

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS

Programa de Pós-Graduação em Artes



Trabalho de conclusão de curso

A Construção do texto performativo do espetáculo “Cadáver”

Thalles Echeverry Feijó

PELOTAS, 2021

Thalles Echeverry Feijó

A construção do texto performativo do espetáculo “Cadáver”

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Programa de Pós Graduação em Artes do Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas, como requisito parcial à obtenção do título de Especialista em Artes

Orientador: Daniel Furtado Simões da Silva

Pelotas, 2021

Thalles Echeverry Feijó

A construção do texto performativo do espetáculo “Cadáver”

Trabalho de Conclusão de Curso aprovado, como requisito parcial, para a obtenção de título de Especialista em Artes, do Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas.

Data da defesa: 12 de novembro de 2021.

Banca examinadora:

Prof. Dr. Daniel Furtado Simões da Silva (Orientador)

Doutor em Artes pela Universidade Federal de Minas Gerais.

Profª Drª Maria Fonseca Falkembach

Doutora em Educação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Profª Drª Marina de Oliveira

Doutora em Letras, em Teoria da Literatura, pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS).

Resumo

FEIJÓ, Thalles Echeverry. **A construção do texto performativo do espetáculo Cadáver**. 2021. Trabalho de Conclusão de curso (Especialização em Artes), Programa de Pós-Graduação em Artes, Centro de Artes, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2021.

O presente trabalho se insere dentro do campo de processos criativos na área teatral e configura-se como uma análise da construção do texto performativo do espetáculo teatral “Cadáver”, encenação de 2019, da VOCÊ SABE QUEM Cia de teatro. Ao se utilizar da técnica de *Viewpoints* de Anne Bogart e Tina Landau, a montagem se inspirou e recriou em cena elementos do livro *Nêmesis*, da autora britânica Agatha Christie. Esta monografia, partindo de autores como Josette Féral e Eugenio Barba, que investigam e percebem na combinação de todos os elementos que compõem a cena o surgimento de um texto que se encontra inerente ao acontecimento teatral, busca compreender como surge este *texto performativo*; num processo que não se ergue a partir de um texto dramático e sim, da construção de um *texto* a partir do trabalho prático de atrizes/performers.

Palavras-chave: Texto performativo; Sistema de Viewpoints; Processos criativos; VOCÊ SABE QUEM Cia de teatro; Espetáculo teatral Cadáver;

Abstract

FEIJÓ, Thalles Echeverry. **A construção do texto performativo do espetáculo Cadáver**. 2021. Trabalho de Conclusão de curso (Especialização em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Centro de Artes, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2021.

This work is part of the field of creative processes in the theatrical area and configures itself as an analysis of the construction of the performative text of the theatrical spectacle “Cadaver”, staged in 2019, by VOCÊ SABE QUEM Cia de Teatro. Work that, using the system of Viewpoints (BOGART, LANDAU, 2015), is inspired and recreates on stage elements from the book “Nemesis”, by British author Agatha Christie. This monograph, based on authors such as FÉRAL and BARBA, who investigate and perceive in the combination of all the elements that make up the scene the advent of a text that is inherent to the theatrical event, seeks to understand how this performative text arises; Even more so when it comes to a process that does not rise from a dramatic text, but from the practical work of the figure of the performer.

Keywords: Performative text; Viewpoints system; Creative processes; VOCÊ SABE QUEM Cia de Teatro; Cadáver theatrical show;

Lista de Figuras:

Figura 1 – Foto de um dos ensaios do processo de construção do “Cadáver”	18
Figura 2 - Clotilde (de frente) e Virgínia (de costas) em uma das apresentações do espetáculo.	23
Figura 3 - Ação número 2 da personagem Clotilde. Rosto.....	37
Figura 4 - Ação número 1 da personagem Clotilde. Socos.	37
Figura 5 – Ação número 2 da personagem Lavínia, ao fundo. Apontar.	38
Figura 6 - Ação número 1 da personagem Lavínia. Olhos.	38
Figura 7 - Ação número 2 da personagem Aurora. Escutar	39
Figura 8 - Ação número da personagem Aurora. Tapa.	39
Figura 9 - Ação número 1 da personagem Virgínia. Grito.	40
Figura 10 - As pedras.....	44
Figura 11 – Cenário. Escada e vasos de flores secas (à frente) e praticável de madeira (ao fundo).	44
Figura 12 - Imagem inicial da peça. Cena 1: Quadro de família.....	50
Figura 13 - Os Viewpoints na cena.	51

Sumário

1. Introdução	7
2. O espetáculo teatral “Cadáver”	10
2.1. <i>Nêmesis</i> , ponto de partida	11
2.2 Os elementos ficcionais que inspiraram o processo do Cadáver.....	12
3. O Texto performativo e os <i>viewpoints</i>	19
3.1 Da dramaturgia ao Texto performativo.....	19
3.2 O Sistema de Viewpoints e da Composição	26
4. O processo de criação do “Cadáver”	32
4.1 Os Viewpoints na prática	34
4.2 A cenografia, a iluminação e a caracterização das personagens	43
4.3 A Improvisação	46
4.5 O texto performativo do Cadáver	49
5. Considerações finais	55
6. Referências	61
APÊNDICE	62

1. Introdução

Esta pesquisa nasce a partir de um processo prático que vivenciei enquanto encenador e dramaturgo no ano de 2019, o espetáculo teatral “Cadáver”. Usando como ponto base da escrita, parto de duas linhas que, paralelamente, acompanham o desenho que é criado para este mosaico teatral, o experimento cênico que tomou vida nos palcos e se transformou, em algo vivo e potente; cena que é analisada aqui enquanto texto performativo (FERAL, 2015).

Logo no início, abordo os desejos que compuseram esta escrita, o referencial que estava presente e que, devido suas forças e interferências, foram o ponto de partida de algo totalmente novo para mim. Usado como potência criadora, surge “*Nêmesis*” – primeira linha –, obra literária de Agatha Christie, que se transmuta em uma nova história, ainda mais sombria e com novas interpretações. Daqui, somos encaminhados a conhecer os três pontos do livro que serviram de inspiração e constituíram o processo que foi sendo criado e moldado à medida em que os encontros com o elenco foram ocorrendo, sendo eles: a figura de *três irmãs*, a *atmosfera* sombria de um local arruinando e o *espírito de uma jovem morta*.

Então, antes de partirmos para a peça, considero importante compreender a outra linha que compõe esta pesquisa, que é o trabalho prático desenvolvido com o elenco. Trabalho este que foi baseado na metodologia de trabalho de Anne Bogart e Tina Landau, os Viewpoints. Foi através e a partir da utilização deste sistema idealizado pelas autoras, que teve origem a dramaturgia, o *texto performativo* do espetáculo, que é o foco desta pesquisa.

Eugênio Barba (2012) é outra referência importante para este trabalho, sua perspectiva sobre o que é *texto* numa obra teatral, que ele compreende como o modo como todos os elementos cênicos estão dispostos no palco e se entrelaçam – interpretação dos atores, diálogos, cenário, elementos cênicos, figurinos, luz, som –, criam sentido aos olhos do público e dão ancoragem para o *texto performativo*, um texto que não pode ser transcrito para o papel pois

existe apenas naquele momento e, só pode ser compreendido, quando analisado no contexto do acontecimento teatral.

Uma vez que a metodologia de criação de “Cadáver”, não partiu de um texto dramático, mas, sim, de elementos de uma obra literária e da prática do sistema de Viewpoints para criar no corpo das performers¹ e no palco, torna-se imprescindível, nesta escrita, analisarmos os processos que culminaram nesta criação, tanto em cena quanto na pesquisa deste artigo. Buscaremos aqui compreender alguns dos múltiplos processos, caminhos percorridos para a construção de uma peça que alicerçou a sua dramaturgia na prática do ator em relação com todos os elementos que se apresentam no palco, criando sentido e provocando sensações no público que entra em contato com ela.

Através do conceito de *texto performativo* (FÉRAL, 2015), compreendemos então a amplitude que o teatro contemporâneo possui em suas múltiplas formas e linguagens, observando como estas interferem e fluem em novas maneiras de existir e ser arte. Destas referências, escolho alguns nomes de estudiosos que auxiliam não só a compreensão daqueles que lerão esta monografia como da minha própria percepção do trabalho que desenvolvo.

Assim, no capítulo “O espetáculo teatral Cadáver” discorro como se deu a criação do “Cadáver”, partindo inicialmente de três elementos ficcionais do romance “*Nêmesis*”, de Agatha Christie, sendo eles: a *atmosfera*, a figura das *três irmãs* e o *espírito de uma jovem morta*. Assim como também apresento a metodologia dos Viewpoints, prática que auxiliou a construção da dramaturgia do espetáculo, ao centralizar no trabalho das atrizes a (re)criação destes elementos na cena.

No capítulo 3, “O Texto performativo e os Viewpoints” faço um pequeno panorama acerca da evolução do termo dramaturgia, trazendo a perspectiva de

¹ Ao longo desta monografia utilizarei tanto termo performer, assim como atriz, de forma indistinta, para designar o trabalho do elenco, pois ambas as definições não compreendem por si só o que foi trabalhado pelas atrizes; isto porque há um hibridismo no trabalho do elenco que permite esta mobilidade de estar no entre, indo em direção ao trabalho da performer. A utilização do Sistema de Viewpoints insere o grupo num território que se opõe “à interpretação e à representação mimética do papel do ator” (PAVIS, 2011, p. 284), isto pois ele, o elenco, se encontra realizando uma performance das personagens, seja ela gestual ou vocal. No espetáculo “Cadáver”, a interpretação que brota no corpo das atrizes, surge a partir da performatividade dos exercícios da metodologia de Bogart e Landau.

Barba (2012) a partir da palavra *texto*, até chegar à teoria do *texto performativo* de Féral. Neste momento da escrita também aprofundo a metodologia dos Viewpoints e começo a esmiuçar a maneira como os exercícios do sistema foram utilizados no processo de composição do “Cadáver”.

Em “O processo de criação do Cadáver”, capítulo 4, parto de quatro movimentos para analisar e compreender os processos que compuseram a construção do espetáculo. No primeiro subcapítulo menciono os exercícios de Viewpoints e suas experimentações que resultaram na construção da peça. Posteriormente, percebo os demais processos que constituíram a encenação como: a cenografia, iluminação e caracterização das personagens. No terceiro subcapítulo, analiso as improvisações que foram essenciais para a construção da peça, todos os movimentos e experimentações que possibilitaram a vida das personagens e da própria peça. E por fim, após a análise destes pontos, passo a apreender como se originou o *texto performativo* do espetáculo.

Ao final, começo a pensar nas reverberações que a pesquisa e o espetáculo suscitaram em meu corpo, como pesquisador, professor e diretor teatral. Pensar no processo não apenas qualifica-o, mas promove novas possibilidades de criação, novas formas de pensar e fazer teatro na contemporaneidade.

Nesta pesquisa, não se busca definir como devem ser os trabalhos performativos, nem mesmo as construções teatrais. Este trabalho tem como foco compreender as linhas que compõem e desenham-se no palco, como se dá um processo com texto performativo e como este pode ser um momento potente para o trabalho de um grupo teatral na cidade de Pelotas, interior do Rio Grande do Sul, assim como para outros trabalhos, outros coletivos teatrais que buscam desta referência para criarem arte e provocarem a si mesmos e seus públicos.

2. O espetáculo teatral “Cadáver”

Foi no final do ano de 2016 que fiz o primeiro rascunho da ideia do espetáculo “Cadáver”. Na época era apenas o esboço de algo que poderia vir a se tornar material para uma futura encenação, porém nada muito concreto. Como encenador e dramaturgo, sempre tive como costume anotar qualquer coisa que me estimule a pensar uma cena teatral. Ideias que surgem a partir de palavras, objetos, imagens, trechos de textos, qualquer informação ou acontecimento que aguace a minha imaginação. Às vezes, ao assistir um filme ou ler um livro, me pego pensando como seria reconstruí-los no palco a partir de uma nova perspectiva. Eventualmente em meus processos esse impulso surge a partir de algum personagem ou outro elemento que compõe a história. Isto ocorreu no processo do “Cadáver”: havia alguns dias que eu concluía a leitura de “*Nêmesis*”, um romance da autora britânica Agatha Christie escrito em 1971, quando sentei em frente ao computador para fazer algumas anotações a partir do livro. Alguns pontos daquela história ecoavam na minha mente, pois havia certos elementos naquela obra que imediatamente me instigaram a pensar numa encenação teatral, não uma adaptação do romance, mas sim uma nova obra, inspirada em alguns aspectos dele como base para a criação de um trabalho cênico. Movido por este sentimento, que estava fortemente vinculado a algumas imagens e sensações produzidas pela história da autora, comecei a rabiscar uma ideia. Meu desejo era trabalhar a partir de alguns elementos dela e aprofundá-los, ressignificando-os e constituindo assim algo novo, que se estruturasse a partir de um outro ponto de vista.

É importante ressaltar que o processo em questão, apesar de utilizar o livro “*Nêmesis*” como ponto de partida para a construção do espetáculo “Cadáver”, de forma alguma deve ser visto como uma adaptação do romance para o teatro, uma vez que nunca foi intenção do grupo criar uma cena que fosse fiel à obra da rainha do crime². Os materiais emprestados de uma obra à outra,

² Alcinha dada pela crítica literária à Agatha Christie por seu destaque na escrita de romances policiais. Escritora que, durante sua carreira, publicou mais de oitenta livros e, segundo o *Guinness Book*, é a romancista mais bem sucedida da literatura popular mundial; seus livros, durante somente os séculos XX e XXI, venderam mais de quatro bilhões de cópias. Seu livro mais famoso *E não sobrou nenhum* (1939), considerado por muitos a melhor obra do gênero, vendeu aproximadamente 100 milhões de cópias em todo o mundo.

ao serem transportados para a cena, ganharam novas colorações, interpretações e foram antes de tudo, reconfigurados, principalmente por serem inseridos num território onde a linguagem poética e simbólica dominava, fato que se opunha à proposta dos romances da autora, focados mais em um realismo ficcional. Destaco a obra da escritora inglesa aqui, pois para compreendermos o tema desta pesquisa é vital reconhecermos a fagulha que originou o trabalho.

2.1. *Nêmesis*, ponto de partida

Para que possamos entender de onde parte esse movimento inicial da criação, apresentarei um breve resumo da história do livro. Não me aprofundarei muito nele, porque sua trama não é essencial para a compreensão do espetáculo que mais tarde o utilizou como inspiração.

“*Nêmesis*” tem uma narrativa que rompe com aquele modelo tradicional que é utilizado na construção de muitos romances policiais, onde já no início o leitor é apresentado a um crime e a partir deste episódio a trama começa a desenrolar-se. Na história de Christie, o leitor só vai tomar conhecimento do mistério no qual se ergue a narrativa lá no meio da leitura. Isso porque a autora faz com que o leitor acompanhe a detetive da história, Miss Marple, numa incursão ao passado que busca desvendar um crime que ocorreu muito tempo atrás. A autora entrega poucas pistas no início da história, a única coisa que a personagem e o leitor sabem é que houve um crime e alguém foi preso injustamente por ele. Não se sabe quem foi a vítima, onde ele ocorreu, nem quais personagens envolve. A detetive recebe essa incumbência de um falecido milionário amigo seu, que deixou uma enorme quantia para ela, caso ela consiga desvendar o mistério, na esperança que ela possa limpar o nome de seu filho que foi preso de forma injusta pelo crime.

O início do livro apresenta então as peripécias da velhusca detetive até descobrir por fim o local e as personagens que rodearam o crime. Para iniciar a sua investigação a detetive dispõe apenas de duas pistas que ela recebe dos advogados do falecido milionário: uma vaga na excursão Casas e Jardins famosos da Grã-Bretanha e o código *Nêmesis*. Com a passagem em mãos ela

embarca nesta viagem misteriosa e acaba se hospedando, dias depois, na casa de três senhoras, que eram próximas ao milionário, num vilarejo por onde a excursão para durante alguns dias.

O leitor é apresentado então, assim como a personagem central, a um casarão decrépito, um local que, assim como suas habitantes, se encontra mergulhado num estado de melancolia. Nesta casa moram três irmãs, três mulheres de meia idade. Ao confirmar algumas de suas suspeitas, a detetive descobre que ali, naquele vilarejo, mais especificamente naquela casa, reside o mistério que ela precisa desvendar. O crime envolveu a filha de uma dessas três mulheres, uma jovem que, muito tempo atrás, foi supostamente assassinada pelo namorado que, mais tarde, foi preso e morreu na prisão. Se instaura então o mistério, se não foi o rapaz quem matou a jovem, quem matou e por quê? O rapaz em questão é o filho do falecido milionário, e na busca por esta resposta a detetive se aproxima das irmãs para averiguar, sem que elas saibam de sua real motivação.

No fim, Miss Marple descobre que Clotilde, a mãe adotiva da jovem, é a verdadeira culpada pelo assassinato da filha. A verdade é que ela não aceitava o romance da menina que, no passado, pretendia abandonar aquele lugar e deixar a mãe para se casar com um rapaz. Tomada então por um sentimento doentio de posse e de vingança, ela mata a filha e enterra seu corpo no jardim da casa. Posteriormente, para se vingar do rapaz, ela identifica o corpo de outra jovem como sendo o da filha e arquiteta todo um plano para que o rapaz seja considerado culpado pela polícia local. Durante muitos anos essa foi a versão conhecida por todos no vilarejo, que o jovem havia matado a menina num rompante de ciúmes, porém com a chegada de Miss Marple ao lugar, a verdade sobre aquela tragédia do passado finalmente vem à tona.

2.2 Os elementos ficcionais que inspiraram o processo do Cadáver

Ao término da leitura fiquei bastante impactado com a história, de uma forma incomum pra mim que tenho um grande apreço por esse tipo de literatura. Diferente de outros livros da autora que eu já havia lido, alguns aspectos de

“*Nêmesis*” ficaram ecoando em minha mente e me instigaram a pensar numa cena teatral a partir deles. O primeiro foi a *atmosfera* sombria daquele lugar que ocultava um segredo em seu jardim, tomado pelo mato, um cadáver. A autora constrói no livro uma imagem muito forte e quase sensorial daquele lugar, de forma que, enquanto acompanhava a narrativa, eu conseguia sentir o cheiro decadente daquela casa despedaçada, da podridão e da tristeza que corroíam aquelas paredes. Enquanto lia, tomei o hábito de ir destacando algumas passagens da história num arquivo, e guardando como material que poderia servir de estímulo no futuro para a criação cênica. Numa dessas passagens, numa descrição feita por Miss Marple sobre o local, destaquei: “Existe uma melancolia aqui nesta casa (...) Não sei por que, mas ela está impregnada de tristeza – uma tristeza que não se pode afastar nem extirpar porque entranhou demais. E se abateu sobre tudo.” (CHRISTIE, 2014, p. 91)

No livro a casa é descrita como um lugar de boas proporções, que foi decaindo com o passar do tempo e a falta de dinheiro. Este fato fez com que as três irmãs tivessem de abandonar alguns recantos do lugar e fechá-los, já que sua estrutura estava comprometida e o teto desabando. Elas viviam então numa pequena parte que ainda estava intacta daquele mausoléu e que conseguiam manter. Este aspecto, que indicava a ruína daquele casarão, em minha interpretação podia ser visto como uma metáfora acerca do segredo do corpo da jovem que, enterrado sobre os restos e cascalhos do jardim, corroía e destruía diariamente aquele lugar, inclusive suas moradoras. Elas, as habitantes daquele “Velho solar”, foram o segundo elemento que, desde o início me instigou. A imagem emblemática das *três irmãs*, daquelas três mulheres que viviam, de certa forma, abandonadas e esquecidas naquele lugar devastado pela dor, não saía da minha cabeça. Em outro destaque feito por mim na época da leitura, sublinhei acerca das três irmãs:

Há alguma coisa nessas três palavras... As três irmãs... que logo dá uma sensação sinistra. Lembra as três irmãs da literatura russa, e as três bruxas que Macbeth encontra na charneca. Me pareceu que havia ali uma atmosfera de tristeza, de profunda desolação e de medo, também. (CHRISTIE, 2014, p. 94)

A figura daquelas três mulheres de meia idade que vivem cobertas sob um manto de tristeza, dada a lembrança de uma perda, era muito forte, assim

como a premissa central da história, o crime. A lembrança daquela casa, das três mulheres em estado de degradação, da mãe que mata e enterra a filha no jardim para tê-la perto de si para sempre, acompanharam meus pensamentos durante dias e me impeliram a sentar e a escrever sobre elas.

Havia algumas coisas na construção do livro que não me agradavam muito, como por exemplo a demora para chegarmos na história daquelas três mulheres. Porém, não era necessariamente um sentimento de descontentamento pela escolha da autora em construir aos poucos a narrativa, a partir da perspectiva de uma detetive que nada sabe sobre o crime, mas sim um sentimento de desejar saber mais sobre a história delas. Desde a entrada das personagens na narrativa, me interessei muito por essa ideia das “três irmãs”, das três mulheres que viviam abandonadas e esquecidas num mausoléu apodrecido pelo tempo e por um acontecimento trágico. Enquanto lia, uma coisa que não conseguia deixar de imaginar era que o espírito da jovem morta vivia lá e perambulava entre elas. Não conseguia não visualizar a menina junto da mãe e das duas tias, principalmente ao lado da personagem Lavínia, uma das irmãs de Clotilde, que volta e meia aparecia conversando sozinha e tinha uma verdadeira obsessão pelo jardim morto da casa. Em minha visão, Lavínia sentia a sua presença. No livro não há nenhuma indicação de que essa presença exista ali, porém esta perspectiva a partir do fantasma, do *espírito da jovem morta* presa naquele local, acabou se tornando o terceiro e último elemento que me instigou a pensar a encenação de “Cadáver”.

A minha ideia era conceber uma encenação que tivesse como protagonista o espaço, a *atmosfera* daquela casa arruinada. Porém a construção desse espaço não se daria de forma realista, com uma cenografia que instaurasse a ilusão real e concreta daquele lugar abandonado, mas sim através do corpo e da movimentação das atrizes e de um palco quase limpo, com poucos elementos em cena. A escolha por uma cenografia simples não foi feita por acaso, e sim, para estimular uma maior criação e exploração corporal do elenco. Meu desejo como encenador era conceber uma peça que fosse extremamente visual, que construísse e comunicasse seu texto, antes de tudo, através das imagens que povoassem o palco. Utilizaria delas, que seriam essencialmente simbólicas e abstratas, para contar a história. O espaço daquele território

arruinado pelo tempo e pela dor, através dessa construção visual, seria levada ao extremo, assim como aquelas *três irmãs*, que seriam transformadas em figuras amaldiçoadas pela tragédia, em personagens sem vida, miseráveis, que se encontrariam vagando num lugar maldito dominado pela escuridão. Um lugar que, diferente do livro, teria o *espírito da jovem morta* materializado ali com a mãe e as irmãs. Meu desejo nesta obra seria trabalhar numa perspectiva que confundisse o espectador, que o levasse acreditar que a jovem estava viva. De forma que, diferente da versão do livro onde o leitor nunca chega a conhecer a jovem assassinada e conhece apenas as três irmãs, na encenação, o público conheceria quatro mulheres ocupando aquela casa decrépita, as três irmãs e a filha de uma delas. Meu desejo, enquanto encenador, era que o público descobrisse que a menina está morta só ao término da encenação, assim como que fora sua mãe a culpada pela morte. O crime do livro seria mantido, assim como o motivo, porém isso só teria destaque na segunda parte do espetáculo. Embora o público pudesse desconfiar que a encenação tivesse como foco um crime, uma vez que o nome do espetáculo indicasse isso, ele só teria certeza disso no final da obra; até lá, uma leitura possível sobre o nome seria de que ele estivesse empregado ali como uma metáfora da situação daquelas mulheres, abandonadas aquele lugar, como cadáveres. A descoberta de que o corpo da menina foi enterrado entre as pedras do jardim viria à tona só no desfecho da peça. Debruçar-me-ia assim sobre estes três elementos do livro: a *atmosfera* sombria daquele local decrépito, *as três irmãs* e o *espírito da jovem morta*. Meu ponto de partida para a construção da encenação seria inicialmente estes aspectos do livro.

A ideia do espetáculo acabou se concretizando apenas em 2019, de forma que este esboço levou dois anos para ser amadurecido e enfim, colocado em prática. Gosto de pensar nesse “descanso” como um período de casulo, onde as ideias puderam se transmutar para alçarem o voo. Um período onde, sem me pressionar, pude deixar a ideia ir florescendo sem a cobrança de um prazo. Nesse meio tempo deparei-me com o referencial metodológico que auxiliaria na construção deste projeto, assim como na sua estética. Havia apresentado a ideia

do espetáculo à VOCÊ SABE QUEM Cia de teatro³, grupo que faço parte até hoje, e o coletivo se interessou em produzir o trabalho naquele ano de 2019.

Enquanto encenador e dramaturgo, eu contava com a experiência de dois trabalhos, ambos produzidos também pela VOCÊ SABE QUEM Cia de teatro. O primeiro foi “Dona Frida”, uma comédia de costumes com inspiração em melodramas e o segundo, “Norma”, um drama expressionista. Dois trabalhos que, por mais distintos que fossem, mantinham algo em comum, algo que eu não queria repetir neste novo, os mesmos processos de ensaios e escrita. “Dona Frida” e “Norma” tinham uma construção dramaturgica que tendiam a um tipo de teatro que estava habituado a escrever, ler e assistir, duas construções que eram bastante centradas primeiro no texto escrito e dele o processo de criação artística. Eu queria fugir deste tipo de processo que partia de uma escritura como base para a criação, evitar esta zona que estava se tornando bastante confortável para mim. Desejava construir um trabalho mais corporal, mais poético, algo que fosse mais performático, onde a dramaturgia pudesse se originar, não de um texto impresso, mas sim da fisicalidade do corpo das atrizes e da cena teatral, que não fosse o mote principal, mas um propulsor para a criação cênica.

Na busca por referenciais que me ajudassem neste processo acabei descobrindo a metodologia do Viewpoints, que é um sistema de exercícios que visa treinar atores e criar movimentação para a cena. Era um método ainda desconhecido por mim e que se apresentava, naquele momento, como uma possibilidade. Conforme ia estudando sobre o sistema, mais convicto eu me tornava sobre a decisão de trabalhar a partir da metodologia dos Viewpoints.

O processo teve início no mês de abril de 2019 e se estendeu até outubro daquele ano, totalizando vinte e cinco encontros. O elenco foi composto pelas atrizes Eduarda Bento (Clotilde, a mãe), Aline Cotrim (Lavínia), Brenda Seneme (Aurora) e Evelin Suchard (Virgínia, a filha). Do livro, os únicos nomes que

³ Cia teatral que surgiu na cidade de Pelotas em 2013, onde tem desenvolvido espetáculos teatrais e ministrado oficinas de formação em teatro. Fundado por Aline Cotrim, Diego Carvalho, Larissa Rosado e Thalles Echeverry, hoje possui um elenco de dez integrantes. Dentre seus trabalhos estão *A Boneca Dorothy* (2013), *O Incrível mistério de Honorato, o rato!* (2016), *Piratas e a Ilha do pelicano* (2019), ambos voltados para o público infantil, *Identidade: Fragmentos do eu* (2015), *Dona Frida* (2016) e *Norma* (2018) e *Cadáver* (2019).

mantive no trabalho foram Clotilde e Lavínia, os outros dois, Aurora e Virgínia, foram criados para o espetáculo. Inicialmente explanei para o elenco brevemente a história, ocultando detalhes que não nos interessariam, dando foco nos três aspectos da história citados anteriormente, a *atmosfera*, *as três irmãs* e o *espírito da jovem morta*; este último seria uma criação a partir da lembrança da personagem que morreria no livro, e assim o “Cadáver” foi surgindo. Havia deixado claro para as atrizes que a leitura do livro não era necessária, já que o processo que estaríamos desenvolvendo não seria uma adaptação do mesmo e sim, uma nova obra que teria como inspiração apenas alguns de seus elementos. A história trágica da mãe que mata a filha e é obrigada a conviver com seu fantasma num local decrépito, junto de suas irmãs miseráveis, seria a nossa premissa para a criação da encenação.

A dramaturgia do trabalho foi se constituindo então a partir de uma prática que explorava os corpos e sua relação com o espaço ao máximo. Como as atrizes não trabalhavam a partir de um texto escrito e sim de outros estímulos, de um relato sintético sobre uma tragédia ficcional, nosso trabalho seria pesquisar e criar uma fisicalidade para aqueles elementos (*atmosfera*, *as três irmãs* e o *espírito da jovem morta*), de forma que o texto da encenação se concretizaria a partir das imagens que elas construiriam no palco. Através da elaboração de partituras físicas individuais e coletivas, o texto performativo foi surgindo, por meio das vozes das performers, da relação dos seus corpos com o espaço, assim como todos os elementos cênicos que estivessem dispostos nele para o jogo teatral, conforme veremos no capítulo seguinte. Foi dessa forma que um novo texto, a partir do livro “*Nêmesis*”, nasceu.

Durante o processo, embora soubéssemos que era possível trabalhar daquela forma, sem a base de um texto dramático, conceitualmente ainda não sabíamos em que território estávamos pisando. Nossa proposta não era inédita, muitos encenadores e pesquisadores da cena teatral contemporânea trabalharam e trabalham desta forma na construção de suas peças. Exemplos não nos faltavam: é possível partir de um tema, se utilizar de vários textos para compor uma dramaturgia, sendo eles dramáticos, musicais, poesias, relatos, literários etc. O fato é que naquela época estávamos tão imersos na criação e no processo criativo, que também não foi uma preocupação focar, naquele

momento, em uma pesquisa conceitual. Hoje, pelo contrário, neste momento percebo a relevância de compreender as diversas metodologias e conceitos que atravessaram estes momentos, o que torna possível um novo fôlego e um novo mergulhar sobre as linhas de ações que compõem o espetáculo.



Figura 1 – Foto de um dos ensaios do processo de construção do “Cadáver”

3. O Texto performativo e os Viewpoints

3.1 Da dramaturgia ao Texto performativo

Quando pensamos em dramaturgia uma das prováveis primeiras associações que fazemos está ligada à ideia de texto – um texto escrito, impresso ou publicado por um dramaturgo que poderá servir como ponto de partida para uma montagem teatral. Um texto que, ao mesmo tempo em que é escrito e pensado para a representação, também funciona como uma obra autônoma, que se encontra no campo da literatura, já que não depende da concretude teatral para existir. A sua realização cênica, caso ocorra, não é algo vital para a sua existência, uma vez que a sua trama e a sua narrativa, bem como os seus personagens, já encontraram existência no campo literário.

Num sentido mais genérico, a dramaturgia, segundo o *Dicionário de Teatro* de Patrice Pavis, não é o texto do autor dramático, mas sim o sistema de regras que permite a sua composição:

É a técnica (ou a poética) da arte dramática, que procura estabelecer os princípios de construção da obra, seja indutivamente a partir de exemplos concretos, seja dedutivamente a partir de um sistema de princípios abstratos. Esta noção pressupõe um conjunto de regras especificamente teatrais cujo conhecimento é indispensável para escrever uma peça e analisá-la corretamente. (PAVIS, 2011, p. 113)

A dramaturgia, dessa forma, é vista numa perspectiva de escritura, deixando em segundo plano a sua representação cênica. Ela se debruça sobre o trabalho do autor e os elementos que constroem a sua narrativa. A partir desse olhar mais clássico, podemos dizer que dramaturgia é o trabalho de composição do drama, a partir de preceitos, que fazem o dramaturgo, autor do texto, pensar a estrutura da sua história. Essa estrutura se estabelece a partir da construção das personagens, dos diálogos, das cenas, do conflito, do encadeamento das ações que devem convergir para o clímax, o desfecho da trama. Questões referentes ao espaço-tempo da peça, onde a ação se desenrola, período em que ela se passa, a sua verossimilhança, pensar em todos esses e outros elementos é o trabalho do dramaturgo.

Se analisarmos textos clássicos teatrais notamos que, em sua maioria, eles seguem um estilo padrão de desenvolvimento. Peguemos, por exemplo,

apenas para ilustrar, *Hamlet*, de Shakespeare: podemos verificar nele a presença marcante de atos que correm de forma linear em direção ao clímax da peça, conflitos que convergem para o ápice à medida em que o texto vai se encaminhando para seu fim.

Ainda segundo Pavis, a partir dessa definição do conceito de dramaturgia, foi com Brecht e o teatro épico que a acepção do termo ampliou-se. A dramaturgia, num sentido brechtiano e pós-brechtiano, passou a abranger “tanto o texto de origem, quanto os meios cênicos empregados pela encenação.” (PAVIS, 2011. p. 113) Isso porque, no teatro épico, Brecht utilizava recursos cênicos e cênicos-literários que destacavam os valores ideológicos das obras e causavam uma ruptura na ação cênica. Esse rompimento permitia que o espectador, ao invés de ser sugado pelo acontecimento teatral, envolvido e tomado por emoções suscitadas pela obra, frísse o espetáculo com um distanciamento que possibilitava o desenvolvimento de um senso crítico a partir da obra. Esse distanciamento ocorria através de recursos de teatralização como, por exemplo, a inserção de títulos, cartazes e projeções de textos que entravam em cena, a fim de comentar epicamente a ação e esboçar o pano de fundo social da peça. A cenografia que compunha a cena era anti-ilusionista, de forma que não apoiava a ação, apenas a comentava. A música também era outro recurso utilizado por ele que, nos seus trabalhos, assumia um caráter de comentar o texto, de tomar posição perante seu discurso e acrescentando-lhe assim, novos horizontes. Ela neutralizava a força ilusória e encantatória da ação. O ator, no teatro épico, não se metamorfoseava por completo na personagem, ele permanecia a margem da representação, narrando seu papel com o *gestus* de quem apresentava a sua personagem. Estava inserido na ação, num diálogo entre ser a figura e estar distanciado dela, desdobrando-se assim em sujeito que narrava o objeto e o objeto narrado. Ele, o ator, devia tomar posição a partir dos atos da sua personagem, trazendo o ponto de vista da crítica social. (ROSENFELD, 2008.)

Trago aqui e dou atenção ao teatro épico de Brecht, pois foi a partir dele, de acordo com Pavis (2011), que o termo dramaturgia passou a ser analisado no âmbito da sua representação também. Não havia como avaliar a dramaturgia épica sem levar em consideração sua montagem de forma concreta, na forma como eram mostrados e narrados seus acontecimentos, sem pensar a maneira

como os elementos de distanciamento eram inseridos na representação do texto encenado, a fim de causar um outro olhar no espectador, um olhar mais crítico e dialético. Afinal, todas aquelas escolhas teatrais feitas pelo encenador, com o propósito de causar determinado efeito no espectador, agiam diretamente sobre o texto, formando um novo.

Avançando para a contemporaneidade, o próprio teatro começa a se reinventar, assim como o texto. A palavra texto, como escreve Eugenio Barba, implica na ação de tecer e engloba o próprio espetáculo:

Antes de significar um texto falado ou escrito, impresso ou manuscrito, significa tessitura. Nesse sentido, não há espetáculo sem “texto”. O que está relacionado ao “texto” (à tessitura) do espetáculo pode ser definido como “dramaturgia”, ou seja, *drama-ergon*, o trabalho das ações no espetáculo. Já o modo como as ações trabalham constituem a trama. (BARBA, 2012, p. 66)

Tessitura significa entrelaçamento, ato de tecer, de organizar todas as partes que compõem uma obra, neste caso a teatral. Proponho pensar a partir dessa acepção proposta por Barba, para *texto*, entendido então como aquilo que não só é ouvido pelo espectador, como também fruído com todos os seus outros sentidos. Apresenta-se ali diante dos seus olhos o *texto cênico*, que é a soma de tudo aquilo que forma o emaranhado de fios que constitui a encenação teatral. Esse texto vai sendo engendrado pelas ações que se desenrolam e são vistas pelo espectador, no palco, através das relações que se estabelecem ali em cena, das personagens umas com outras, dos atores com o espaço, com as luzes, os sons.

Segundo Barba, “Tudo que age diretamente sobre a atenção do espectador, sobre sua compreensão, sua emotividade e sua cinestesia também é ação.” (BARBA, 2021, p. 66) Essa concepção, que amplia o termo *ação* para além do que é dito e feito pelos atores no palco, possibilita uma compreensão maior acerca do que é *texto* num espetáculo, o que é *dramaturgia*, uma vez que absolutamente tudo que se encontra posto em cena, concreta ou abstratamente, também compõe a dramaturgia da encenação. Atores, figurinos, maquiagens, elementos cenográficos; iluminação, trilha sonora, seja ela composta por músicas, sons ou ruídos, o ritmo que é estabelecido pelo ator na sua interpretação e movimentação, através da sua voz e das ações físicas; tudo isso

também é *texto*. A ação de todos esses elementos forma o texto cênico da encenação.

Tomar este texto cênico pela forma como ele se apresenta num espetáculo teatral como dramaturgia, independente dele se utilizar de um texto dramático ou não, é primordial para entendermos como o conceito evoluiu ao longo das últimas décadas. Ele pode ser identificado tanto no trabalho de escrita de um dramaturgo, como também no acontecimento da peça teatral. Este texto cênico é “a relação de todos os sistemas significantes usados na representação e cujo arranjo e interação formam a encenação” (PAVIS, 2011, p. 409) Ele surge através da união de todos os elementos que se encontram dispostos no palco e são utilizados para contar e mostrar a obra, criando sentido para a mesma. O texto cênico existe em todas as encenações, tanto aquelas que utilizam um texto dramático com elemento primário para a sua constituição, como aquelas que se ancoram em outros materiais para a sua criação. Ele é o resultado de todas as escolhas tomadas por um encenador ou por atores encenadores ao longo do processo de criação, é a somatória de tudo que a encenação utiliza.

É importante destacar que nas últimas décadas o teatro contemporâneo passou a ver os outros elementos que compõem o mosaico que constitui a encenação teatral, como por exemplo, a luz, a cenografia, o figurino, a música, o próprio ator, como fonte de material dramático, uma vez que todos esses sistemas estão carregados de significação. São componentes que outrora eram vistos como partes menos significativas da criação, já que se encontravam ausentes do texto escrito pelo dramaturgo. Não por acaso, o autor Tadeusz Kowzan (1978), em seu artigo “Os signos no teatro – introdução à semiologia da arte do espetáculo” afirma que “tudo é signo na representação teatral” (p. 98). Desde o gesto e a movimentação do ator, até a iluminação e a cenografia, tudo aporta um significado e comunica algo. Neste artigo ele delimita treze sistemas de signos que a arte teatral utiliza, dividindo, inicialmente, os mesmos em duas categorias, visuais e sonoros. Embora o autor os isole, para que analisemos separadamente cada um, é evidente que não há como desassociá-los. O espectador, quando assiste a um espetáculo teatral, tem estes dois sentidos inundados de informações que dão aporte para a narrativa que se apresenta em cena.

Para melhor visualizarmos o que Kowzan diz, vamos pensar no vestuário de um espetáculo teatral, que é um signo visual. Se isolarmos a vestimenta das personagens, ao analisarmos suas roupas poderemos constatar que elas enunciam algo, tanto de quem as veste, como da própria trama. O figurino é como a pele da personagem, pode informar ao espectador o seu universo, a sua época, a sua condição social, a sua índole, bem como as relações estabelecidas entre ela e a sociedade na qual está inserida, entre tantas outras coisas, constituindo assim o que podemos chamar de dramaturgia do figurino.



Figura 2 - Clotilde (de frente) e Virgínia (de costas) em uma das apresentações do espetáculo.

Trago essa imagem do espetáculo “Cadáver”, onde podemos visualizar a caracterização da personagem Clotilde, interpretada pela atriz Eduarda Bento, para que possamos entender melhor esta ideia relativa à dramaturgia do figurino. O que ele revela sobre a personagem? Que pistas ele dá ao espectador sobre a sua história? Seu figurino é simples. A personagem usa um vestido escuro num modelo mais antigo, com ombreiras e manga longas, o que já indica possivelmente um contexto histórico diferente do atual. Não se trata então de uma personagem dos dias de hoje, mas, sim, pertencente a uma outra época. A cor do vestido, que, em função da iluminação, parece ser preta, pode ser

associada também ao elemento da morte. Estaria ela de luto? Teria ela perdido alguém? Ela tem os cabelos presos desajeitadamente no coque no topo da cabeça. Não usa sapatos, está de pés descalços, fato que pode indicar se tratar de uma personagem em uma condição social de pobreza e/ou num estado emocional que beira uma possível insanidade. Essa interpretação pode ganhar força quando nos atentamos à expressão amargurada do seu rosto carrancudo e percebemos o ramalhete de flores secas que ela carrega em uma das mãos.

Essa breve descrição que trago a partir da imagem, numa leitura mais fria da caracterização da personagem da Clotilde, evidencia como tudo comunica algo numa encenação, seja no figurino, seja em qualquer outro sistema componente da mesma. No caso do vestuário, ele nos fornece um contexto, um arcabouço histórico-geográfico no qual, o autor e/ou encenador se apoiará para construir a sua trama e o espectador, mais tarde, o utilizará para decodificá-la.

Hoje muito se discute e se pesquisa acerca dessas outras dramaturgias, como por exemplo a dramaturgia da luz⁴, no que toca ao trabalho do iluminador; dramaturgia da música, no que toca ao trabalho das trilhas que compõem a obra e constroem o clima; do ator, com seu movimento e sua interpretação etc. Eugenio Barba, em seus estudos acerca do texto e da cena, afirma:

A ideia de que existe uma dramaturgia que só pode ser identificada no texto escrito do espetáculo – que independe dele e ao mesmo tempo é sua matriz – é uma consequência daquelas situações históricas em que a memória de um teatro foi transmitida através das palavras faladas pelos personagens de seus espetáculos. Uma distinção desse tipo seria totalmente impensável se o objeto de análise fossem os espetáculos em sua integridade. (BARBA, 2021, p. 66)

Dramaturgia é pensada aqui no sentido de *texto espetacular* (ou *texto cênico*), que nada mais é do que a relação de todos os sistemas usados na encenação, cujo arranjo e diálogo formam a obra teatral atuando na produção de sentido daqueles que experimentam o acontecimento cênico, a plateia.

Este *texto espetacular* pode ser registrado num caderno de encenação. Ele geralmente é organizado pelo diretor da cena que o utiliza para memorizar o que acontece no espetáculo. Ele contém “os deslocamentos dos atores, as pausas, as intervenções da sonoplastia, os movimentos de luz e qualquer outro

⁴ Paulo César Medeiros, por exemplo, no seu livro “A dramaturgia da luz”, aborda a perspectiva da dramaturgia a partir do elemento cênico da iluminação.

sistema de descrição ou de notação, gráfico ou informático, usado para memorizar o espetáculo” (PAVIS, 2011, p. 37). Ele existe para auxiliar o encenador e os atores a recordarem aquilo que nasce no jogo da cena, na fisicalidade que se materializa no palco, a partir do corpo dos atores, e dos atores com os demais elementos da cena.

Essa ideia de que tudo aquilo que se revela no palco junto aos atores, numa encenação, é texto, é uma noção importante para se compreender as práticas do teatro contemporâneo que utilizam um texto plural, isto é, que não estão mais alicerçadas na primazia de um texto escrito, e do conceito de dramaturgia decorrente. Foi partindo desse pensamento, que Josette Féral, em seu artigo “O Texto Espetacular: A Cena e Seu Texto” elabora uma reflexão sobre a cena teatral contemporânea, a partir de novas definições para os conceitos de *texto* e *cena* propostas por Eugenio Barba e Franco Ruffini. Segundo eles, a dramaturgia, entendida aqui no sentido mais tradicional de escritura dramática, foi deslocada para um lugar que há algum tempo atrás era incomum, onde é vista apenas como um dos possíveis componentes do processo teatral, e não mais como a engrenagem central do seu funcionamento. Esse papel começou a caber ao ator, que passou a ter reconhecida a sua prática na cena como força motora para a criação teatral. Entender que tudo que se apresenta em cena é texto, tessitura, e como essa vastidão de elementos vai constituindo o *texto performativo*, é o que nos interessará nesse tópico.

Em seu capítulo “Dramaturgia”, que faz parte do livro *A arte secreta do ator* (2012), Barba divide o teatro em duas categorias: a primeira, onde um texto dramático serve de base para o processo teatral e o espetáculo se solidifica, como vimos anteriormente; e a segunda, que é alicerçada na *performance text*. Temos aí então duas definições: uma, do *texto* que foi escrito para ser encenado e na maioria das vezes se constitui como um escrito autônomo, podendo ser publicado como livro e circulando fora dos palcos. E a outra definição, apresentada aqui como *texto performativo*, que é aquele texto que não pode ser separado da obra encenada porque é indissociável dela. Ele, de acordo com Féral:

Não existe exceto na e para a representação. É essa última que, não apenas lhe dá sua ancoragem cênica, sua coerência e sentido, mas que lhe permite muito simplesmente existir. É um componente da representação em meio a outros e não existe senão materializado na cena. Sua existência autônoma sob forma independente da

representação é difícil de prever, pois trata-se de um texto esburacado, às vezes muito aberto, múltiplo, esfacelado, que poderia revelar-se incoerente caso se pretendesse publicá-lo enquanto tal. (FÉRAL, 2015, p. 247)

Trata-se então de um texto que só faz sentido quando analisado no contexto da cena, enquanto parte da mesma, junto de tudo aquilo que forma o acontecimento cênico. Como uma pequena peça de um quebra-cabeças que sozinha não tem significado e que precisa, para fazer sentido, ser vista em sua completude. A escritura deste texto que é intrínseco do ato da encenação para o papel é impossível, porque, de acordo com Barba (2012), quando se faz este processo de escritura, se registra apenas uma possibilidade dentre inúmeras outras possíveis de um texto performativo, excluindo-se muitas montagens e possibilidades de cena, de palco, toda a relação de espaço entre os espectadores e os atores e os desdobramentos de ações simultâneas possíveis. Quando se coloca no papel nesta forma, se cria uma imagem bidimensional das possibilidades, excluindo as sensações, cheiros, movimentos, olhares atravessados do público e tudo mais que o texto performativo poderia estar existindo no momento do palco. A transmissão deste *texto performativo* ocorre durante o próprio espetáculo, e somente nele.

Retomando o conceito de Féral, ela ressalta também a vastidão das formas que podem constituir os chamados *textos performativos*. Pontua, ainda, que podem ser inseridos como elementos em um espetáculo teatral textos narrativos, poesias, fragmentos de diálogos e outros tipos de escrituras. Eles compõem sempre a totalidade da obra e não serão ali o principal componente dela.

3.2 O Sistema de Viewpoints e da Composição

Tendo em vista a evolutiva de possibilidades que o teatro contemporâneo encontra, o encenador que se permite experimentar outras formas possíveis de criação se abre a um leque de perspectivas criativas que podem partir de um ou mais pontos, em um movimento que pode fugir de uma linearidade clássica. Centralizar o processo de criação na figura do ator é uma escolha que pode apontar, pensando dramaturgicamente, para o surgimento de um texto performativo.

Isto ocorreu comigo no processo do espetáculo “Cadáver”, onde fui encenador e dramaturgo. Um trabalho onde, mesmo não havendo uma dramaturgia prévia, existia uma história que o elenco estava interessado em contar. Uma história que foi apresentada através de uma visualidade poética, num jogo de ações simultâneas executadas pelas atrizes, que dialogava diretamente com a música e com a luz.

A utilização da técnica de Viewpoints e Composição neste trabalho foi a principal referência para a criação da sua cena, bem como do seu *texto*. O Sistema de Viewpoints é uma expansão, realizada por Anne Bogart e Tina Landau, da prática dos *Six Viewpoints* propostos pela coreógrafa e dançarina estadunidense Mary Oliver. A prática foi elaborada na década de 70 do século passado, na cidade de Nova York, dando continuidade a um movimento artístico que havia se instaurado na década de 60 e visava revolucionar as artes, configurando-se num viés político, estético e pessoal. Essa revolução começou na América do Norte, na metade do século XX e foi marcada por eventos como o nascimento do expressionismo abstrato, pós-modernismo e o minimalismo. Foi uma época de explosão cultural, do surgimento de novas práticas e sobretudo, do questionamento do artista a partir do seu papel na sociedade e o que era performance. Em suas práticas, algo que unia fundamentalmente o coletivo era a ideia de uma arte não hierárquica, isto é, que cada artista tinha o mesmo poder de criação nas improvisações, assim como as ideias de cada um tinham a mesma importância. Isso fazia com que todos ocupassem um lugar de igualdade no processo de criação, resultando em obras onde a música, a pintura e as artes cênicas trabalhassem em paridade. Esse grupo, que era composto por pintores, compositores, dançarinos e outros artistas, buscava em suas práticas uma emancipação do performer em relação aos psicologismos convencionais da performance. Através de experimentos que ocorreram por toda Nova York, numa diversidade de locais, esse grupo de artistas começou a mudar as regras do que podia ser feito na arte, pavimentando assim o caminho para novos artistas como Mary Oliver, que mais tarde admitiu inspiração dos *Six Viewpoints* ao movimento proposto por este coletivo, conforme o “Capítulo 1: Uma história dos Viewpoints e da Composição” do “Livro dos Viewpoints”.

Anne Bogart, encenadora e diretora da SITI Company e autora do “Livro dos Viewpoints”, ao lado de Tina Landau, conheceu Mary Oliver em 1979,

quando as duas foram professoras na New York University, dentro da faculdade do Experimental Theater Wing. Foi neste período que Bogart teve o primeiro contato com os *Six Viewpoints* idealizados por Oliver, numa inovação que estruturava o *tempo* e o *espaço* através da improvisação. Ela logo percebeu que o treinamento proposto por Oliver, que visava essencialmente criar movimentação para o palco, pensando na dança, também poderia ser aplicado no teatro. Foi então que, em 1987, Anne conheceu Tina e deram início a uma colaboração que durou vinte anos no American Repertory Theatre em Cambridge, onde elas experimentaram e expandiram a visão proposta inicialmente por Mary Oliver.

Segundo Anne Bogart e Tina Landau, os Viewpoints “são uma filosofia traduzida em uma técnica para: 1. Treinar performers; 2. Construir coletivos; e 3. Criar movimento para o palco.” (BOGART, LANDAU, 2005, p. 25). Eles são uma alternativa para aqueles encenadores e performers que buscam uma abordagem não convencional para a criação teatral no que se refere a interpretação, de forma que instiga o performer, a todo momento, a criar movimentações e a se relacionar com o espaço. A abordagem possibilita que o ator, ao invés de buscar e forçar uma emoção, tentando fixá-la, experimente através do seu treinamento de ações físicas o surgimento de sensações e sentimentos para a criação cênica.

Os Viewpoints, de uma forma mais geral, atuam através de princípios de movimento que operam através de exercícios de tempo e espaço. São eles: os Viewpoints de Tempo (Andamento; Duração; Resposta Cinestésica; e Repetição;), os Viewpoints de Espaço (Forma; Gesto; Arquitetura; Relação Espacial; Topografia;) e os Viewpoints Vocais.

A Composição, por sua vez, é o método de selecionar e arranjar o material do performer em um trabalho coeso para o palco, aproximando-se do trabalho de um coreógrafo. A Composição, segundo Bogart e Landau “é para o criador (diretor, escritor, *performer*, design etc.) o que o Viewpoints é para o ator: um método para praticar arte” (BOGART, LANDAU, 2005, p. 32). É ele, o criador, quem faz escolhas e lapida o que será visto mais tarde no espetáculo, fazendo um trabalho de montagem da cena, a partir do material criado pelos performers e dos demais elementos que constituem a cena, como por exemplo, a movimentação dos atores, as cores, os sons, os objetos, textos. Composição, então, é a prática utilizada para estruturar o esqueleto da cena.

A escolha por esse método como guia de criação no processo, veio primeiramente pela minha vontade enquanto diretor, e depois por parte do próprio elenco, de conceber uma cena que partisse, essencialmente, do corpo do performer, da sua fisicalidade, da relação que se estabelece entre os corpos no espaço, de criar sensações a partir de partituras corporais, ações físicas e movimentações. Os Viewpoints estimulam àqueles que trabalham com sua técnica a um estado de entrega absoluta na cena, a partir de um treinamento que desperta os seus sentidos. Os Viewpoints:

(...) aliviam a pressão de ter que inventar tudo por si mesmo, de gerar tudo sozinho, de ser interessante e forçar a criatividade. Permitem que nos entreguemos, que possamos cair em um espaço vazio e confiar que há algo lá, outra coisa além do nosso próprio ego ou imaginação, para nos captar. Os Viewpoints nos ajudam a confiar em *deixar algo acontecer* no palco, em vez de *fazer acontecer*. A fonte para a ação e a invenção vem até nós a partir dos outros e a partir do mundo físico ao nosso redor. (BOGART, LANDAU, 2005, p. 37)

A trava que muitas vezes nós mesmos, artistas de teatro, nos impomos causada pela pressão no ato de criar, de ser criativos, quando estamos numa sala de ensaio, quando em contato com esses exercícios propostos na metodologia de Bogart e Landau, dão lugar à fluidez. Os Viewpoints são possibilidades que se abrem na criação cênica, que se solidificam na consciência do tempo e do espaço para além de psicologismos de interpretação.

Um dos primeiros exercícios de Viewpoints que trabalhei no processo de construção do CADÁVER foi o de *Andamento em uma grade*. Foi a partir dele que todo desenho da cena do espetáculo foi se construindo. Esse viewpoint de tempo tem como princípio o deslocamento do grupo em linhas retas. É estabelecido como regra que os integrantes do grupo caminhem pelo espaço apenas traçando imaginariamente no chão linhas horizontais e verticais, se cruzando em ângulos de 90°. Essa caminhada exclui curvas e linhas diagonais. Individualmente, então, o performer explora a grade em todas as direções, sempre trabalhando com o *soft focus*, que é um estado físico de relaxamento da visão, onde ao invés de focar a atenção em um ou outro objeto, o performer suaviza seu olhar para que possa enxergar tudo aquilo que se encontra no seu campo de visão. Esse princípio elementar na sistematização dos Viewpoints retira a pressão que recai sobre os olhos como principal sentido coletor de

informações e permite que o performer enxergue e ouça o espaço com mais atenção. Ele coloca o artista num estado onde seus demais sentidos são ampliados e ganham igual valor perante a visão.

Nesse estado que denota a inteireza do performer no aqui e agora do jogo cênico, ele é estimulado a trabalhar a *duração* desta caminhada em grade, explorando o andamento (normal, devagar, muito devagar, rápido, muito rápido) e a extensão dessas linhas imaginárias que ele vai desenhando no espaço (médias, longas, curtas). Ele deve atentar para a frequência e o padrão que vai se instaurando nessa caminhada para não ficar confortável e preso a um mesmo registro. O performer também é encorajado a explorar a mudança de direções na grade (para frente, para trás e ou para o lado) e de níveis (na ponta dos dedos, o mais alto possível, rastejando ou o mais baixo possível), sempre mantendo o foco no *andamento* e na *duração* da caminhada. Outro acréscimo a esse Viewpoint são as *paradas* e os *começos*. O performer pode num determinado momento da investigação parar no espaço e recomeçar seu deslocamento.

É importante que esse *andamento em grade* seja trabalhado sem pressa com o grupo, para que ele possa explorar ao máximo as possibilidades e os seus desdobramentos. Isso é importante para a introdução da *resposta cinestésica*, que é uma outra etapa na caminhada, pois é vital que o grupo já tenha explorado com tranquilidade os estágios anteriores. A resposta cinestésica, em síntese, é uma reação espontânea às movimentações que ocorrem em volta do performer. Uma resposta aos eventos que ocorrem externos a ele, um movimento ou impulso que surge no corpo do artista quando ele se deixa levar pelas movimentações dos outros performers. Esse é o momento onde ele deixa de trabalhar individualmente e transfere o foco de si para os outros corpos que também ocupam aquele espaço. Ele deve deixar sua caminhada ser afetada pela movimentação dos outros, deve permitir ser levado pelas *paradas* e pelos *começos* daqueles que invadem seu campo de visão.

Bogart e Landau reconhecem que esse pode ser um dos estágios mais difíceis do processo, porém também é o mais libertador dentro da experimentação desse Viewpoint de tempo. A *Resposta cinestésica* retira do performer o “peso” de ser inventivo, de criar coisas interessantes em cena, uma vez que, nesse estágio, ele só precisa estar aberto às criações do grupo e reagir a elas, fazendo o uso de tudo (BOGART, LANDAU, 2005).

Outro Viewpoint importante para a criação do processo do espetáculo, principalmente no que toca a questão das personagens, foi o do *Gesto*. Dentro do sistema, as autoras os dividem em dois subtipos: o *gesto expressivo* e o *gesto comportamental*. O primeiro, como o próprio nome indica, é um gesto que exprime um sentimento, um pensamento ou uma ideia, é algo mais abstrato que o performer irá corporificar. E o segundo, um movimento comum, concreto, que faça parte do comportamento das pessoas no seu dia-a-dia. Na criação da peça pesquisamos principalmente o *gesto expressivo*, em função do interesse que o grupo possuía em pesquisar movimentos mais subjetivos e poéticos para as personagens. Explorávamos ao máximo as propostas gestuais trazidas pelo grupo, trabalhando a sua *repetição*, bem como o seu *andamento*, a sua *duração* e a *resposta cinestésica*.

Sito de antemão estes dois, pois reconheço que foi através deles que o processo foi se desenvolvendo. E eles serão importantes para compreendermos a tessitura dramática do espetáculo em questão ou, como chamarei aqui, seu *texto performativo*. Através deste material foi possível para o grupo materializar e corporificar a história que ele se propunha a contar, criando uma interpretação calcada no trabalho físico do ator, numa fisicalidade que buscava, antes de mais nada, ser subjetiva e poética.

Ressalto aqui que o “Livro dos Viewpoints” traz uma quantidade vasta de exercícios para um treinamento do performer e a criação cênica, conteúdo esse que, em função do tempo que o grupo dispunha para a criação do seu processo, cerca de vinte e cinco ensaios, não foi possível explorar em sua integridade.

4. O processo de criação do “Cadáver”

O processo da peça teve início em uma tarde ensolarada de maio de 2019. Inicialmente o elenco era formado pelas atrizes Aline Cotrim, Brenda Seneme, Evelin Suchard e Isabelle Vignol. Logo no primeiro encontro apresentei para o grupo a ideia do trabalho, a concepção inicial que eu, como encenador, possuía para ele, as referências e todo material que eu havia pensado para o processo. Como não partiríamos de um texto escrito e sim, de alguns elementos da trama de “*Nêmesis*”, apresentei um breve relato sobre a história para o elenco, dando devido destaque as partes que mais nos interessariam para a construção do “Cadáver”, sendo elas: a *atmosfera sombria, as três irmãs* e o *espírito da jovem morta*. Não indiquei o livro como leitura para as atrizes, pois não queria que elas se influenciassem pela história original. Utilizaríamos estas três imagens, um tanto vagas a princípio, para a criação do nosso espetáculo. Esta escolha se deu por uma questão que eu queria que estes elementos fossem afetados, transformados, que fossem ressignificados por elas, ganhando interpretações distintas daquelas provocadas pela leitura do livro. Queria que as atrizes colaborassem de forma ativa na criação da história, que preenchessem estes elementos com as suas ideias e dessem uma nova perspectiva para eles. Identificava nestes elementos em processo de modificação um material muito rico para a criação artística, ainda mais retirando-os de seu contexto original que era a obra literária. Eram três imagens muito fortes, que suscitavam o imaginário, que abriam diversas possibilidades para criação, possíveis histórias. Além destes elementos, outro fato que acabou sendo mantido na encenação era o fato de que a jovem fora assassinada pela mãe, que o grupo achou interessante de ser trabalhado.

As personagens que cada uma interpretaria na peça já haviam sido definidas previamente por mim. Quando comecei a idealizar a peça alguns anos antes, eu já tinha uma imagem construída dessas mulheres, com alguns traços definidos, de forma que já imaginava atrizes que pudessem interpretá-las. Queria Isabelle Vignol como Clotilde, fazendo a mais velha das três irmãs, no papel da mãe que mata a filha e enterra seu corpo no jardim; Aline Cotrim como Lavínia, a mais sensível e louca das três irmãs, uma mulher solitária e que vivia às voltas do jardim morto da casa; e Evelin Suchard como a jovem Virgínia, a filha de

Clotilde, a menina que sonhava com a liberdade e foi engolida por aquele lugar sombrio, pelo sentimento de obsessão da mãe e, desde então, perambulava por aquele local arruinado, entre as irmãs, na figura de um fantasma. O papel de Aurora, da irmã do meio, da mulher que regressa àquele local depois de perder o marido e não ter para onde ir, exceto voltar para aquele lugar desprezível ao lado das irmãs que ela odiava, inicialmente não tinha um nome ainda, porém com o passar do tempo, comecei a imaginar a atriz Brenda Seneme dando vida a ela. Brenda, diferente das outras três atrizes, não fazia parte da VOCÊ SABE QUEM Cia de teatro àquela altura, porém era uma grande colaboradora do grupo e aceitou de imediato quando lhe fiz o convite para a peça.

O grupo partia então da seguinte premissa para a criação do trabalho: num local arruinado e dominado pela escuridão viviam quatro mulheres, as três irmãs Lavínia, Aurora e Clotilde, tendo esta última uma filha, Virgínia, que também morava naquele inóspito lugar com elas. Um crime ocorrera ali e, talvez por isso, aquele lugar fosse tão maldito e tomado pela tristeza. Porém este fato não seria de conhecimento do público inicialmente, só com o decorrer da encenação os espectadores descobririam que Virgínia, a jovem que perambula melancólica por ali entre as irmãs, está morta. Isto viria à tona pois Aurora, a irmã mais velha e que recentemente regressara ao local, descobre entre as pedras do jardim o seu cadáver.

Outro ponto importante, que foi destacado desde o princípio para o grupo, era a minha vontade de estruturar um espetáculo que produzisse sentido através de uma linguagem imagética, que se comunicasse com a plateia por meio de uma série de imagens simbólicas, preterindo o texto falado, os diálogos. Não era nosso desejo não utilizá-lo, apenas pretendia inverter a lógica, experimentar um processo criativo que se apoiasse na primazia da visualidade cênica, deixando a fala em segundo plano. Este interesse logo de cara foi compartilhado pelas atrizes, não por se tratar de uma proposta inovadora, pois tínhamos consciência que muitos encenadores trabalham dessa forma, mas sim por ser um campo novo para nós, um lugar pouco experimentado pelo coletivo. A possibilidade de criar um trabalho que não estivesse calcado num texto escrito, mas sim na forma como estruturaríamos os elementos visuais do palco para criar uma cena imagética, passou a instigar o grupo na criação.

Foi a partir desse desejo do coletivo, de construir um processo que se centralizasse na relação da corporeidade das atrizes com o espaço para a criação de sentido, que apresentei para o grupo a metodologia dos Viewpoints, uma forma de trabalho que se estruturava através de um sistema de treinamento para a criação de movimento para o palco e nos auxiliaria na concretização do nosso objetivo.

4.1 Os Viewpoints na prática

Havia descoberto recentemente “O Livro dos Viewpoints” de Bogart e Landau, onde as autoras articulavam uma série de exercícios que utilizavam os princípios de tempo e espaço para a criação de movimento para o palco. Esse mesmo sistema também se configurava como um treinamento, uma vez que as autoras acreditavam na importância de uma prática constante por parte do ator, estimulando o ator no desenvolvimento de suas habilidades e num crescimento contínuo. Segundo elas:

O treinamento em Viewpoints e o trabalho de Composição permitem que os atores e seus colaboradores pratiquem juntos a criação de ficção em uma base diária através do uso de ferramentas do tempo e do espaço. Essa prática diária mantém a seiva artística fluindo, cria grupos coesos e permite que os indivíduos e grupos pratiquem a linguagem do palco. (BOGART, LANDAU, 2005, p. 35)

A ideia de um treinamento do ator era algo que interessava muito ao grupo. Pensar numa prática constante que, ao mesmo tempo unificasse os corpos das performers num só, mantendo-os instigados a serem cocriadores e criassem ações para o palco, ia ao encontro do nosso desejo no trabalho, já que pensávamos num processo que pudesse ser construído em conjunto. A figura do encenador existiria ali, porém despojado do autoritarismo e da representação da pessoa que detém todas as respostas; ele seria o olhar de fora, a pessoa que lançaria propostas e ajudaria a direcionar a cena para a sua melhor versão. Movidos por este desejo de descobrir um trabalho onde todos pudessem ser criadores da sua ficção, nos lançamos na criação do “Cadáver”.

Na semana seguinte demos início aos encontros práticos do trabalho. Uma vez por semana, a partir daquele mês de maio até outubro de 2019, o grupo

passou a ter encontros de mais de três horas, no antigo espaço da VOCÊ SABE QUEM Cia de teatro, onde experimentávamos as proposições de Bogart e Landau. Ao todo seriam vinte e cinco encontros práticos experimentando os Viewpoints, que seriam a base para a criação do espetáculo. Num primeiro momento, o grupo se debruçou nos exercícios de alongamentos sugeridos pelas autoras no “Livro dos Viewpoints” para a prática. Começávamos os ensaios trabalhando o exercício das *Cinco Imagens*, também chamado de *Posição Sats*, uma prática que ao longo dos encontros se tornou essencial para adentrarmos no universo imersivo que propúnhamos com o trabalho “Cadáver”. A dinâmica consiste em cinco momentos, ou como o próprio nome indica, cinco imagens, que o performer deve visualizar em seu corpo da forma mais completa possível. Em círculo com os demais, ele deve: 1. imaginar como se um fio puxasse, suavemente, sua cabeça para cima; 2. Usar o *Soft focus*, que é um estado onde a visão se encontra relaxada, de forma a enxergar o espaço em sua completude; 3. Relaxar os braços e ombros; 4. Com as pernas levemente flexionadas, imaginar que suas pernas são fortes e musculosas, vivenciar a sensação de estar enraizado; 5. Levar as mãos ao coração, buscando sentir seu batimento. Em seguida, estender os braços para fora e se imaginar trabalhando com o coração aberto e exposto. O ator deve repetir todas as instruções até que as cinco imagens estejam presentes ao mesmo tempo no seu corpo.

Esse exercício, ao longo do processo, tornou-se fundamental, de forma que sempre abríamos os ensaios trabalhando nele, porque ele estimulava o grupo a escutar com todos os sentidos, deixando-o desperto para o momento da criação. A prática a partir da dinâmica, nas palavras das próprias autoras, lembra o performer que seu corpo forma uma linha entre o céu e a terra, unindo esses dois extremos.

Outros exercícios como *Pulos Altos*, *Correndo para o centro* e *Saudação ao sol*, foram bastante explorados pelo coletivo. Os dois primeiros estimulam os performers a encontrar o ritmo do grupo, executando as tarefas juntos, sem que nenhum integrante do grupo proponha o movimento, já que ele deve surgir num consenso e de forma simultânea. Eles estimulam o grupo a ter uma escuta extraordinária, a escutar com o corpo inteiro e estar atento a tudo que se encontra com ele no espaço. A *Saudação ao Sol*, por sua vez, é uma prática derivada da ioga e é composta por doze movimentos que simulam uma

saudação em direção ao horizonte, mirando o sol, que deviam ser executadas de forma lenta e em uníssono. A prática destes alongamentos no início dos ensaios foi de extrema importância para a criação do processo, eles encorajavam as performers a escutar com o corpo inteiro, com todos os seus sentidos despertos, colocando-os num estado de prontidão para o jogo, presentes para a criação.

Após esse primeiro momento onde focávamos exclusivamente nos alongamentos, na segunda parte dos encontros trabalhávamos a partir do Viewpoint de *Andamento*. Este foi o primeiro Viewpoint que o grupo começou a trabalhar, nele o foco não está em qual ação é executada pelo performer, mas no quão rápida ou lentamente ela é executada; é possível escolher qualquer ação para ser trabalhada, como o próprio sistema coloca. O simples ato de estender um braço, acenar para alguém ou virar a cabeça, são movimentos que, por mais comuns que sejam, podem se converter em um ótimo material para cena quando exploramos sua execução nas diversas possibilidades de andamento. Inicialmente, uma gama de ações surgiu e foi sendo trabalhada pelas atrizes, sendo que algumas acabaram não indo para a cena final do espetáculo, de forma que me debruçarei sobre as que foram utilizadas e ajudaram o elenco a ir descobrindo as suas personagens.

Logo nos primeiros encontros a atriz Isabelle Vignol, que faria a personagem Clotilde, a mãe, acabou deixando o projeto, por motivos pessoais, e foi substituída pela Eduarda Bento. Como o grupo estava ainda numa fase de descoberta daquelas figuras e de suas histórias, Eduarda conseguiu integrar o elenco sem perder este momento crucial da criação.

Retomando as ações, após um momento de experimentação, foi pedido para as quatro atrizes que definissem ações para serem trabalhadas. Movimentos que fizessem sentido para elas dentro da ideia que cada uma possuía das suas personagens, e as ajudasse a exteriorizar aspectos daquelas criaturas que iam dominando a criação.

Eduarda Bento, no papel de Clotilde, escolheu duas ações: na primeira, com os punhos cerrados, ela explorava dar pequenos socos com a parte de dentro das mãos por todo o seu corpo. Esta ação simbolizava a força da personagem, bem como o estado de tensão constante que dominava seu corpo, pelo medo das irmãs descobrirem o que ela fizera à filha; na segunda, com os

braços estendidos à sua frente, de forma que as palmas se encontrassem viradas para cima, ela as puxava em direção ao rosto, as mãos com os dedos levemente espaçados e curvados como conchas, pressionando-os contra a parte de baixo dos olhos, puxando a pele para baixo e deformando o rosto como se o mesmo estivesse se desfazendo. Outras ações surgiram no processo de composição da personagem, porém estas duas foram as principais utilizadas por Eduarda ao longo da encenação.



Figura 4 - Ação número 1 da personagem Clotilde. Socos.



Figura 3 - Ação número 2 da personagem Clotilde. Rosto.

A atriz Aline Cotrim, que interpretava Lavínia, uma das três irmãs e a personagem vista como louca pelas demais, elencou as seguintes ações: a primeira, onde com os dedos das mãos ela forçava as pálpebras dos olhos a abrirem-se o máximo possível, numa representação da ideia de que a personagem, a mais sensível das irmãs, enxergava e pressentia em excesso a energia daquele lugar destruído, desconfiando que a irmã fizera algo contra a filha no passado; e a segunda ação, que consistia no ato de apontar o dedo indicador para frente, depois para cima, forçando a coluna para trás e deixando o dedo cair sobre o olho esquerdo, fechando sua pálpebra. Essa última ação, embora mais complexa, simbolizava a curiosidade da personagem em apontar

para coisas que não deviam ser percebidas, ao mesmo tempo que surgia nela o ímpeto de não ver, por medo de sofrer represálias por parte de Clotilde; por isso o dedo voltava-se contra o olho, fechando-o.



Figura 6 - Ação número 1 da personagem Lavínia. Olhos.



Figura 5 – Ação número 2 da personagem Lavínia, ao fundo. Apontar.

A atriz Brenda Seneme, que interpretava a personagem Aurora, a irmã que regressara para aquele lugar melancólico e em ruínas, após uma vida de fracassos ao lado do falecido marido, escolheu as seguintes ações: a primeira consistia no impulso de levar uma das mãos em direção a face, como se fosse dar-se um tapa, enquanto a outra mão erguia-se e agarrava o próprio pulso, impedindo a ação (essa movimentação surgiu a partir da criação de uma nova camada da personagem, numa representação da traumática relação que ela manteve com seu marido, onde Aurora via-se constantemente refém das agressões dele); a segunda ação explorada era relativa ao ato de escutar. Aurora, desde que chegara aquele lugar maldito onde residiam suas irmãs, acreditava que havia algo escondido nas entranhas daquelas ruínas, algo que ela desconhecia, que precisava vir à tona; a partir disso surgiu esta movimentação que ela passou a explorar nas mais diversas superfícies do local

onde ensaiávamos, como as paredes, o chão, os objetos que se encontravam dispostos no espaço cênico, até o corpo das demais performers.



Figura 8 - Ação número da personagem Aurora. Tapa.



Figura 7 - Ação número 2 da personagem Aurora. Escutar.

A atriz Evelin Suchard, que interpretava a personagem Virgínia, a filha de Clotilde, uma espécie de fantasma que assombrava aquele lugar e sussurrava coisas ao pé do ouvido das irmãs, instigando-as a desencavar o segredo que estava oculto no jardim daquele lugar e corroera aquele local, centralizou o trabalho nas seguintes ações: A primeira consistia no ato de encolher o corpo para o lado, com as mãos pressionadas contra o peito e a boca aberta na simulação de um grito, sem som, forjando uma imagem que podia tanto simbolizar a imagem concreta da menina presa e escondida entre as pedras do jardim, ou um estado mais abstrato que podia mostrar como a jovem se sentia naquele lugar quando era viva, presa àquela casa e pequena perante a figura da mãe protetora; A segunda ação, onde num ato de rebeldia diante a idealização que a mãe criara sobre ela, de pureza, da jovem virginal, ela tocava seu corpo, sutilmente, simulando uma movimentação que podia ser interpretada como a de um ato de masturbação.



Figura 9 - Ação número 1 da personagem Virgínia. Grito.

Este material, que foi surgindo nestes primeiros encontros, foi muito importante para que pudéssemos visualizar e compreender a ideia que cada atriz fazia da sua personagem. Aquelas ações, por mais simples que fossem, estavam impregnadas de significados, de força, oriundas do imaginário que cada performer possuía sobre aquelas figuras. Após este momento de descoberta e de escolha das ações, as atrizes deram prosseguimento a exploração do viewpoint de andamento, experimentando executar as movimentações propostas nos mais diversos andamentos (normal, rápido, devagar, muito rápido e muito devagar). A exploração de ritmos possibilitou novos olhares e

percepções sobre aquelas ações, tanto para mim, que acompanhava de fora, quanto para elas, que experimentavam no corpo. A mudança de ritmo suscitava novas interpretações, sensações, de forma que se ressignificavam a cada execução, apontando caminhos pelos quais poderíamos explorar em cena tanto as personagens como a própria história.

O segundo exercício de viewpoint que trabalhamos foi o de *Andamento em uma grade*. Neste viewpoint, conforme esmiucei no item 3.2, as performers passaram a explorar uma caminhada pelo espaço nas mais diversas direções, locomovendo-se sempre através de retas pela sala, utilizando o *soft focus*. A questão dos ritmos agora era experimentada através da ação da caminhada. Neste andamento, no primeiro momento, além dos *ritmos* (normal, rápido, devagar, muito rápido e muito devagar), elas deviam explorar as *direções* (caminhando para frente, para o lado e para trás) e os *níveis* (médio, alto e baixo); após uma experimentação destas possibilidades, foi inserida na caminhada as *paradas* e os *começos*, de forma que quando tivessem o desejo de parar o andamento e permanecer imóvel no espaço, isto era possível, assim como a retomada da ação. As atrizes deveriam estar sempre atentas no que se referia à *duração* que estabeleciam experimentando cada um dos registros que compunham a ação/deslocamento; quanto tempo permaneciam explorando uma caminhada rápida ou um andamento de costas pelo espaço, um nível baixo ou quanto tempo utilizavam nas paradas; de fora, eu sempre as provocava a quebrarem os padrões que iam construindo nesta experimentação, para não ficarem confortáveis. Salientava que era importante perceber a tendência que o corpo ia seguindo quanto aos registros da movimentação, de forma a explorar desenhar uma caminhada mais lenta pelo espaço, caso a propensão fosse ficar no registro mais rápido da caminhada.

Até este momento as atrizes haviam explorado de forma individual dois dos viewpoints de tempo, sendo eles, o andamento e a duração; seu foco estava voltado para o próprio corpo, na topografia que ele ia compondo no espaço. Quando senti que já haviam investigado suficientemente aqueles registros, foi inserido outro, a *resposta cinestésica*. Porém, este viewpoint, diferentemente dos anteriores que mantinham o foco do performer no próprio corpo, deslocava a atenção do ator para o espaço e para as ações externas que invadiam seu campo de visão. Conforme Bogart e Landau, a “resposta cinestésica é sua

reação física espontânea ao movimento que está fora de você” (2005, p. 63). A partir desse momento, há uma renúncia do performer ao seu poder de escolha, agora ele não escolhe mais que ação irá executar no espaço, ele deve se deixar afetar pela movimentação dos outros corpos que compartilham aquele momento de criação com ele; ele deve fazer uso de tudo, estar aberto para ser atingido pela criação dos outros. Se alguém passa correndo por ele, o performer deve fazer uso disso; se alguém de repente para no espaço, ele não só pode, como deve fazer uso daquilo também. A resposta cinestésica, embora seja um dos momentos mais difíceis do processo de experimentação da metodologia dos viewpoints, pode ser o mais libertador e coletivo para aqueles que nele trabalham, se o indivíduo estiver aberto para o processo.

Os primeiros cinco ensaios foram centralizados basicamente na exploração desse andamento em uma grade, com todos os seus registros, como os ritmos, duração, níveis, paradas, começos e a resposta cinestésica. No decorrer dessa experimentação sugeri que as atrizes trouxessem as ações que haviam criado previamente para as suas personagens, para a caminhada; elas poderiam ser inseridas no momento das paradas. Desde a primeira vez que assisti o grupo explorando aquele andamento sendo afetado pelas ações individuais de cada uma das suas personagens, fiquei fascinado pela visualidade criada e soube que ali residia possivelmente a primeira cena do espetáculo “Cadáver”. A inserção das ações naquela caminhada, aos poucos, foi trazendo para o corpo das atrizes a energia das suas personagens. A repetição daquelas ações, misturadas a aquele deslocamento pelo espaço, fez a figura das *três irmãs* e do *espírito da jovem morta*, emergirem sem esforço. No que se referia à interpretação das atrizes, era aquilo que buscávamos, o grupo não estava interessado em criar uma interpretação psicológica daquelas mulheres, até porque o elenco feminino que compunha a peça era demasiadamente jovem (todas ali estavam na casa dos vinte anos) para dar vida àquelas mulheres que beiravam a casa dos sessenta anos, com exceção da jovem Virgínia. Nosso interesse era trabalhar uma interpretação que fosse mais física do que psicológica, que ela surgisse a partir de uma fisicalidade do corpo, de uma movimentação que suscitasse nos seus corpos as sensações, as emoções que buscávamos para aquelas criaturas melancólicas.

Como estímulo, todas as vezes em que o grupo trabalhava nesse deslocamento em grade e nas ações, eu colocava para tocar na pequena caixa de som que tínhamos a disposição no espaço algumas músicas da compositora, vocalista e performer Meredith Monk. Inicialmente essas trilhas seriam utilizadas só como um elemento que impulsionasse as atrizes na criação, porém, com o passar dos ensaios, o grupo percebeu que aquelas composições experimentais, onde a artista explorava as mais diversas texturas vocais acompanhada de melodias um tanto sombrias, ajudavam a criar a atmosfera de medo e melancolia que idealizávamos para o espetáculo.

4.2 A cenografia, a iluminação e a caracterização das personagens

Pensando que este espetáculo era composto e atravessado por diversos elementos que compunham seu *texto performativo*, encontramos estes outros componentes, que foram essenciais para a criação de sentido nesta obra, aqui destacados: cenário, iluminação e caracterização das personagens.

Para a criação da ambientação do “Cadáver”, além das trilhas que compõem o álbum “Book of Days” (1990) e “Mercy” (2002), àquela altura, décimo encontro, já havíamos definido os elementos cênicos que formariam nosso cenário. A cenografia do trabalho seria composta por poucos objetos, teríamos dispostos pelo espaço da cena, ao fundo, um praticável de madeira, à frente do palco, num canto, uma pequena escada de madeira com dois degraus e dois vasos de argila com roseiras mortas (Figura 10) e, no extremo oposto, um amontoado de pedras; o chão do espaço estaria sujo por folhas e flores secas (Figura 11). Essa cenografia simples, sem grandes elementos, foi idealizada pelo grupo numa busca por ambientação que não se apoiasse tanto numa construção real do espaço arruinado onde as personagens estavam inseridas. Fomos em busca de elementos que estivessem imbuídos de significância como, por exemplo, as flores mortas plantadas nos vasos e as folhas secas espalhadas pelo chão representando a natureza morta, a sujeira e o abandono daquele local; o pequeno amontoado de pedras, numa simbologia direta à ideia do cadáver escondido debaixo delas; a escada de madeira que, ao longo dos ensaios e a partir de algumas improvisações, tornou-se um elemento importante da infância

das *três irmãs*, – a escada da cozinha onde, quando pequenas, Lavínia e Aurora sentavam-se para comer uvas colhidas do quintal – e, enfim, o praticável de madeira que pela sua constituição poderia vir a ser tantas coisas como um banco ou até mesmo uma espécie de altar, o local onde Clotilde visualizava a filha santificada pelo seu olhar de mãe e a adorava.



Figura 11 - *As pedras.*



Figura 10 – *Cenário. Escada e vasos de flores secas (à frente) e praticável de madeira (ao fundo).*

O espetáculo fazia uso também de uma pequena máquina de fumaça que, em determinados momentos da encenação, cobria o palco, os elementos cênicos e as próprias atrizes, de forma que era possível ver apenas suas silhuetas fantasmagóricas caminhando pelo espaço. A ideia da máquina de fumaça veio do nosso iluminador Diego Carvalho que, quando começou a assistir nossos ensaios para idealizar a luz do trabalho, achou que a fumaça imprimiria um efeito ainda mais misterioso à encenação. Com o palco sendo dominado pela fumaça, à medida que vamos adentrando a este universo, a mesma vai se dissipando, podendo remeter a um momento em que as personagens tomavam consciência de onde se encontravam. Este elemento visual potencializou ainda mais o aspecto sombrio da peça, sobretudo quando somado à iluminação idealizada e projetada pelo iluminador, que explorava a penumbra, as sombras, tudo isso numa paleta de cores frias, reforçando ainda mais a sensação de morte que dominava aquele local e as personagens. Com focos e cores saturadas que imprimiam uma densidade que hora brotava dos canhões de luz baixos ou que iluminavam apenas alguns pontos da peça, encaminhando olhares do público, criava-se uma luz que destacava este mosaico de sensações e desconfortos que a peça propunha, segundo o iluminador.

Em relação à caracterização das personagens, optamos por trabalhar figurinos que denotassem um aspecto mais antigo, sem deixar claro para o público a época em que a história se passava. Acreditávamos que não reforçando um período, nem um local, a trama ganhava ares quase de irrealidade, de ilusão ou de sonho. Os vestidos das *três irmãs* partiam da paleta de cores de uma videira: o de Clotilde, na cor vermelho vinho (a fruta); Aurora, em um verde escuro (a folha); e Lavínia, em um marrom claro (o tronco). Este elemento que era fruta, surgiu de forma recorrente nas criações, numa lembrança da infância daquelas três mulheres, sentadas no quintal, a comerem uvas da parreira. Na personagem da Virgínia, por outro lado, escolhemos trabalhar a partir da cor branca, partindo da ideia da pureza. A maquiagem era simples, a palidez do rosto e olheiras profundas, constituíam as máscaras daquelas mulheres que, como a própria Aurora dizia, estavam mortas por dentro.

Ainda podemos pensar em outros elementos presentes, como o espaço de apresentação, disposição do público, entrada do espetáculo e outros fatores.

Compreender esta multiplicidade que compõe e movimentava o espetáculo é necessário para perceber as potencialidades que o mesmo pode produzir. Mas voltando um pouco, podemos pensar nos estímulos de improvisação que também compunham o espetáculo, não apenas na criação do mesmo, mas suas interferências na cena, suas reverberações que impulsionaram o espetáculo.

4.3 A Improvisação

De forma paralela à experimentação de alguns viewpoints, desde o início do processo eu instigava as atrizes a improvisarem cenas mais livres, a partir de perguntas como: *O que elas sentem em relação às outras? O que elas costumam fazer neste espaço? Qual sua relação com ele? Que sentimento ele desperta nelas?* Sempre lançava provocações com o intuito de ajudá-las a compreender aquelas figuras que vinham surgindo nos nossos encontros e ver o que elas criavam de forma mais independente do estímulo dos viewpoints. Essa proposta de improvisar foi lançada já no nosso segundo encontro, o primeiro havia sido voltado exclusivamente para a experimentação do sistema de Bogart e Landau. Muito material interessante surgiu nesse movimento de improvisação, estávamos muito empenhados em fugir da estética de interpretação realista, de forma que nesses momentos de improvisação mais livres, os diálogos que surgiam vinham à tona carregados de poesias. Em meu caderno de anotações, eu tinha por hábito, além de estruturar as dinâmicas que seriam feitas nos ensaios, sempre anotar qualquer coisa que surgisse em cena e considerasse interessante de ser utilizada na encenação, de forma que saía dos encontros com muito material anotado. Ali, naqueles momentos, vimos nascer propostas de diálogos, falas e imagens muito potentes; mais tarde, mais especificamente em nosso sétimo encontro, depois de várias improvisações, levei para o grupo a primeira proposta de cena com diálogos, com pouco mais de uma página. Havia escrito ela ao longo dos encontros anteriores e a enxergava como a segunda cena do espetáculo; àquela altura já havíamos definido que a primeira seria uma onde elas explorariam o *andamento em uma grade*, com as ações das personagens, acompanhadas por uma pequena sequência de trilhas compostas pela Meredith Monk.

Esta segunda cena não seguia uma linha de diálogo convencional; embora estivessem as quatro personagens juntas no mesmo ambiente, em alguns momentos mais pareciam que falavam consigo mesmas do que umas com as outras. Aquela escrita havia surgido a partir das criações do elenco nos momentos de improvisação; muitos diálogos que estavam escritos no papel haviam sido criações das próprias atrizes, outros, eram criação minha, enquanto dramaturgo. A linguagem daquele primeiro texto escrito, além de beber diretamente das criações do grupo, também teve muita inspiração da poesia, como por exemplo a obra de Hilda Hilst, que foi fundamental para me estimular na composição daquela escrita.

A ação da cena, que havia sido proposta pelo elenco numa das improvisações, era bem simples: As *três irmãs* Clotilde, Aurora e Lavínia estavam juntas no mesmo espaço, nas ruínas daquele lugar maldito, enquanto a jovem Virgínia perambulava entre elas a sussurrar coisas ao pé do ouvido delas. As ações individuais estavam presentes, haviam vindo à tona na criação, de forma que as mantivemos; A cena tinha um aspecto irreal, beirava quase um sonho, ou talvez, um pesadelo, principalmente com a entrada daquelas falas. Lavínia remexia as pedras do jardim, enquanto Clotilde vagava pelo local como um urubu, ora pressionando seus punhos cerrados contra a própria pele como socos (ação número 1 da personagem), ora transformando a expressão do seu rosto ao repuxar a pele da face com seus dedos (ação número 2 da personagem); Virgínia perambulava entre as duas e a recém regressada Aurora, que observava com desgosto as irmãs quando de súbito sua mão erguia-se num tapa e ela, com a outra mão, agarrava o punho que tinha a mão pronta para bater (ação número 2). A primeira fala é dela, Aurora, que começa a cena dizendo para Clotilde:

AURORA: Esta casa está podre. Lavínia está podre. As flores estão podres. Você não conseguiu conservar nada... Estamos mortas por dentro, sepultadas a esta casa, ocas, vazias. Somos três cadáveres em decomposição, três carcaças apodrecidas pelo tempo e pela dor...

Cito este trecho para que seja possível visualizar de forma mais concreta o que escrevo. Os diálogos surgiram no espetáculo a partir da vontade que o grupo sentia de comunicar através da linguagem verbal alguns aspectos da

história que, embora o imagético por si só fosse capaz de comunicar, queríamos que fosse transmitido através de palavras também, só que numa linguagem mais poética, que nos ajudasse a compor a *atmosfera* sombria e arrepiante do “Cadáver” que tanto buscávamos. Muitas vezes o texto que era dito tinha como objetivo reforçar fatos que eram importantes, a história, e que não queríamos que passassem despercebidos aos olhos do público, como por exemplo neste trecho, onde Lavínia parece estar delirando, porém dá pistas sobre o assassinato que ocorreu no passado e ainda não é de conhecimento do público:

LAVÍNIA: Ela... encheu então seu corpo de pedras, já que não podia enchê-lo da sua vontade.

Aurora tenta compreender a irmã. Observa-a incrédula.

CLOTILDE: Não sei por que ainda dão ouvidos a ela.

LAVÍNIA (*Despertando. Nervosa.*): Esta casa precisa de flores e não de pedras. Ela já está cheia de pedras. E eu não sei por que elas não nascem. Você sabe porque elas não nascem, Aurora? Eu não sei...

AURORA: Tudo aqui nasce morto Lavínia, e você já deveria saber disso.

A obsessão que a personagem Lavínia nutre pelo território morto do jardim, aparentemente sem motivo, desde o início do espetáculo, é um aspecto que indica para o público o grande segredo da encenação, o cadáver da jovem filha de Clotilde. Aurora, inicialmente, até tenta compreender as coisas que a irmã fala, porém é levada por Clotilde a acreditar que Lavínia há muito perdeu o juízo. O público também, possivelmente, acaba se afetando pelas inverdades ditas pela mãe de Virgínia a respeito de Lavínia, e passam a crer que as coisas ditas por ela fazem sentido apenas para ela mesma. A compulsão que Lavínia tem em estar sempre entre as pedras e as flores mortas do jardim é uma ação recorrente dentro do espetáculo, muitas vezes centralizando todas as figuras do universo naquele local nefasto.

Além da cena 2⁵, surgiram outras duas onde tínhamos pequenos diálogos compondo o texto performativo do espetáculo, a 4 e a 6 (apêndice). As duas surgiram na mesma dinâmica da 2, onde as atrizes improvisaram experimentando verbalizar um texto que se deixasse afetar pela poesia que elas vinham criando através dos seus corpos no espaço; poesia essa que era explorada ao máximo nas demais cenas onde não trabalhávamos com um texto

⁵ O texto com os diálogos da cena encontra-se transcrito no apêndice desta monografia.

falado, como, por exemplo, a 3 e 5, onde, além de utilizarem o *andamento em uma grade* e das suas ações para as personagens, elas eram estimuladas a criar de forma livre a partir da relação com cada membro do elenco, bem como com o espaço. Um fato importante de ressaltar é que, embora em muitos momentos o elenco se propusesse a trabalhar de forma mais livre das proposições do sistema dos viewpoints, era praticamente impossível dissociá-los das novas criações; eles emergiam no meio das improvisações, fossem elas apenas corporais ou corpóreo-textuais. O elenco havia se apropriado de tal forma dos viewpoints do *andamento em uma grade*, por exemplo, que passaram a se locomover apenas através de retas, desenhando corredores imaginários pelo chão; ou, era possível perceber, suas ações individuais brotavam inconscientemente nos seus corpos, sempre compondo a arquitetura das cenas.

4.5 O texto performativo do Cadáver

Uma vez compreendido os processos circundantes deste espetáculo, podemos agora pensar na peça e no conceito de texto performativo. Retomando o conceito de texto, proposto por Barba, onde ele amplia o entendimento da palavra para além da ideia de escritura, de manuscrito, apresentando a perspectiva de tessitura, ou seja, o modo como são trabalhadas as ações de um espetáculo e como elas compõe uma dramaturgia, um texto cênico, proponho pensar o processo do “Cadáver”. Uma encenação que se inspirou em elementos de um texto literário para a criação de um novo *texto*, que se estruturou a partir da rede de signos, sonoros e imagéticos, que compõe o ato cênico.

Naquela época, como disse anteriormente, não sabíamos exatamente como nomear o processo que estávamos vivenciando. Hoje, analisando a criação e com um afastamento de dois anos, identifico no conceito de texto performativo de Féral uma denominação possível para o trabalho que foi desenvolvido de forma conjunta pelo elenco.

O texto performativo, conforme Féral:

(...) exige não apenas a atuação, mas também todos os elementos da representação. É nessa rede fechada de relações em meio as todos os sistemas cênicos que ele situa, preso num novelo fechado de inter-

relações com os demais componentes da encenação (FÉRAL, 2015, p. 246)

São estas relações que dão sentido a ele, que criam sua significância; A interpretação dos atores, seu gestual, o jogo de luzes e sons, a inserção de textos escritos, elementos cênicos, figurinos, todos estes elementos constituem, aos olhos do público, o *texto performativo* do espetáculo, de forma que ele é indissociável do momento da apresentação; todo o espetáculo, seu conteúdo, seu significado, estão presentes apenas neste momento efêmero do acontecimento teatral, quando texto, plateia, performance e demais elementos se unem no palco e o momento de criação toma vida e passa a existir. O processo do “Cadáver”, quando analisado, se enquadra nesta definição, pois

quando observamos seu texto dramaturgico, como por exemplo as indicações, rubricas e seus diálogos (apêndice), tudo soa muito vago, não se sustenta por si só. Este material necessita da cena para ganhar existência que se pretende, do corpo das atrizes no jogo da cena, com os demais elementos do palco, para alcançar o sentido. Nosso processo encontra existência ali, no palco, e se configura através do entrelaçamento desses sistemas para dar concretude às figuras das *três irmãs* e do *espírito da jovem morta*, naquela atmosfera arruinada. Estes três elementos que se inspiraram na obra “*Nêmesis*” da autora



Figura 12 - Imagem inicial da peça. Cena 1: Quadro de família.

Agatha Christie, não teriam sido possíveis de se constituir desta forma que venho

descrevendo, sem a utilização do treinamento e da exploração do sistema de Viewpoints.

Embora o grupo, em função do tempo, não tenha conseguido experimentar o sistema em sua integridade – o processo contou com vinte e cinco ensaios -, os exercícios que foram explorados, como o *deslocamento em grade*, *a duração*, *a resposta cinestésica*, *a repetição*, *o andamento das ações*, permearam a criação das seis cenas que compunham o espetáculo, emergindo nos corpos das atrizes constantemente durante a criação. Um exemplo disso é a cena que abre o espetáculo, “Quadro de família” (Figura 12), onde as atrizes, num primeiro momento estão todas juntas ao redor de Clotilde como se posassem para um retrato de família e, logo, começam a explorar sua relação com aquele local morto, fazendo surgir sensações e sentimentos a partir da movimentação dos exercícios citados acima. Esse momento inicial do espetáculo, embora se utilizasse apenas dos Viewpoints, apresentava uma riqueza de significados e simbolização; as partituras corporais criadas pelo elenco, ao serem atravessadas pelos demais elementos que compunham as sensações da peça (trilha sonora, iluminação, cenografia, figurinos, maquiagem;) eram elevadas ao máximo e criavam, desde o primeiro momento do trabalho, a *atmosfera* sem esperança e arruinada que cercava aquele lugar e era, sem sombra de dúvida, a alma do espetáculo “Cadáver”.



Figura 13 - Os Viewpoints na cena.

Os diálogos que foram inseridos na encenação, embora reforçassem algumas informações da história, não eram colocados de forma objetiva e clara para o público que precisava estar atento à rede de símbolos que ia invadindo o palco, como ocorria, por exemplo, na cena 4 “O Jardim de Lavínia”, onde o foco da cena era a personagem de Aline Cotrim. Lavínia, que aparentava estar cada vez mais louca, em sua dita loucura, começa a revelar aspectos importantes da história. Ela desconfiava que foi sua irmã Clotilde que matou Virgínia e, por isso, aquele lugar apodreceu; Clotilde por sua vez, culpa a irmã que foi a principal apoiadora do romance que Virgínia mantinha às escondidas com um jovem forasteiro. O fantasma da jovem, que só a mãe enxerga, até tenta intervir, porém não consegue impedir o ódio que verte do coração de Clotilde da mãe. No trecho a seguir é possível compreender como os diálogos se inseriam na cena, com um texto carregado de simbolismos, que desvelava sem revelar demais o mistério que cercava aquelas vidas arruinadas.

LAVÍNIA: A culpa não é minha! É de Clotilde. Foi ela que matou todas as rosas... todas as minhas flores. Tocou com suas nefastas mãos e apodreceu tudo. *(Para Clotilde.)* Tudo que você toca, você mata!

VIRGÍNIA *(Para Lavínia.)*: Shhhhhhhhhhh! Quieta...

Clotilde se aproxima de Lavínia.

LAVÍNIA *(Nervosa.)*: Afaste essas mãos de mim. Não me toque! Não me toque!

CLOTILDE: A culpa é sua Lavínia!

LAVÍNIA *(Perturbada.)*: Culpa... culpa... eu não tenho culpa! Não tenho... não tenho...

CLOTILDE: Foi você quem cultivou as ervas daninha.

LAVÍNIA: E você arrancou tudo!

CLOTILDE: Arranquei o mal pela raiz! Você sempre teve a cabeça fraca Lavínia... desde jovem, porém eu jamais a perdoarei.

O texto dito pelas atrizes, somado às ações e à movimentação proposta por elas em cena, davam uma outra dimensão à história.

Em relação à denominação de *texto performativo*, é importante ressaltar que existem diferentes tipos, como a própria Féral coloca:

Há, seguramente, formas diferentes de texto performativo, de acordo com a natureza dos próprios textos e seu modo de inserção na representação: textos narrativos que evocam uma apresentação múltipla mas que permanecem lineares (...), ou, pelo contrário, textos esburacados, muitas vezes heterogêneos, que surgem em diversos momentos da representação e cujo sentido, apoia-se não na lógica de uma apresentação ou de uma dada forma, mas que se apoiam antes na combinatória de diversos elementos cênicos apresentados (...) (FÉRAL, 2015, p. 249)

É nesta segunda definição proposta pela autora que identifico a encenação de “Cadáver”, pois a inserção dos diálogos na cena que foram emergindo a partir da criação das atrizes ao longo do processo e foram transcritos para o papel por mim, estavam extremamente apoiados nas ações das personagens e só ganhavam verdadeiro sentido quando eram performados no contexto da cena. Quando os analisamos separadamente do conjunto da obra, é como se eles se encontrassem incompletos, ausentes de sentido. Isto porque a história que contávamos não repousava neles individualmente, mas sim sobre todos os elementos da cena, dependendo do seu conjunto para ser comunicada. Eles não se constituem como texto autônomo porque foram idealizados para servir a cena, e estão imbricados na tessitura que compõe o espetáculo, assim como a iluminação, a movimentação das atrizes, a música, os figurinos e o cenário

Conforme aponta Barba, o texto de representação “(...) só existe no final do processo de trabalho e não pode ser transmitido.” (2012, p. 67) Isto porque ele só pode ser comunicado através do espetáculo. Segundo o autor, sua transmissão é praticamente impossível; mesmo que utilizássemos uma técnica de transcrição como a usada pela música, quanto mais fiel fosse sua transcrição, mais ilegível ela seria. Ele coloca isso pois não há como organizarmos num papel a relação que se estabelece ali, diante dos olhos da plateia, no encontro e no emaranhado de elementos sonoros e visuais que compõe a efemeridade da encenação teatral contemporânea ou, como ele mesmo chama, este “novo teatro”.

O espetáculo “Cadáver” encontra sua força apenas em cena. É no espaço do palco que sua história ganha sentido. Sua trama não é organizada previamente em um texto escrito, tal como o modelo utilizado por muitas dramaturgias tradicionais, e pode ser transmitido no papel ou numa publicação, mas sim, num texto físico, que surge no palco, e existe somente ali, nas relações que se estabelecem naquele momento, entre as atrizes, que têm seus corpos impregnados pelo treinamento de viewpoints no ato de dar vida e recriar alguns aspectos da obra literária de “*Nêmesis*”. Seu texto performativo existe neste momento que é efêmero, e por causa disso, ele não pode ser escrito em sua totalidade. Ele está no corpo das performers, na cena, no atravessamento

daquele acontecimento, nos elementos visuais e sonoros que inundam a cena e os sentidos da plateia.

5. Considerações finais

Compreendendo este processo que culminou na construção do espetáculo teatral “Cadáver”, percebendo os diversos movimentos que compuseram e potencializaram a sua criação, consigo visualizá-lo como uma obra de texto performativo. Um processo que é impulsionado por elementos da narrativa ficcional de “*Nêmesis*” e se solidifica no trabalho prático de um grupo de atrizes que, ao se apropriarem da linguagem dos Viewpoints, (re) constroem sua significância, dando um novo sentido a eles.

O autor Gilberto Icle, no livro “Descrever o inapreensível” (2019), na introdução do livro, escreve sobre a dificuldade que reside no ato de descrever processos de criação em práticas performativas, uma vez que cada processo se configura de uma maneira. Em sua escrita, a partir de diversos relatos de grupos distintos que trabalham com as práticas performativas, o autor se pergunta:

O que acontece no entre, no espaço-tempo entre não conhecer e conhecer, entre não possuir no corpo a possibilidade de performar e o espetáculo propriamente dito? É isso que a descrição procura aprender. É aí que nos deparamos com um conjunto significativo de questões difíceis de serem circunscritas. Antes de nos perguntarmos o que é um processo criativo, pergunta deveras estranha e impossível de responder, perguntamos: como descrever o processo criativo? (ICLE, p. XXVII, 2019)

Partindo da mesma indagação, fui atravessado por esta e diversas outras, que provocaram constantemente a reflexão sobre a escrita deste processo, que é composto por momentos potentes e singulares, que são existentes daquele momento efêmero; a dificuldade em encontrar palavras para descrever de forma fiel, ou pelo menos que imprima da forma mais próxima possível, o que era criado nos ensaios e nas apresentações, as sensações de imagem e som que participavam desta construção do espetáculo sempre foram questões pertinentes que estiverem ao meu redor nesta escrita. Escrever acerca de um processo como o “Cadáver” que se mantinha em movimento, se transformando e ganhando novos significados a cada experimentação, neste momento do entre, que também se encontra no instante da transmissão daquela rede de signos que é tecida em cena, e que ganha nova forma quando é lida pelo público, que é o texto performativo, é desafiador. Isto porque o texto que surgia a cada experiência de feitura da encenação ia se impregnando de leituras e percepções,

ampliando o próprio entendimento das atrizes sobre as suas criações. Muitos espectadores traziam as suas interpretações a partir da obra para o grupo ao término da apresentação, com a intenção de descobrir se a ideia que faziam sobre ele era correta e isso, no decorrer do processo, foi se tornando um dos pontos mais interessantes do trabalho. Cada pessoa que assistia ao espetáculo, tinha uma própria percepção da obra e daquele emaranhado de fios que compunham a tessitura que era a peça “Cadáver”, e isto só ocorreu pelo caráter performativo do processo. Nós, o grupo, tínhamos uma ideia bem construída e afinada sobre a história que nos propúnhamos a contar, sobre as personagens e tudo que as rodeava, porém não era a nossa intenção induzir o público a uma única interpretação sobre a criação, até porque a cena que concebemos na encenação possuía um caráter muito mais simbólico e abstrato do que realista, fato este que, por si só, já estimulava o público a leituras distintas sobre os elementos que invadiam o palco. Costumo pensar esta encenação como um caleidoscópio que, através do reflexo de uma luz externa, apresenta e produz, a cada movimento seu, uma combinação variada de efeitos visuais, compondo assim no mesmo objeto, diferentes imagens. A encenação, por se apoiar principalmente no imagético, na criação de visualidades no palco, e não na linguagem verbal, permitia e forçava o público a construir um sentido para aquelas peças que se encontravam dispostas em cena.

Dentre as diversas leituras que chegavam ao grupo, algumas passaram a ser muito caras ao elenco, reverberando e transmutando o trabalho; como aquela onde uma espectadora entendeu aquele local apodrecido e arruinado como uma metáfora do espírito daquelas quatro mulheres, numa perspectiva onde ele não existia de fato no mundo real, exceto nelas mesmas, no íntimo de seus corpos, aprisionadas dentro de si próprias, com suas dores, tristezas e rancores. Outra, mais literal, mas não menos surpreendente, presumia que tanto as três irmãs quanto a jovem estavam mortas e esquecidas naquele lugar maldito. Esta era uma interpretação que era muito recorrente entre os espectadores e nos agradava muito, de forma que levou o grupo a questionar-se se elas realmente já não teriam falecido, restando assim apenas seus fantasmas naquelas ruínas, que reviviam, diariamente, seu passado.

Após estes momentos de contato, onde os sentidos do público se viam invadidos pela criação artística e produziam as mais diversas leituras, percebíamos como a obra artística “Cadáver” se transmutava e se potencializava a partir do olhar de cada espectador. Nos perguntávamos quantas leituras possíveis não foram feitas, sendo, todas elas, autênticas, pois para nós o espetáculo acontecia nesta vivência, nesta troca, era nela que ele se concretizava e comunicava sua história.

Para nós, o espetáculo, a construção do seu sentido, passou a ser uma questão de perspectiva, daquela forma que a luz incidia sobre os espelhos deste caleidoscópio e permitia que cada um enxergasse-o de um lugar distinto. Era um fato, nós havíamos partido do episódio onde uma mãe, Clotilde, por amar demais sua filha, a sufoca com seu amor e a prende naquele local; porém, depois de tantas experimentações, atravessamentos e leituras, questionamentos como *o que terá acontecido depois disso? Se estão todas mortas, como elas teriam morrido? Será que Aurora teria sido morta pela irmã também depois de descobrir o que ela fez? Assim como Lavínia? E Clotilde, o que teria feito ela após isto? Definhado sozinha naquele local? Se suicidado? Ou não terá sido Clotilde quem matou as irmãs? Talvez Aurora?*, foram surgindo. Neste instante, talvez esta escrita já esteja sendo afetada por uma nova leitura da obra do “Cadáver” deste que vos escreve estas páginas, é difícil dizer. A verdade é que, assim como o público questionava-se sobre os acontecimentos da peça, nós, o grupo, também passamos a nos perguntar. A encenação havia encontrado uma força no seu encontro com o espectador que já não tínhamos mais controle sobre ela, e tal como eles, precisávamos (re)descobri-la a cada apresentação.

A experimentação da metodologia proposta por Bogart e Landau, principalmente dos Viewpoints de tempo (Andamento, Duração, Resposta Cinestésica, e Repetição) através do deslocamento em uma grade e das ações, foram essenciais para esta criação, bem como formou toda a base do trabalho da forma como ele se constituiu. A investigação da prática, além de possibilitar que fosse gerada uma movimentação para o palco, auxiliou na descoberta de uma interpretação sem exageros, que estava calcada na fisicalidade e na execução de ações por parte das atrizes, para produzir sentido. A exploração da metodologia dos Viewpoints possibilitou transferir e corporificar o imaginário que

cada uma das atrizes possuía sobre suas personagens, aspectos da história e aquele espaço abandonado e permitiu, também, o surgimento de fragmentos de textos escritos que ajudaram a compor a encenação.

Em função da duração do processo, que contou com vinte e cinco ensaios como já disse, o sistema de Viewpoints não pôde ser investigado em sua totalidade. O grupo optou por trabalhar a partir de alguns dos exercícios sugeridos pelas autoras no Livro dos Viewpoints, como, por exemplo, a série de alongamentos, os Viewpoints de tempo individuais e, posteriormente, os coletivos. Estes exercícios são utilizados para o início de uma experimentação, e mantivemo-nos investigando-os com calma para que o grupo pudesse se apropriar deles com profundidade. Como pensávamos em continuar o processo, um dos nossos planos era explorar os demais aspectos do sistema que não chegaram a ser explorados, como os Viewpoints Vocais; porém, com a chegada da pandemia do COVID-19, em março de 2020, o trabalho viu-se impedido de ser retomado.

Havia muitos aspectos ainda que queríamos investigar acerca da história do “Cadáver”, porém ele ainda aguarda, na mortalha, sua (re)descoberta. Neste período de dois anos, mesmo longe da prática, muitas reflexões foram feitas a partir deste processo em consequência desta escrita, e novas reverberações surgiram a partir deste momento inicial, como a dramaturgia “Entranhas: Aqui ao menos estamos sós”, um texto dramático que nasce da lembrança deste texto performativo do espetáculo e que reconfigura seu universo dentro da linguagem da escrita, com novos códigos e signos intrínsecos à literatura dramática. Cito esta outra obra pois ela origina-se, dentre outras coisas, dessa dificuldade que é relatar o processo de construção de um texto performativo, algo que está alicerçado no efêmero. A construção desta dramaturgia escrita possibilitou-me uma maior compreensão do meu objeto de pesquisa nesta monografia, não porque transcrevi na linguagem literária o que era cena, o que era físico e efêmero, porque isso é impossível. Trazendo novamente Iclé, sobre isto ele aponta:

(...) o processo de criação não é afeito ao efeito fotográfico, ao registro, ele é demasiadamente vivo e, ainda, por demais coletivo. Não se trata de descrever o percurso de uma pessoa, tampouco de uma ideia, de

um momento, mas de uma rede complexa de relações, impossíveis de serem definitivamente apreendidas. (ICLE, p. XXXVII, 2019)

Como citado, Icle traz esta dificuldade de registrar por escrito este momento tão singular e efêmero, de escrever no papel aquilo que é único da ocasião do processo criativo, de forma que não busquei transcrever para um texto escrito este movimento, mas sim dar uma nova forma à criação anterior, ao *texto performativo*. Considero este novo trabalho como um paradoxo da peça, que é e ao mesmo tempo não é o mesmo trabalho. Um texto que passa a ter sentido nas palavras também, e não só na cena; “Cadáver” e “Entranhas: Aqui ao menos estamos sós” estão neste paradoxo de um trabalho que ao mesmo tempo que é, não é a mesma coisa, se configurando de forma totalmente diferente. Desta forma, pude vivenciar nos dois campos, o teatral e o literário, maneiras de comunicar e transmitir aquilo que quero contar. Um exemplo que se pode pensar, seria esta dramaturgia que surgiu das reverberações do espetáculo. Não foi meu desejo me aprofundar neste aspecto anteriormente pois meu foco aqui é a experiência da construção do texto performativo do espetáculo “Cadáver”, porém acho importante citar esta outra experiência que surge da obra em questão. A escrita da dramaturgia “Entranhas: Aqui ao menos estamos sós”, que se deu paralela ao desenvolvimento desta monografia, proporcionou experimentar um novo sistema de signos, o das palavras, para comunicar a mesma história; isto, claro, possibilitou o nascimento de uma nova obra, que se assemelha ao “Cadáver” em alguns aspectos, mas não é a mesma, é outra, já que está alicerçada num outro sistema de códigos, que não é a da cena. Fato este que elucida ainda mais a potência presente neste processo, neste texto performativo que reverbera em outras formas, outras vidas e se relaciona a outras vivências. Justamente por ser este paradoxo, acredito que ela habita este texto ao mesmo tempo que em outro momento, outra potência de existência de ser/ estar no texto “Cadáver” e além dele.

Compreendemos claramente que um processo como o de “Cadáver” não tinha uma definição metodológica pré-definida para acontecer. Com as múltiplas referências que me atravessaram e me atravessam, elas estavam presentes na construção do espetáculo, ainda que subjetivamente. Após este distanciamento, esta compreensão maior de como os processos artísticos podem ocorrer, fica

mais fácil conceituar para poder compreender como a arte pode ser um movimento constante de (re)criação. Posso afirmar que neste processo não fui eu quem encontrou no texto performativo a denominação para o espetáculo, por mais que os Viewpoints fossem o eixo impulsionador do processo, mas foi o espetáculo e eu que nos refizemos em texto performativo e o texto performativo que produziu movimentos de escrita, pensamento e arte.

A partir do processo do “Cadáver” proponho pensarmos o termo dramaturgia, no sentido apresentado por Barba, onde ela pode ser identificada na maneira como são trabalhadas as ações num espetáculo para a criação de uma história, ou na forma como os sistemas de significação da cena são operados para gerarem sentido. Numa encenação, tudo que se apresenta em cena comunica algo e ajuda a contar uma história, de forma que a soma de tudo aquilo que se apresenta em cena constitui uma dramaturgia. Em “Cadáver”, esta dramaturgia é vista como *texto performativo*, ou seja, como tudo que acontece no palco, e da forma como acontece; na movimentação das atrizes, nas suas ações, nas imagens que iam se construindo com seus corpos que se impregnavam de sentido com a inserção da luz ou da sua ausência, suas vozes, as músicas de Meredith Monk que inundavam o palco e permeavam a cena, assim como a fumaça que pairava sobre a cena, sendo projetada de uma pequena máquina escondida ao fundo do cena, cobrindo as silhueta das atrizes, seus trajes, os elementos cênicos, tudo; todos estes componentes formavam o texto performativo do espetáculo.

Destaco aqui que este processo de espetáculo, seus movimentos em cena e mesmo posteriores, como o texto dramático “Entranhas: Aqui ao menos estamos sós”, ecoam ainda em mim e me fazem e provocam novas formas de criação na arte, justamente pela potência que ele possui, não apenas força artística, mas força humana para outras sensibilidades, outras subjetivações possíveis e isto que considero como um texto performativo. Um texto que provoque não apenas na criação teatral, mas que possa potencializar novas formas de perceber as relações humanas e a própria vida.

6. Referências

BARBA, Eugenio. SAVARESE, Nicola. **A arte secreta do ator**: um dicionário de antropologia teatral. São Paulo: É Realizações, 2021.

BOGART, A; LANDAU, T. **O livro dos Viewpoints**. 1 Ed. São Paulo: Perspectiva, 2017.

CHRISTIE, A. **Nêmesis**. 2. Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014.

FÉRAL, J. **Além dos limites**: Teoria e prática do teatro. 1 Ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.

KONZAN, Tadeusz. Os signos no teatro – Introdução à semiologia da Arte do Espetáculo in. **Semiologia do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1978. p. 93 – 124

HILST, Hilda. **Da poesia**. 2 Ed. São Paulo. Companhia das Letras, 2017.

ICLE, Gilberto. **Descrever o inapreensível**. 1 Ed. São Paulo: Perspectiva, 2019.

ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral**. 2 Ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

APÉNDICE

CADÁVER

Personagens:

AURORA

CLOTILDE

LAVÍNIA

VIRGÍNIA, o vazio

CENA 1:

Quadro de família. As quatro mulheres estão juntas em uma imagem, como se posassem mortas para uma fotografia. Aos poucos cada uma, uma por vez, abandona a imagem, começando uma caminhada pelo espaço.

CENA 2:

AURORA (*Enojada.*): Esta casa está podre. Lavínia está podre. As flores estão podres. Você não conseguiu conservar nada...

Silêncio. Clotilde encara a irmã.

AURORA: Estamos mortas por dentro, sepultadas a esta casa, ocas, vazias.

Somos três cadáveres em decomposição, três carcaças apodrecidas pelo tempo e pela dor...

CLOTILDE (*Seca.*): Você fala demais.

AURORA: É um costume meu. O falecido não também não gostava! Tinha medo da minha voz, assim como eu tinha daquela pesada mão que ele carregava. Mas o que poderia eu fazer para preencher esse vazio? Já que não posso encher-me de vida, falo para extirpar esse silêncio que mora em mim.

VIRGÍNIA: Nesta casa...

LAVÍNIA (*Perdida em pensamentos.*): Encheu então o corpo de pedras...

AURORA: O que, Lavínia?

LAVÍNIA: Ela... encheu então seu corpo de pedras, já que não podia enchê-lo da sua vontade.

Aurora tenta compreender a irmã. Observa-a incrédula.

CLOTILDE: Não sei porque ainda dão ouvidos a ela.

LAVÍNIA (*Despertando. Nervosa.*): Esta casa precisa de flores e não de pedras. Ela já está cheia de pedras. E eu não sei porque elas não nascem. Você sabe porque elas não nascem, Aurora? Eu não sei...

AURORA: Tudo aqui nasce morto Lavínia, e você já deveria saber disso.

VIRGÍNIA: Me parte o coração vê-la assim.

LAVÍNIA (*Nervosa.*): Por que você voltou Aurora? Por que? Não há nada de bom aqui.

CLOTILDE: Nada de bom espera por nós em lugar algum.

LAVÍNIA: Quem vai, não deve voltar... não deve voltar!

AURORA: Se tem um lugar que eu gostaria de nunca mais ter posto os pés é neste inferno!

CLOTILDE: Ninguém lhe obrigou a voltar!

AURORA: Eis aí seu engano Clotilde. Fui obrigada sim, forçada a voltar a viver nessa ruína, junto das minhas miseráveis irmãs. Uma coisa que descobri nesta minha tentativa de me livrar do mal, da tristeza, e que você mais do que ninguém já devia saber, é que não temos como escapar daquilo que carregamos dentro de nós.

VIRGÍNIA: Você quebrou todos os espelhos, mamãe. E caminha no escuro desde então porque tem medo da verdade.

CLOTILDE: Eu não sei do que estão falando.

AURORA: Você é ruim Clotilde! Você é fria! Torpe! Deseja o mal para as pessoas, porque é a única coisa que tens aí dentro. Desde de que cheguei te contém, mascaras teu veneno com o silêncio, mas eu lhe conheço e não acredito em você.

VIRGÍNIA: Aurora, eu lhe suplico, não toques nesta história!

Aurora se contém. Clotilde encara a irmã. Silêncio.

LAVÍNIA: Ele era tão bom... tão belo. E agora se foi... se foi... se foi...

CLOTILDE (*Com fúria.*): Teve o fim que mereceu.

VIRGÍNIA: Não fales assim dele...

CLOTILDE: Falo como bem entender. E não admito que profiram palavras afetuosas sobre aquele que cravou uma adaga no coração desta casa.

LAVÍNIA (*Num breve momento de sanidade.*): Quem cravou a adaga foi você!

AURORA: Quem cravou a adaga foi você!

VIRGÍNIA: Quem cravou a adaga foi você!

Clotilde fica petrificada com o que Lavínia diz.

CLOTILDE: Calem-se!

CENA 3:

Música. Momento das quatro personagens no cubo. Relacionam-se. Aos poucos vão desmanchando o coro e Lavínia se dirige para as pedras. As três as observam.

CENA 4:

AURORA: Ontem à noite eu a vi, mais uma vez, no jardim. Os pés descalços, com a camisola e as mãos sujas de terra. Lá estava ela... encarando o vazio. Eu não sei o que tanto atrai Lavínia até lá.

VIRGÍNIA: Aquela estufa de plantas há muito tempo não é nada mais do que um amontoado de escombros. É perigoso...

CLOTILDE (*Brava.*): O que você foi fazer lá, Lavínia?

AURORA: Essa sua obsessão por aquele jardim pútrido não lhe faz bem.

LAVÍNIA: A culpa não é minha! É de Clotilde. Foi ela que matou todas as rosas... todas as minhas flores. Tocou com suas nefastas mãos e apodreceu tudo. (*Para Clotilde.*) Tudo que você toca, você mata!

VIRGÍNIA (*Para Lavínia.*): Shhhhhhhhhhh! Quieta...

Clotilde de aproxima de Lavínia.

LAVÍNIA (*Nervosa.*): Afaste essas mãos de mim. Não me toque! Não me toque!

CLOTILDE: A culpa é sua Lavínia!

LAVÍNIA (*Perturbada.*): Culpa... culpa... eu não tenho culpa! Não tenho... não tenho...

CLOTILDE: Foi você quem cultivou as ervas daninha.

LAVÍNIA: E você arrancou tudo!

CLOTILDE: Arranquei o mal pela raiz! Você sempre teve a cabeça fraca Lavínia... desde jovem, porém eu jamais a perdoarei.

VIRGÍNIA: Ela não teve culpa!

CLOTILDE: Teve sim! Se hoje vivemos neste breu é por causa de Lavínia.

AURORA: A escuridão sempre gostou de nós.

LAVÍNIA: É verdade, e ela senta à mesa conosco, todas as noites. Acaricia nossas faces e alimenta-se do que sobrou de nós.

CLOTILDE: Por mais infeliz que eu seja, muito me alegra vê-la assim.

VIRGÍNIA: Pérfida.

CLOTILDE (*Gargalhando.*): Chamem-me do que quiserem. Lavínia está louca e a culpa é inteiramente dela.

LAVÍNIA (*Delirando.*): O homem morreu e nem foi ele.

CLOTILDE: É claro que foi ele! Desgraçou Virgínia e acabou com a vida da minha filha! (*Para Virgínia.*) Não é!?

VIRGÍNIA: Eu o amava...

CLOTILDE: Amor.... Cale-se! Eu não quero mais ouvir menção alguma, aquele desgraçado. (*Afasta-se.*)

LAVÍNIA: Nós podíamos ir ao seu enterro.

AURORA: Ele foi enterrado meses atrás, Lavínia.

VIRGÍNIA (*Para Lavínia.*): Você tem que ir embora daqui. Vá embora daqui. Vá embora.

LAVÍNIA (*Para si.*): Eu não posso ir embora!

CENA 6:

Música. Lavínia e Aurora colocam um véu sobre Virgínia, que está na escada. Virgínia canta uma música e se dirige para o cubo, ao fundo do palco.

CENA 5:

LAVÍNIA: A culpa não foi minha.

CLOTILDE: A culpa foi sua!

VIRGÍNIA: Lavínia, eu preciso da tua ajuda. Você pode me ajudar?

LAVÍNIA: A culpa não foi minha.

CLOTILDE: A culpa foi sua!

VIRGÍNIA: Lavínia, eu estou amando.

LAVÍNIA: A culpa não foi minha.

CLOTILDE: A culpa foi sua!

VIRGÍNIA: Eu não sei mais o que fazer. Eu não quero ser uma prisioneira desta casa como vocês. Eu tentei, você sabe como eu tentei, mas eu não consigo mais. E eu preciso ir embora daqui antes que as raízes deste lugar furem meu corpo e adentrem minha alma, como fez com vocês.

LAVÍNIA: A culpa não foi minha.

CLOTILDE: A culpa foi sua!

VIRGÍNIA: Eu preciso da sua ajuda para fugir. Você me ajuda?

LAVÍNIA: A culpa não foi minha.

CLOTILDE: A culpa foi sua!

VIRGÍNIA: Eu tenho um plano.

LAVÍNIA: A culpa foi minha!

LAVÍNIA: Viu os frutos do pomar amadurecerem e serem colhidos, viu a neve derreter-se nas montanhas. Mas nunca mais viu o príncipe.

CLOTILDE: Ingrata! Rameira! Cobra traiçoeira! É isso que você é! *(Pausa.)* Você está grávida Virgínia? Aquele embuste te emprenhou? É isto!? Me responde! Você ia fugir com ele, mesmo depois de eu ter lhe contado tudo sobre os homens?

VIRGÍNIA: Nem todos os homens são maus. Ele não é como meu avô, mamãe. Ele me ama. E eu me recuso a ficar aqui permitindo que o que desgraçou a vida de vocês também desgrace a minha. Eu mereço viver!

CLOTILDE: Quem foi que enfiou essas tolices na sua cabeça? Foi Lavínia?

VIRGÍNIA: Aurora também foi embora.

CLOTILDE: Aurora fugiu do inferno desconhecendo que o inferno também estava dentro dela. Nós não temos como fugir minha filha. Não adianta!

VIRGÍNIA: Fale por você mamãe. Eu não vou ficar aqui velando e zelando as suas dores e suas culpas. Prefiro fazer isso pelas minhas.

CLOTILDE *(Doce.)*: Mas você não tem nenhuma, meu anjo. Por que você quer fazer isso?

VIRGÍNIA: E eu não quero ser mais um fantasma dentro dessa casa.

CLOTILDE *(Dura.)*: Você não vai embora! Eu não sobrevivi ao inferno, para no fim padecer aqui sozinha. Você não vai embora, você vai ficar aqui comigo! Eu sou sua mãe, eu coloquei você na merda desse mundo, lhe criei, você me deve isso!

VIRGÍNIA: Não há nada que você possa fazer. No fim, eu fico feliz que você tenha descoberto. Parto com minha consciência limpa.

CLOTILDE *(Num grito.)*: Você não vai embora!

AURORA *(Ação com as pedras.)*: Vocês não estão sentindo esse cheiro a podre? Tem algo podre nessa casa. Vocês não estão sentindo? Não importa onde eu esteja, eu o sinto. *(Levanta de súbito.)* Às vezes eu acho que tem algo escondido nessas paredes.

LAVÍNIA: Somos nós.

AURORA: Somos nós o que, Lavínia?

LAVÍNIA: Da onde vem, onde se encontra o cheiro.

AURORA: Onde está Virgínia?

CLOTILDE: Partiu.

AURORA: Eu sei. Mas onde você a colocou?

CLOTILDE (*Chorando.*): No meu coração, ela está no meu coração.

LAVÍNIA: Que vontade me deu de comer uva moscatel, que nem aquelas que cultivávamos na antiga estufa. Você lembra Aurora? Costumávamos sentar nos degraus da cozinha, enquanto... (*Lembra de algo. Para de falar abruptamente.*)

AURORA: Você sempre esteve distante, desde criança.

LAVÍNIA: Clotilde nunca estava conosco, sempre foi só nós duas. Nos degraus da cozinha, naquele mármore gelado. E depois a estufa cedeu, tombou. Eu nem vi quando aconteceu, você viu? Um dia acordamos e estava tudo no chão. Virgínia nunca mais provou as uvas...

CLOTILDE: Eu não quero que vocês falem nela.

AURORA: Onde você a colocou Clotilde? (*Clotilde não responde.*) Onde você a colocou?

CLOTILDE (*Olha para irmã.*): Pergunte a Lavínia. Foi ela quem abriu a porta para ela ir embora.

LAVÍNIA (*Agitada. Falando rápido.*): A estufa! Eu estou falando da estufa. Estava pensando que nós podíamos reconstruí-la. Talvez até possamos cultivar um pé de uva moscatel novamente. Eu sei que Clotilde não gosta da ideia, mas eu não me importo.

AURORA: Lavínia, minha irmã, onde ela está?

LAVÍNIA (*Olha para Lavínia confusa. Repete a pergunta da irmã. Devagar. Para si.*): Onde ela está? Ela quem?

AURORA: Virgínia!

LAVÍNIA (*Brava. Num sussurro*): Não fale nela! Não fale! (*Muda de assunto.*) Tem algo ruim lá também, você sabia? Eu sinto!

CLOTILDE (*Falando sozinha.*): Homem nenhum presta. Eu disse isso a ela! Mas ela não me ouviu...

VIRGÍNIA (*Sussurrando no ouvido de Aurora.*): Os escombros da estufa...

CLOTILDE: Nem nosso pai prestava.

VIRGÍNIA (*Para Lavínia.*): Você me ajuda?

VIRGÍNIA (*Sussurrando no ouvido de Aurora.*): Você me ajuda?

CLOTILDE: Ela está segura agora, onde ninguém lhe fará mal.

LAVÍNIA: Entre as pedras da estufa...

CLOTILDE: Desde criança eu aprendi que tem coisas que não são ditas. Todo mundo sabe, mas finge que não. Eu jamais aceitaria o casamento dela com aquele infeliz. Jamais! Não depois do tormento que fui obrigada a passar para tê-la.

LAVÍNIA: As flores morreram por causa dela.

CLOTILDE: Depois da tormenta, a aurora do amanhecer sempre vem. Alguém já disse isso. Virgínia era o meu amanhecer.

AURORA: Do que você está falando?

CLOTILDE: Você se finge de tola desde menina, se esconde pelos cantos para não ter que encarar a face da verdade, foi por isso que você partiu. Lavínia por mais louca que seja, é a mais sã de nós. (*Fala num fôlego só. Enraivecida.*) Ela vê a verdade, ela sente a verdade... a maldade... essa infeliz! Não há como fazer nada sem que essa desgraçada sinta. Ela e suas malditas plantas mortas!

LAVÍNIA: Ela era a rosa que restava... Eu acho que estou sonhando desde aquela noite em que ouvi um grito no quarto de Virgínia. Foi apenas um grito e depois o silêncio se instalou nessa casa com a escuridão. Sabem, eu acredito que as rachaduras nas paredes são garras que nos prendem aqui.

AURORA: Nós estamos mortas?

LAVÍNIA: (*Sussurrando para Aurora.*): Não! Nós não estamos, quem está é ela.

VIRGÍNIA (*Sussurrando para Aurora.*): O que os olhos não veem, o coração não sente.

AURORA (*Para si.*): Virgínia! (*Acordando de súbito.*) Foi você quem trouxe a escuridão para esse lugar Clotilde.

CLOTILDE: Quem trouxe foi nosso pai!

AURORA: Você é a escuridão desse lugar Clotilde, a podridão, a tristeza. Você!

CLOTILDE: Eu não, nós! Nós somos! Nós!

AURORA: Esse vazio, esse inferno, esse tormento...

LAVÍNIA: O amor às vezes pode ser uma doença terrível.

AURORA: Foi o seu amor que a matou, que a levou para cova.

CLOTILDE: O meu amor a salvou.

LAVÍNIA: O amor que a levou para cova foi outro e tinha o nome de anjo.

VIRGÍNIA: Rafael.

LAVÍNIA: Rafael...

AURORA: Como um príncipe ele quase a resgatou de seu calvário.

CLOTILDE: Você não sabe do que está falando!

AURORA: O que eu sei, é que Virgínia teria sido muito feliz ao seu lado.

CLOTILDE: O que importa é que minha filha, minha Virgínia está aqui.

AURORA: Presa.

LAVÍNIA: Preservada entre as pedras do jardim.