. Àquela ocasião, num dos nossos primeiros exercícios de escrita propriamente dito, escrevi aquele se tornaria meu último monólogo no espetáculo:

Faz tempo que eu ando, tanto tempo que eu já nem sinto os meus pés. O que você viu por aí me perguntam? Ah, eu costumo dizer - nada - . O que viu de lindo por aí? Eu sempre digo, nada! O que você fez por aí? Eu pari. Eu pari, tive filhos. Nossa, como eu fui fértil. Meus irmãos vocês não acreditariam, eu pari nações, milhões, milhares, bilhões. E os meus filhos foram grandes pra cacete – cresci e multipliquei-vos. E eles se multiplicaram... e o que os meus filhos fizeram? Os meus filhos fizeram cidades, prédios, chacinhas, carnificinas, estupros, escravidão, dinheiro, maníacos, sexo, Sodoma, Gomorra, Nardonis, Elohas, 11 de setembro, China, Síria, Iraque, Bangladesh, Estados Unidos, Realengo, Suzano, dandara, ditaduras, Holocausto, Mesquitas, Carandiru, estupros, mendigos, prostitutas, favelas, brasil, mariana, faca, cadeia de choque, dinheiro, milagre, poder, bancos, assédio, snippers, Vietnã, ku klux klan, penitenciárias, escravidão, polícia, gangs, maníaco do parque, ágatha, champinha, apartheid, fome, miséria. Nossa...e os meus filhos...eles se multiplicaram.

Posteriormente esse trecho seria rearranjado como um dos últimos textos do espetáculo. Talvez por se tratar de uma ideia gestada a pequenos passos por mim, ou pela forma íntegra com que os ensaios se desenrolaram, a partir deste momento de criação havia em mim uma ânsia por colocar para fora em palavras o turbilhão de emoções que estava vivenciando. Àquela altura, portanto, após alguns meses do início do processo de criação, eu era praticamente um pára-raios textual, uma vitrola arranhada de textos, um papagaio bíblico, ou qualquer associação esdrúxula que seja capaz de dar conta de simbolizar a disposição eufórica que um ator disposto a improvisar textualmente vivencia. Todas elas estão corretas. O mesmo não poderia ser dito a respeito da dramaturgia que recebíamos em troca.

E vamos, finalmente, à crise. Gosto de pensar na minha vivência de *ator-dramaturgo* como algo pautado pela experiência caótica, na precariedade, no que não é (à princípio) ideal. Como explanei no início deste estudo, havia na nossa equipe técnica a presença de uma dramaturga. Ela seria parte fundamental na criação do espetáculo, uma vez que seria dela a função de traduzir as nossas experimentações em escrita. Portanto, combinamos que a cada duas semanas nos seria apresentado algum material dramático surgido a partir dos nossos improvisos.

Infelizmente, o primeiro contato que tivemos com o material escrito não foi uma experiência satisfatória para nenhum dos atores envolvidos. Não identificamos nas palavras da nossa dramaturga a mesma perspectiva e estética que estávamos propondo. Ao mesmo tempo em que a nossa experimentação já nos levava para um

universo mais palpável e concreto, a dramaturgia não seguia o mesmo passo. Inúmeras foram as suposições feitas para entender o “*por que não estamos contentes com o texto que estamos recebendo?*”, mas nenhuma de fato respondera à pergunta e o completo descontentamento vivido pelo grupo. Começava aí a maior crise que enfrentamos no nosso processo, e que irá perdurar durante todo o nosso percurso: o texto escrito.

Na primeira fase do processo de criação de “*Ao Filho Torpe*” a problemática acerca da falta de uma dramaturgia não nos parecia de todo grave. Afinal de contas, estávamos criando dramas, tessituras, narrativas, desde o primeiro momento. O intuito de dedicar uma grande parte do nosso cronograma a experimentações pessoais e voltadas para criação de atmosferas era justamente a composição de um grupo de trabalho maduro, e isso, de certa forma, estávamos conseguindo atingir. A ideia de que num futuro breve teríamos problemas com o texto que seria dito, e a narrativa que iria costurar nossas ações, por outro lado, começara a surgir, mesmo que não tão energicamente como nas semanas seguintes. Dessa forma, mesmo que não completamente contentes com os textos inicialmente propostos pela nossa dramaturga resolvemos deixar o trabalho acontecer, afinal acreditávamos que essa também seria mais uma das áreas que seriam amadurecidas com o passar do tempo, e que a linguagem falada, com o tempo, seria de mesma potência que as ações criadas pelos atores.

2 - Segunda fase - violências históricas

“[...] Volto pra casa. Talvez pelo sonho. Talvez por aquilo que nos tornamos. Quando foi que chegamos aqui, nesse ponto? Você saberia me dizer? Porquê? Por que ele fez isso? Eles perguntaram durante anos, milênios. Até essa noite. Não, eu não sou um narrador. Eu sou a narrativa, o fio condutor da história. [...]”

““Ao Filho
Torpe””

Ao final de junho de 2019 encerramos a primeira fase do nosso processo e dávamos início à segunda parte: as violências históricas. Notamos que a presença de uma *família* era cada vez mais forte e mais constante nos nossos improvisos. É fato que, desde o início, já havia em nossas mentes a pretensão de contar o mito de Caim e Abel. No entanto, não tínhamos nenhum desejo de contar essa história de forma realista ou verossímil ao mito judaico-cristão, e de certa forma a iminência de criarmos uma narrativa realista nos assustava, seja pela complexidade da linguagem - que àquela altura acreditávamos não dominar -, seja por receio de parecer “careta” ou ultrapassado. Havia também a necessidade de fugirmos da estética de um drama familiar, uma história burguesa. Numa das reuniões que tivemos, eu e Lu Tondo, ela me contou qual seria a função das três fases do processo na criação narrativa. Na primeira fase havia da parte dela um interesse em criar junto aos atores relações hierárquicas que imitassem as funções familiares, que cada membro de uma família comum ocupa. Na segunda fase buscaríamos a universalização da história, as relações arquetípicas entre as imagens criadas na primeira fase e as temáticas de violência que são evocadas num ambiente familiar (o masculino, o feminino, a maternidade, etc.). Na terceira fase, faríamos de fato a transposição dos materiais criados para o universo mitológico Abraâmico.

Iniciamos nossa segunda parte de forma intensa. Ainda mantínhamos a mesma dinâmica de aquecimento – meditação e experimentação corporal (dança pessoal). No entanto, começamos a ter uma rotina de improvisações em grupo, algo que não havíamos feito anteriormente. A primeira fase foi marcada pela construção da confiança entre o grupo, do acesso às memórias pessoais, algo mais focado no indivíduo particular. Agora tínhamos claramente um objetivo mais espetacular, teatral, embora mantivéssemos sempre um compromisso em mostrar a verdade, priorizando aquilo que tocava a nós, não ao “público”, mas ao agente da ação, ao ator que estivesse em cena.

Um dos exercícios que fizemos consistia em dissecar um famoso discurso “tirano”. Tal exercício e experimentação consistia da seguinte forma: primeiramente

tínhamos que apresentar uma cena usando um discurso (na íntegra) dito por um personagem real e que de alguma forma o consideramos pleno de crueldade, de senso de superioridade ou de falta de humanidade. Os discursos escolhidos foram diversos: um discurso de Hitler em uma reunião da cúpula do Partido Nazista, uma carta de Mao Tse Tung enviada a seus soldados Mongóis, uma fala de Mussolini para os seus compatriotas fascistas, entre outros. O tom da cena apresentada não precisaria necessariamente estar de acordo com o conteúdo do discurso escolhido. Ao contrário, nos foi sugerido que criássemos situações análogas aquelas que o contexto social e histórico do documento escolhido nos propusesse inicialmente, criando assim um atrito entre o que se ouvia e a ação executada. Chamo essa prática de pesquisa, sem muita criatividade, de “estudo dos discursos”, e tal experimentação se seguiria por mais dois dias.

Após o primeiro dia de práticas sobre o estudo dos discursos fomos levados a uma prática improvisacional que teria como disparador o conteúdo das ideias presentes nas falas dos tiranos escolhidos e situações cotidianas. Tal prática consistia do seguinte: por meio de um sorteio seriam dispostas as situações cotidianas que teríamos que improvisar (um encontro num elevador, uma festa de aniversário, um tribunal, etc), e os discursos que foram trazidos no dia anterior. Por vez, cada ator deveria retirar de um recipiente papezinhos que continham cada uma dessas informações - primeiro um discurso, depois uma situação -. Os improvisos que surgiram a partir desse jogo foram de extrema importância para entendermos na prática como poderíamos trazer diversas camadas de violência e até mesmo fazer alusão a momentos marcantes na história da humanidade, mesmo que indiretamente, numa situação tão cotidiana e comum a todos os seres humanos, como o ambiente familiar e as suas relações.

Concomitantemente às práticas improvisacionais que cada vez mais pareciam tomar um rumo preciso em relação à narrativa que se mostrava cada vez mais latente para nós, recebíamos a cada duas semanas os materiais dramáticos que nos eram propostos por nossa dramaturga. O momento de criatividade que vivíamos entre nós atores, no entanto, não era acompanhado pela criação dramática. Nessa altura do processo ficava cada vez mais claro que havia um grave problema em relação à dramaturgia, que não podia mais ser negligenciado.

Para elucidar de forma precisa o momento de crise que enfrentávamos é necessário entender o cronograma que tínhamos em mãos. Estávamos em meados de final de agosto e naquela altura do campeonato não tínhamos de fato nem duas cenas finalizadas. Seguindo a programação da Mostra DAD (mostra de espetáculos dos formandos em Bacharelado em Arte Cênicas do Departamento de Arte Dramática da UFRGS), estreariamos na segunda semana de dezembro daquele ano. Dessa forma, tínhamos um pouco mais de três meses até a nossa estreia.

Numa das nossas reuniões após ensaio conversamos sobre quais seriam os rumos que iríamos seguir. Embora desde o princípio estivéssemos comprometidos com uma ideia de pesquisa, o cerne dos nossos desejos era a construção de um espetáculo teatral. Portanto, era natural que todos ali se sentissem perdidos, já que após seis meses de trabalho ainda não havia cena a ser ensaiada ou texto a ser

decorado. A única certeza que todos tínhamos era de que continuaríamos criando material e pesquisando potencialidades a partir do nosso eixo temático. Voltemos à reunião propriamente dita. *Qual história iremos contar?* Embora não houvesse cenas finalizadas, a partir das relações que vínhamos criando já era possível vislumbrar um roteiro que nos guiasse nas próximas criações. A fim de dar luz a esse ensejo incipiente da criação de um roteiro propriamente dito, transcrevo um excerto do meu diário de bordo onde relato tal conversa.

28 de agosto de 2019 - Segunda-Feira

Hoje a gente finalmente definiu a história de “Ao Filho Torpe”. Uma família, um pai, uma mãe, e dois filhos. Na história, eu volto pra casa depois de muitos anos longe de casa. Provavelmente fui expulso pelos meus pais, não sabemos ainda. Mas o personagem do Vicente já estará morto, eu volto para um acerto de contas com meus pais, o espírito do Vicente me confronta. A gente ainda não decidiu qual será o papel da Gabi, talvez como uma espécie de narradora, não sei. Mas finalmente a gente conseguiu definir a história, agora é improvisar as cenas. A peça termina com eu destruindo a casa.

Além do eixo narrativo que seguiríamos, também definimos sobre a não continuidade de uma figura externa escrevendo nossa dramaturgia. Inúmeros foram os argumentos que corroboraram para tomarmos essa decisão. Talvez por infelizmente não poder estar presente em todos os ensaios ou numa quantidade expressiva a fim de entender as densidades e atmosferas propostas, ou por escrever de forma convencional longe da experimentação que diariamente éramos submetidos, ou ainda, por simplesmente outras questões que de fato não tinham a ver com nenhuma questão teatral, a verdade é que não havia mais o porquê de continuar na tentativa falha de um entendimento entre os atores e a dramaturgia proposta. No entanto, nenhum dos atores possuía a disponibilidade necessária para se responsabilizar por construir a dramaturgia, a não ser eu e a diretora Lu Tondo. A partir desse momento, além de ator, assumi a posição de dramaturgo de “Ao Filho Torpe”, função essa responsável por noites intermináveis, litros de café, calos nos dedos, e prazer extremo.

Durante toda a segunda fase de criação exploramos o conceito de violências históricas. Todas as cenas que deveríamos apresentar, ou os improvisos de sala de ensaio surgiam a partir desse fundamento temático.

Concomitantemente às experimentações específicas a que um ator deve se submeter na criação de um espetáculo, eu e Luciana Tondo nos encontrávamos regularmente para a escrita dramaturgical de “Ao Filho Torpe”. Para tal tarefa, além de contar com os resquícios guardados na memória sobre as improvisações, textos ditos em sala de ensaio, ou inspirações literárias que genuinamente surgiam na mente, contávamos com o recurso da gravação dos improvisos. Assim, a partir de

determinado ponto do processo de criação passamos a gravar os áudios de quase todos os improvisos a fim de não desperdiçar nenhum material criado, seja por acreditar nas suas potências ou até mesmo por um certo desespero em finalizar a fase de experimentações e finalmente ter como finalizada a estrutura final do espetáculo.

Ao fim da segunda fase de experimentações, uma das atrizes não pode mais estar conosco, o que de certa forma colaborou para a fixação da nossa família mítica como o centro da ação e da narrativa da nossa peça: um pai, uma mãe, dois filhos e um assassinato. Com isso, pudemos definir ainda mais coisas que estavam pendentes na narrativa. No entanto, ao criar camadas tão amplas de profundidade psicológica em todos os personagens da trama, cada vez mais sentíamos a necessidade de intensificar as improvisações e progressivamente tornava-se mais complicado o ato de escrever.

Inicialmente, quando resolvi assumir a função de dramaturgo, estava movido por um desejo de solução, de dar seguimento de forma coesa e justa ao trabalho que estávamos desenvolvendo. Por estar absorto de forma completa, consumindo referências, estando presente nos ensaios, e de certa forma inclusive os inspirando, eu realmente seria a pessoa mais indicada para tal tarefa. Acreditava, portanto, que seria um facilitador, emprestaria minhas mãos para que a minha intuição frísse, escrevesse. Afinal de contas, tal escrita se dava de forma colaborativa, já que estávamos absortos no conceito e na prática de teatro colaborativo. Sobre tal funcionamento, Antônio Araújo define:

Tal dinâmica se constitui numa metodologia de criação em que todos os integrantes, a partir de suas funções artísticas específicas, e sob um regime de hierarquias móveis ou flutuantes, têm igual espaço propositivo, produzindo uma obra cuja autoria é partilhada por todos. (ARAÚJO, 2002, p. 131)

Sempre utilizamos os extratos textuais do que era improvisado por todos os atores em sala de ensaio. Salvo algumas ressalvas, quase todo o material bruto do texto final de “Ao Filho Torpe” surgiu de experimentações em sala de ensaio. No entanto, quanto mais nos aproximávamos de um fim, mais essa tarefa se mostrava árdua, cansativa e de certa forma impossível de alcançar. Numa das reuniões de gabinete, definimos que a peça que estávamos criando terminaria com a versão do protagonista (eu) sobre a noite da morte do seu irmão. Nesse momento, faltando aproximadamente dois meses até a estreia do espetáculo, percebemos que nunca havíamos experimentado ou improvisado nada em relação a morte do irmão. Ora, Caim e Abel é uma história de assassinato, a história que estávamos compondo girava em torno de um assassinato. Esse era o fato central da fábula, e ainda assim havíamos ignorado durante todo o período de criação até então. Não obstante, esse era um tema que sabíamos que deveríamos focar de forma significativa nos próximos dois meses.

Àquela altura, meados de setembro de 2019, os corpos inevitavelmente mostravam sinais de cansaço. Você pode imaginar que não deve ser uma tarefa fácil reservar quase todas as noites durante quase um ano para a pesquisa prática sobre a violência e suas entranhas. Junte a isso uma situação social e política intragável que ameaçava se intensificar cada vez mais e temos o cenário desanimador que nos cercava. No entanto, esse estudo busca entender os caminhos, mesmo que tortuosos, que me fizeram chegar à elaboração de uma peça teatral com suas próprias particularidades. E a crise é sua maior aliada, e companheira de todas as horas.

Ao final da segunda fase percebemos a nossa potência enquanto grupo em cena. Era visível que tínhamos desenvolvido uma confiança mútua e compreendido os tempos de cada um e como o jogo teatral se daria entre todos os atores. No entanto, o “Fim” se colocava como maior desafio que deveria enfrentar. *Como iremos destruir a casa que construímos, como iremos desnudar a família que parimos, ou como posso matar meu irmão?* Todas essas questões me atravessavam, não somente como ator, mas agora também como dramaturgo.

3 - Terceira fase - violências bíblicas

“ [...] eu te peguei pelas mãos e te levei o mais longe da face do nosso pai, um lugar onde ele não podia nos ver. Então eu te vi, te olhei pela última vez. Inocente...dissimulado...frágil. Eu lembrei de quando você chegou da maternidade. Tão pequeno. Tão indefeso - eu tenho que proteger ele, ele precisa de ajuda, ele precisa que eu cuide dele - pensei. Eu te amei assim que eu te vi, um amor que bagunçava tudo. Eu não faço isso porque te odeio, essa é a minha maior prova de amor. Eu te liberto da maldição de se transformar no nosso pai. Eu te mato porque eu te amo. Eu estou te engolindo antes que você se engula em tirania. Eu pedi pra que você fechasse os olhos, e você fechou. Era como se soubesse o que aconteceria. Como se quisesse isso. Peguei a pedra mais afiada do chão. Um golpe. Eu te tornei livre, e me tornei réu por toda a existência [...].”

A terceira fase do processo é marcada pela retomada da nossa inspiração inicial, a mitologia judaico-cristã e o mito de Caim e Abel. Ainda assim, como forma de nos aprofundarmos no universo mítico que o mito em questão propunha, Lu Tondo resolveu expandir nossas possibilidades de improvisação através dos contextos narrativos de outras passagens bíblicas: o filho pródigo, a torre de babel e o dilúvio. Ao utilizarmos outras fontes literárias, e não apenas aquela que estávamos habituados, buscamos sanar a crise criativa que passávamos naquele momento. Como dramaturgos, eu e Luciana Tondo estávamos esgotados, uma vez que o que se criava em cena àquela altura já não possuía o mesmo frescor que outrora.

Nesse momento também a dualidade *ator-dramaturgo* se mostrou um verdadeiro calvário. Escrever baseado nas minhas próprias experiências corpóreo - emocionais se tornava, vez ou outra, uma batalha entre ambas funções. Ora por que havia o desejo de sair de cena para registrar um *insight* textual que nascera de improviso, ora pela vontade de se entregar completamente a experimentação e esquecer que também havia uma busca pelo término da narrativa que estávamos obstinados a finalizar.

Durante a terceira etapa do processo os trabalhos práticos de sala de ensaio tinham como recorte a releitura das temáticas religiosas citadas acima. Utilizamos como mecanismo de improvisação a mesma fórmula usada nos estudos dos discursos. Uma narrativa religiosa versus uma situação cotidiana. A ideia era subverter as temáticas sacras ao mesmo tempo que incorporá-las ao nosso cotidiano a fim de sacralizar nossos gestos, olhares, movimentos e ações. Ou ainda, como diria Agamben (2007), "profanar o sagrado, ou melhor, procurar devolver à comunidade humana aquilo que historicamente foi subtraído ao uso comum através da sacralização". Por fim, demos atenção total e especial ao Mito de Caim e Abel.

A morte sempre nos assusta. A morte em cena, contudo, me causava pavor. Como tornar orgânica a reação à morte de alguém em seus braços? Me perguntava o tempo todo. Nas primeiras improvisações que experimentamos em sala de ensaio guiados pela temática "Caim e Abel" tal medo se fez presente e nos levou ao fracasso

total. Ainda bem. Fracassar aqui não significava ponto final, mas apenas uma vírgula, o que nos faz seguir.

As improvisações acerca das temáticas religiosas seguiram durante toda a terceira fase de criação. O que há de violência em tais histórias que nos moldaram como civilização, e quais são seus marcos identitários que carregamos até hoje? Pesquisar tais temáticas em sala de ensaio novamente se mostrou extremamente interessante a todos presentes, o que de certa forma contribuiu sistematicamente para a progressão do trabalho e sua possível finalização. Ainda assim, a problemática do fim nos cercava. Tínhamos aproximadamente dois meses até a estreia e ainda não possuíamos as últimas linhas do texto que estávamos compondo.

A fim de intensificar nossas experimentações e finalmente improvisarmos e criarmos o final de “Ao Filho Torpe”, nossa diretora sugeriu uma imersão em grupo. Iríamos passar um final de semana juntos numa prática de imersão teatral. Durante três dias, longe de tudo iríamos experienciar a vida em família. Durante este final de semana estaríamos imersos na temática do espetáculo e deveríamos, inevitavelmente, seguindo as orientações da nossa diretora, ir até o fim. Terminar nossa história ali.

Resolvemos que o melhor seria encontrar uma casa afastada da cidade e das referências geográficas que conhecíamos. Deveria ser um lugar de estranheza para nós, e que possibilitasse uma profunda intimidade, sem vizinhos ou olhares estranhos, e que de preferência possuísse um quintal para que as experimentações também se dessem de forma externa à residência. Graças à professora Dra. do Departamento de Arte Dramática Cláudia Sachs, isso foi possível. Ela nos cedeu uma casa na cidade de Canela, na Serra Gaúcha, que foi o local perfeito para nossa última experimentação.

No dia quatro de outubro de 2019 subimos a serra. Havia muita expectativa em todos nós para vivenciarmos tal experiência improvisacional. Eu e Luciana decidimos que todo o experimento teria o áudio gravado, pois dessa forma teríamos uma infinidade de material a serviço da composição dramaturgica. Assim que chegamos à casa ficamos maravilhados, ela era irretocavelmente aquilo que havíamos imaginado. Havia um aspecto rústico e envelhecido que enchia os olhos. Objetos tomados pela poeira habitual de casas onde não há vida ativa, uma paisagem externa soturna e misteriosa evocada pelos pinheiros em volta do chalé de luz baixa e madeiras que rangem à noite. Do céu caía uma chuva fina que molhava tudo. Nada estava seco ali. O terreno lamacento típico dos meses de outubro nos dava avisos de quem chegava. Tudo contrastado pela mais provinciana paz, uma mesa organizada, uma lareira, chifres de caças diversos espalhadas pela sala, um lustre. Uma casa comum. No entanto, havia aranhas por todos os lados, algo corriqueiro para casas de estação onde não há moradores permanentes. Algumas aranhas fizeram daquele espaço sua casa, e esse foi o primeiro disparador poético que reverberou em nós. A casa da nossa peça não tem vida. Ali é a residência de aranhas, do vazio. Nossos personagens estão perdidos no tempo, e nossa casa mítica é o porão do mundo, onde guardamos durante a existência nossas tralhas, nossa poeira.

Nossa rotina de improvisações foi definida da seguinte forma: a partir das dez da manhã do dia seguinte (sábado, 5 de outubro), após um período de alongamento e aquecimento, iríamos imergir num processo de improvisação que deveria durar aproximadamente dez/onze horas. Assim, iniciariamos às dez da manhã e deveríamos seguir na temática familiar até às dezoito/dezenove horas. Ao longo desse período, todas as nossas relações interpessoais deveriam ser pautadas e focadas no universo fabular de “Ao Filho Torpe”. Deveríamos ser a família tradicional que criou terreno para o fratricídio mais conhecido do mundo. As tarefas domésticas ficaram a cargo da atriz Cissa Madalozzo, a mãe. Seria dela a tarefa de arrumar aquela casa, pôr a mesa, cozinhar para todos, ela adornaria sua própria prisão. Alexandre Azevedo, no papel de Pai, seria o grande administrador da ordem. Ele se mantinha muito tempo na área externa, realizando tarefas de campo, cuidando do jardim, ou simplesmente sentado admirando a paisagem bucólica. Vicente Vargas e Eu, nos papéis de irmãos, possuíamos as nossas próprias fantasias e brincadeiras.

Nas primeiras horas se estabeleceu um ambiente familiar comum, almoçamos em silêncio. Vicente e eu continuávamos a brincar de forma infantil ou inocente até que pequenos acontecimentos nos conduziam a brigas corriqueiras de irmãos. Sendo o segundo de sete irmãos, sei que esse é um incidente comum e, em minha casa, nossas brigas sempre foram corriqueiras e fizeram parte da nossa formação enquanto família, porém sempre de forma saudável, se isso pode ser dito. Diferentemente do rumo que levava as nossas improvisações, ali havia uma predileção pela figura do Vicente e de forma gradual uma aversão ao meu personagem, que durante a experimentação foi cada vez mais levado ao esquecimento e isolamento.

Conforme a noite avançava nossos embates se intensificaram, e àquela altura já havia encontrado um recurso que me conduzia à criação. Defini que o meu espaço particular seria um quarto na parte inferior da casa, chamamos de porão. Ali era o meu espaço, o único local em que eu me sentia pleno durante todo o período de improvisação. A certa altura, Vicente, sabendo disso, o tomou de mim, proclamando como sendo seu. Esse acontecimento foi crucial para a posterior escrita do texto, tornando-se a justificativa do assassinato.

Conforme avançávamos para o fim ficava evidente o cansaço mental que nos encontrávamos. A dificuldade da experimentação era justamente essa, criar um universo tão complexo e pautado na psicologia sem sair dele. As interações foram ficando cada vez menos recorrentes, menos ansiosas e precipitadas e, quando ocorriam, não havia uma pressa em produzir ação, elas simplesmente aconteciam. Às 18:00 horas fomos jantar, nossa diretora utilizou uma das improvisações da primeira fase para a definição do cardápio: despejou um pacote de parafusos de metal nos pratos dos atores. Foi definido a priori que a última cena se daria em volta a mesa de jantar quando, nesse momento, eu contaria o motivo do assassinato. E como foi definido por Luciana Tondo, nosso experimento só chegaria ao fim junto ao fim da peça. O último capítulo seria minha versão da morte.

Assim, após o improviso que se deu à mesa de jantar, conduzi Luciana ao porão. Apenas eu e ela nos encontrávamos lá e eu improvisei minha versão da morte do irmão:

Você sabe o que aconteceu naquela noite? Ele ganhou mais uma vez, e eu perdi, mais uma vez. Jogávamos. A partida decisiva. Quem ganhar fica com o porão. Úmido, frio, mas que era meu. Me pertencia, a única coisa no mundo que me pertencia. Era o meu paraíso, o meu porto seguro. O lugar pra onde eu corria todas as vezes que vocês me humilhavam me matavam por dentro. E então ele desejou tomar de mim. “Mas você disse que era meu” eu disse ao meu pai. “Enquanto eu for o dono dessa casa tudo me pertence. O seu irmão agora é o senhor daquele espaço”. O juiz, parado frente à mesa, colocando em prática todo o ódio que sentia por mim, dando todo o tipo de vantagem a ele. A única coisa que me pertencia, vocês tiraram de mim. Eu fui tomado por uma raiva, eu fui tomado por um sentimento que eu desconhecia até então, um sentimento tão ruim, um sentimento que me fazia ter vergonha de mim mesmo. Mas ele me preenchia, uma raiva descontrolada, uma raiva que entrava no corpo e que ia assumindo forma humana: a minha. Então eu olhei pro seu rosto e falei – vem. E você veio (“Ao Filho Torpe”)

Dessa forma, após quase onze horas do início das improvisações chegamos ao fim da experimentação. Depois disso, conversamos sobre nossas experiências e sobre a validade da experimentação. Muitas foram as queixas, e quase todas sobre como havíamos esgotado nossa capacidade criativa no que diz respeito a criação de ação e na relação familiar, uma vez que ela se encontrava num aspecto completamente mimético da relação familiar comum, sem grandes acontecimentos espetaculares.

Como disse anteriormente, esse é um estudo sobre minha prática, que se deu de forma empírica e sem medo do erro. Por definição, o ensaio e a experimentação são lugares que não se limitam ao erro, ou “o ensaio é o lugar da frustração, do fracasso, do mau gosto. Mas também o espaço do mergulho, do aprofundamento”, como diria Antônio Araújo (2002, p.3).

E não bastasse a afinidade entre o fenômeno teatral e o fenômeno do ensaio, pareceria difícil imaginar o teatro moderno desvinculado de seus processos construtivos. O século XX operará uma verdadeira revolução no papel do ensaio, tanto em suas abordagens como em suas metodologias. George Banu, por exemplo, ao referir-se ao século passado como “o século da encenação”, vincula quase numa relação de causa e efeito, à “renovação dos ensaios”: “O advento da encenação permanece indissociável da renovação dos ensaios, que é pré-requisito da superação do teatro como lazer para se atingir o teatro como arte”. (BANU apud ARAÚJO, 2002, p.4)

Talvez uma improvisação tão longa pautada na relação psicológica não tenha sido de todo produtiva, mas o fato é que o objetivo inicial havia sido alcançado. Conseguimos chegar ao fim da nossa narrativa, chegamos à morte do irmão.

No dia seguinte, nos foi proposto improvisar todo o espetáculo de forma integral, uma vez que no dia anterior havíamos encontrado o motivo do assassinato e como chegaríamos até ele. Dessa forma, pela primeira vez concluímos toda a linha de ação de “Ao Filho Torpe”. A casa, nesse quesito, foi fundamental para o entendimento imersivo dos atores e inclusive do público, seja estabelecendo dinâmicas espaciais ou até mesmo como os cômodos compõem uma leitura narrativa. Como aponta Araújo (2002, p.175): “A relação espaço/ator afeta a recepção dos espectadores, interferindo na sua leitura da obra, pois ele evoca as memórias pessoais, os condicionamentos culturais e, mesmo, as projeções do espectador em relação àquele local”. Sendo assim, estar numa casa real, com objetos reais, memória, cheiro, forma, nos conduziu a uma experiência singular no que diz respeito à releitura de símbolos cotidianos e sua transposição numa relação teatralizada. A experiência imersiva proposta, mesmo se mostrando menos produtiva em relação à quantidade de material levantado, foi fundamental no aprofundamento das relações e na finalização da linha narrativa que estávamos construindo. Ouso dizer que sem tal vivência não chegaríamos aos lugares que chegamos.

De volta a sala de ensaio, decidimos que seria necessário um tempo para condensar tudo o que foi criado naquele período de imersão, uma vez que finalmente possuíamos material suficiente para a elaboração da tessitura final do espetáculo. Eu e Lu decidimos cancelar uma semana de ensaio a fim de terminar a parte escrita do texto, e assim o fizemos. Dessa forma, foi possível nos concentrarmos durante uma semana exclusivamente no trabalho da escrita dramaturgica. Fizemos um mergulho em todo o processo a fim de reencontrar os momentos cruciais, os textos importantes, as frases perfeitas, e as poesias que criamos ao longo de um ano. Não obstante, o que criamos no final de semana em Canela reverberava ainda, e o fato de termos gravado praticamente toda a experimentação se mostrou de grande eficiência,

mesmo contando o árduo trabalho de transcrever praticamente todo o período de improviso.

Ao fim daquela semana, nos encontramos com o restante do elenco para apresentar o texto final. Ao contrário das nossas experiências iniciais, todo o grupo se mostrou contente e finalmente representados com o drama escrito, com o texto que de forma colaborativa escrevemos e que através das minhas mãos e de Luciana Tondo se fez presente. Nosso intuito nunca foi a busca por um material escrito irretocável ou que fosse por excelência de bom gosto ou simplesmente uma boa literatura. Nosso intuito sempre foi encontrar um texto que estivesse a serviço da cena. Nosso objetivo, portanto, era criar uma cena madura, um teatro que fizesse jus ao processo de entrega e de pesquisa que iniciamos havia aproximadamente um ano. Afinal, entendo a posição de ator-dramaturgo como uma posição poética que assumi durante o processo e que me fez agir como um facilitador entre as emoções e imagens subjetivas que observava a partir do trabalho de cena e a concretização de uma narrativa necessária para a funcionalidade do espetáculo. Dessa forma, embora a posição de ator venha antes, ambas funções se retroalimentam e se confundem, pois ambas estão a serviço da funcionalidade da ação dramática. O objetivo principal sempre foi a concretização de um espetáculo, dessa forma não há luta interna entre os fazeres. De certa forma, ambas são complementares ao fazer de um ator comprometido com a pesquisa, ou como comumente passou-se a chamar, ator/criador. A atriz Miriam Rinaldi em artigo publicado no Jornal “O Sarrafo”, elucida algumas questões sobre tais aspectos na criação no grupo teatro da Vertigem:

Certa ocasião me perguntaram: Mas existe algum ator que não seja um criador? De fato, esta pessoa estava certa. O que tentávamos ali [no Teatro da Vertigem] era buscar uma denominação que fosse um pouco mais próxima da experiência em sala de ensaio; uma palavra que desse conta de uma compreensão mais dilatada da tarefa do ator e que percebíamos estar acontecendo não só em nosso grupo, mas em outros que igualmente desenvolviam uma dramaturgia e uma cena em sala de ensaio. (Miriam Rinaldi, 2003)

Ao fim da Terceira etapa, havíamos concretizado o desejo da criação de um espetáculo teatral que dissesse sobre nós. Um material artístico dialético e complexo, um estudo a respeito da violência que aciona algumas de nossas vivências pessoais e uma reinterpretação do mito de Caim e Abel como estrutura narrativa. Encontramos também a potencialidade do processo colaborativo, da criação que foi compartilhada entre os atores, a diretora e os músicos, possibilitando uma compreensão do real significado das ideias de ator pesquisador, de ator criador e ator dramaturgo.

No final de novembro e início de dezembro de 2019 já havíamos finalizado a estrutura de “Ao Filho Torpe”. Dessa forma pudemos durante duas semanas ensaiar

de forma integral, passando por todos seus momentos. Para mim, como ator, era imprescindível viver toda a jornada de meu personagem uma vez que, como fio condutor da narrativa, assumia características de narrador e nunca saía de cena. Naquele momento do processo passamos a ensaiar no local escolhido para as apresentações, o Espaço Cerco Cultural, no centro histórico de Porto Alegre, que nos foi cedido pela Professora Dra. e minha orientadora de estágio, Inês Marocco. Nossa temporada de estreia aconteceu entre os dias 19 a 22 de dezembro de 2019.

Ao longo de mais de um ano de processo, incansáveis discussões, descobertas profundas, ensaios e mais ensaios, experimentamos a liberdade da criação, e os desafios que um processo em construção apresenta. E valeu a pena! Por fim, além de um espetáculo teatral que, embora tenha seus pontos fracos e aspectos a melhorar, se deu de forma madura, coesa e profunda. Características que eram de demasiada importância para nós. Encontrei nesse percurso de criação motivações das quais levarei para sempre comigo nos meus fazeres artísticos, tais como: autonomia na criação, funções não hierarquizadas, o teatro como um campo de pesquisa, o processo como aspecto fundante da obra de arte, entre outros.

Além disso, na criação “Ao Filho Torpe” pude perceber como me atraio a temas ligados ao “Fim” e que existem infinitos pontos de vista a serem abordados sobre esse tema. Em “Ao Filho Torpe” abordamos o fim da estrutura familiar, o fim da humanidade pautada em visões de masculinidades arcaicas e enraizadas em preceitos míticos, e, nesse caso, judaico-cristão. Mas falamos também sobre o fim do homem pelo próprio homem. No final da nossa peça, o personagem central mata toda sua família e dá fim a sua vida também, no intuito de que com eles termine sua linhagem de destruição. Essa foi a nossa primeira versão do *apocalipse*, por que não criar outras? Não por um anseio de criar desilusão ou pessimismo, mas justamente pela curiosidade e pela esperança, ou, como diriam Déborah Danowski e Eduardo Viveiros de Castro em seu livro *Há Mundo Por Vir* (2015):

[...] Um segundo modo de pensar a oposição entre a vida e a humanidade consiste em projetá-la para o futuro. A vida ressurgirá, invencível, em sua variedade e abundância, e reconquistará o território (a Terra) que a humanidade, agindo como um impiedoso invasor alienígena, havia transformado em um deserto de concreto, asfalto, plástico e plutônio [...]. (VIVEIROS de Castro, Eduardo e DANOVSKY, Deborah, 2014, p.39)

Portanto, “Ao Filho Torpe” é uma carta, um testamento que compartilhamos com o público. Trata-se de dar voz aos nossos desejos, pela esperança de que mesmo em tempos sombrios como os nossos, o fim é próximo, e um novo mundo renascerá das cinzas, e de que nós, como artistas da cena, sejamos capazes de acompanhar com inteligência e audácias as muitas voltas que o mundo dá. Como iremos contar nossa história quando o sol voltar a brilhar novamente? E ele sempre volta.

“Ao Filho Torpe” - fotos

“Que Deus, caso não os tenha abandonado, vos ajude”

- “Ao Filho Torpe”









Bibliografia

ARAÚJO, Antônio. A gênese da Vertigem – o processo de criação de ‘O Paraíso Perdido’. Ed. USP: São Paulo, 2002.

AGAMBEM, Giorgio. Profanações. Boitempo Editorial: São Paulo, 2007.

BURNIER, Luís Otávio. A arte de ator: da técnica à representação / Luís Otávio Burnier. Editora da Unicamp: Campinas, SP, 2001.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Mil platôs – Capitalismo e esquizofrenia. Editora 34: São Paulo, 2000.

RINALDI, Miriam. E existe ator que não seja criador? Artigo. In: Jornal ‘O Sarrafo’. <http://www.jornalsarrafo.com.br/edicao02/mat07.htm>. São Paulo: Abril de 2003.

VIVEIROS de Castro, Eduardo e DANOVSKY, Deborah - Há mundo por vir? Ensaio sobre os medos e os fins / Deborah Danowski, Eduardo Viveiros de Castro. Desterro, Florianópolis: Cultura e Barbárie - Instituto Socioambiental, 2014.