

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO RIO GRANDE DO SUL

UNIDADE DE MONTENEGRO

GRADUAÇÃO EM TEATRO: LICENCIATURA

GABRIEL DA SILVA DE OLIVEIRA

EMARANHADO:

A palavra como motor imagético para a encenação

MONTENEGRO, 2022

GABRIEL DA SILVA DE OLIVEIRA

EMARANHADO:

A palavra como motor imagético para a encenação

Monografia apresentada como requisito parcial para
obtenção do título de Licenciado em Teatro pela
Universidade Estadual do Rio Grande do Sul

Orientador: Prof. Dr. Angelo Marcelo Adams dos
Passos

MONTENEGRO, 2022

EMARANHADO:

A palavra como motor imagético para a encenação

Monografia apresentada como requisito parcial para
obtenção do título de Licenciado em Teatro pela
Universidade Estadual do Rio Grande do Sul

Orientador: Prof. Dr. Angelo Marcelo Adams dos
Passos

BANCA EXAMINADORA:

Orientador: Prof. Dr. Angelo Marcelo Adams dos Passos
Universidade Estadual do Rio Grande do Sul – Uergs

Prof. Dr. Carlos Roberto Mödinger
Universidade Estadual do Rio Grande do Sul - Uergs

Prof.^a Ma. Jezebel Maria Guidalli De Carli
Universidade Estadual do Rio Grande do Sul – Uergs

MONTENEGRO

2022

Dedico esta pesquisa aos meus familiares, ao meu eterno companheiro na vida Fernando Bittencourt e à minha inspiração desde os meus oito anos de idade, Janaina Kremer.

AGRADECIMENTOS

Ao meu companheiro, Fernando Bittencourt, pelo amor e parceria de sempre.

Aos meus pais que, mesmo com as dificuldades que enfrentamos juntos na vida, nunca deixaram de alimentar o desejo de sermos pessoas íntegras e justas.

À minha eterna inspiração, Janaina Kremer, por ter me mostrado, com generosidade, afeto, carinho e amor, tudo o que o teatro pode fazer em um mundo tão caótico e sem graça.

Aos meus irmãos, Isabel, Silvana, Moisés, Beatris e Marcelo, por me compreenderem.

À minha sogra, Maria Rita Webster, por ser uma grande incentivadora às minhas buscas diárias pelo crescimento constante.

À Maria Helena Webster, pelo carinho e pela gentileza de sempre.

À minha amiga e irmã de coração, Tifany Franciele, por ser intensa, batalhadora e inspiradora.

À minha amiga, Fernanda Moreno, por ser tão essencial na minha vida e que faz o mundo, em suas particularidades, melhor.

Ao Ismael Goulart e Giliard Barbosa, por terem sido meus companheiros em Encenação Teatral II.

Aos atores, Tiago Bayarri e Haila Akkam, por sempre serem tão generosos, sensíveis e essenciais para que essa pesquisa acontecesse.

Ao meu orientador, Angelo Marcelo Adams dos Passos pela escuta, dedicação e essencial para que essa pesquisa acontecesse.

À minha banca, Jezebel Maria Guidalli De Carli e Carlos Roberto Mödinger, por aceitarem o convite e por terem sido mestres excepcionais durante minha graduação.

Aos professores:

Jezebel;

Marcelo;

Tatiana;

Carlos;

Marli e aos demais professores dos outros cursos da unidade de Montenegro.

À Universidade Estadual do Rio Grande do Sul, pública, gratuita e de qualidade.

Aos funcionários da unidade de Montenegro.

À FUNDARTE por ter sido meu berço por alguns anos e por existir e resistir.

Ao Partido dos Trabalhadores, por pensarem no pobre da periferia e instituírem políticas públicas para o filho da sacoleira pudesse cursar o ensino superior.

*Escrever nem uma coisa
Nem outra – A fim de dizer todas –
Ou, pelo menos, nenhuma.
Assim,
Ao poeta fez bem
Desexplicar –
Tanto quanto escurecer acende os
vagalumes.
Manoel de Barros*

RESUMO

A monografia descreve o processo de criação do espetáculo *Companhia*, baseado no texto homônimo de Samuel Beckett, escolhido para ser encenado com foco na investigação da palavra como fonte precípua e materializada na voz e no corpo dos atores. Descreve ainda, sob o ponto de vista de uma pesquisa em encenação teatral, os procedimentos e a metodologia utilizados no processo. A escrita foi amparada pelas teorias de Josette Féral, Hans-Thies Lehmann, Luciano Gatti, Paul Zumthor, Anne Bogart, Ramiro Bicca da Silveira entre outros, sobre conceitos como teatro pós-dramático e teatro não aristotélico, com ênfase na estrutura textual da dramaturgia.

Palavras-chave: Palavra. Voz. Encenação Teatral. Pós-dramático. Samuel Beckett.

ABSTRACT

The monograph describes the creation process of the play *Companhia*, based on the homonymous text by Samuel Beckett, chosen to be staged with focus on the investigation of the word as the main source materialized on the actors' voices and bodies. Also describes, under a theatrical performance research point of view, the procedures and the methodology applied on the process. The written part was supported by the theories by Josette Féral, Hans-Thies Lehmann, Luciano Gatti, Paul Zumthor, Anne Bogart, Ramiro Bicca da Silveira, among others, about concepts like post-dramatic theater and non-Aristotelian theater, with emphasis on the dramaturgy textual structure.

Key words: Word. Voice. Theatrical Performance. Post-dramatic. Samuel Beckett.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - <i>Atos Sem Palavras II</i>	23
Figura 2 – Haila – Atriz.....	33
Figura 3 – Tiago – Ator.....	34
Figura 4 – <i>Não Eu</i> – Haila.....	35
Figura 5 – <i>Não Eu</i> – Tiago.....	35
Figura 6 – <i>Winnies</i>	37
Figura 7 – Cena projetada.....	44
Figura 8 - Cena projetada.....	44
Figura 9 – <i>Autoacusaçã</i> o.....	45
Figura 10 – Referência de <i>Autoacusaçã</i> o.....	46

SUMÁRIO

1 PONTOS DE PARTIDA.....	11
1.1 <i>AUTOACUSAÇÃO: BREVE CONTEXTUALIZAÇÃO DO TRABALHO COM HANDKE.....</i>	12
2 POR QUE A PALAVRA?.....	14
2.1 RESGATE IMAGÉTICO EM BECKETT.....	21
3 O PROCESSO SOLITÁRIO DO ENCENADOR.....	26
3.1 AGOSTO – PRIMEIRO CONTATO.....	29
3.2 SETEMBRO – PRÁTICA COM O TEXTO.....	38
3.3 OUTUBRO – MONTAGEM.....	42
3.4 NOVEMBRO – PREPARAR, APONTAR...FIM!.....	47
REFERÊNCIAS.....	49

1 PONTOS DE PARTIDA

Esta pesquisa teve como um de seus principais pontos de partida a palavra. Para regar minha escavação no percurso dessa pesquisa, a utilizei como uma semente que brotaria a qualquer momento. Para mim, os vocábulos empregados constantemente nas diversas conversas do dia a dia, transformam-nos em partículas de coletividade, pois elas existem com um principal objetivo: o de relação com o outro através comunicação.

Foi a partir desse pensamento que decidi aprofundar o trabalho que realizei na disciplina Encenação Teatral II, ministrado pela Prof. Ma. Jezebel Maria Guidalli De Carli, em que o aluno se coloca no papel de encenador e tem o objetivo de produzir, em todas as instâncias, um espetáculo teatral e com uma mostra pública ao final do semestre. Portanto, no momento em que defini meu objeto de pesquisa para este Trabalho de Conclusão de Curso, optei por uma investigação e um aprofundamento nas práticas da Encenação Teatral.

O aprofundamento nessa pesquisa ocorreu pela via estética e pela forma como criei o espetáculo do componente mencionado. Neste TCC, optei por utilizar outro autor como disparador dramático, com algumas referências de estrutura na dramaturgia, mas imaginando um espetáculo que seguisse e aprofundasse algumas questões como as quais eu já começara a pesquisa no anterior. A forma, a utilização massiva das palavras em pequenos e grandes blocos, as nuances na voz, a potência da voz dos atores e alguns elementos cênicos que os auxiliaram em cena: microfone, escada, caixa de som e figurinos neutros.

Ainda não sei ao certo se esse desejo contínuo pela palavra é uma tentativa de afirmação de uma estética que quero trazer ao meu trabalho como encenador, mas, ao utilizar vários dispositivos de um espetáculo que criei anteriormente, com o mesmo número de atores e com o uso de textos em fragmentos, posso chegar a um meio termo: é uma possibilidade de afirmação de um gosto pessoal por um teatro mais fragmentado.

1.1 AUTOACUSAÇÃO: BREVE CONTEXTUALIZAÇÃO DO TRABALHO COM HANDKE

O meu desejo inicial pela forma da palavra, do verbo, do termo estruturado em letras e fonemas, surgiu em um componente que faz parte da grade curricular do curso Graduação em Teatro: Licenciatura da Uergs (Universidade Estadual do Rio Grande do Sul), chamado Dramaturgia Contemporânea e Brasileira, ministrado pelo Prof. Dr. Carlos Roberto Mödinger, no qual, ao me deparar com um texto totalmente diferente de tudo que já tinha lido ou visto, meus olhos brilharam. O texto em questão era *Autoacusação* do austríaco Peter Handke¹. Em função de que a atual pesquisa de TCC aprofunda minha encenação anterior, acredito que seja coerente retomar, brevemente, alguns pontos sobre a encenação do texto de Handke.

Autoacusação faz parte de uma sequência de “peças faladas” escritas por Handke e intituladas por ele mesmo assim, e que, em sua estrutura propositalmente não dramática², expõe e estabelece a palavra como uma característica principal a ser levada em consideração pelos atores e pelo encenador. O autor propõe uma resposta contrária às dramaturgias estruturadas com elementos basilares do teatro clássico (o teatro que nos acostumamos a assistir ao longo dos anos): o texto, personagens, psicologia destas, a ausência de fábulas, a não unidade de tempo e espaço, encadeamento de ações e de uma linha temporal que conte uma história.

No texto em questão, Handke toma decisões que levam o encenador a um trabalho calcado principalmente na forma – essa, pelo viés de um teatro pós-dramático e que se preocupa muito mais com a possibilidade de autocrítica do espectador do que com a coerência da estrutura teatral – ao invés de

¹ Escritor austríaco. Autor de teatro, romances, poesia, argumentista e realizador de cinema. Recebeu o Nobel de Literatura de 2019.

² Para Hans-Thies Lehmann, teórico, crítico e professor alemão, cunhou o termo teatro pós-dramático e tem em sua obra “O Teatro pós-dramático” (1999) um estudo aprofundado sobre o conceito que hoje é conhecido e difundido: “A palavra pós-dramático descreve estéticas e estilos da prática teatral e tematiza a escrita, o drama escrito ou o texto teatral apenas de forma marginal. Há formas de teatro pós-dramático com textos dramáticos – na realidade, com todos os tipos de texto. Além disso, há uma descrição no livro de uma variedade de formas teatrais, desde a apresentação desdramatizada de textos dramáticos até formas que não dependem de modo algum de um texto dramático pré-definido”. (LEHMANN, 2013, p. 865).

propriamente no entendimento do texto. Primeiro, o autor divide a peça falada em três quadros ou três partes distintas conforme informa nas indicações iniciais de sua peça:

Parte I – do primeiro ao décimo terceiro parágrafo. Trata do desenvolvimento do “eu”.

Parte II – do décimo terceiro ao vigésimo primeiro parágrafo. Põe em evidência o “eu” que deve aceitar e obedecer às regras, princípios e opiniões.

Parte III – do vigésimo primeiro ao quadragésimo parágrafo. Aqui o “eu” expressa a sua necessidade de afirmação e de individualidade frente aos limites impostos pela sociedade. (HANDKE, 2015, p. 162).

Além disso, é possível identificar a ausência de uma narrativa linear ou facilmente detectável. Não há um processo de reconhecimento. Também, o uso da primeira e segunda pessoa do plural são alternadas. É uma proposição da própria língua viva evidenciando o poder dela no papel e na boca dos atores.

Essa breve estruturação que o autor sugere em *Autoacusação*, para mim, é meramente explicativa e faz com que, para o encenador, fique mais fácil de trabalhar com os atores pela simples divisão das partes.

O próprio autor indica que:

Autoacusação é composta por quarenta parágrafos de tamanhos diversos que não contam, narram ou relatam uma fábula. Nesse texto há uma ordenação sequencial que sugere várias fases: começa com “eu vim ao mundo”; Passa por um aprendizado: “eu aprendi as palavras”; Passa por vontades e desejos: “eu pude querer alguma coisa. Eu aprendi meu ofício de homem”; etc. (HANDKE, 2015, p. 162).

Daí estaria outra possibilidade para com o texto: decidir utilizar um, dois ou os três quadros para uma montagem cênica, e foi a partir do entendimento da proposta do dramaturgo que, na disciplina de encenação, eu decidi por um texto que não se ativesse a uma estrutura aristotélica³ e dramática.

³ Para Bertolt Brecht, dramaturgo, poeta e encenador alemão (1898-1956): “Ela pretende definir-se ao afastar-se da dramaturgia aristotélica, a qual designa toda dramaturgia compatível com o ponto que consideramos o principal da definição aristotélica de tragédia. Não consideramos como ponto principal a conhecida exigência das três unidades. Como estabeleceu a pesquisa mais recente, ela não foi exigida por Aristóteles. Para nós, tem maior interesse social o que Aristóteles estabelece como a finalidade da tragédia, ou seja, a catarse, a purificação do espectador de temor e compaixão por meio da imitação de ações capazes de suscitar temor e compaixão. Esta purificação ocorre por causa de um ato psíquico bastante singular: a empatia do espectador com os personagens da ação imitados pelos atores. Nós designamos uma dramaturgia como aristotélica quando esta empatia é provocada por ela, sendo inteiramente

2 POR QUE A PALAVRA?

Na maioria dos componentes do curso, utilizamos textos bastante consagrados, geralmente, estruturados com personagens, rubricas, indicações de encenação – às vezes até de cenografia, figurino e iluminação – e era dessa estrutura convencional que eu queria me desvincular quando decidi dar continuidade a minha pesquisa com foco na palavra e na voz. Ir mais a fundo no processo de encenação calcado na possibilidade de comunicar um texto em pedaços pela voz na garganta dos atores. A minha intenção com a escolha desses procedimentos – os quais descrevo ao longo dessa pesquisa - que integram o teatro contemporâneo, era baseada numa relação íntima com o texto, com a sala de ensaio e com os atores. Uma relação de afeto, da proximidade com o autor que nos fizesse descobrir outros caminhos pela via das suas palavras.

Há algum tempo o teatro pós-dramático tem ganhado força nos grupos de teatro, performers e artistas que produzem atualmente. Diversas peças que vi em festivais e até as on-line em tempo de pandemia, utilizaram essa vertente para se comunicar com o público.

Nesse meu processo de encenação, dediquei meu semestre a encontrar autores, diretores e fazedores de teatro que se agarraram nessa forma para produzir seus trabalhos e que escolheram um olhar mais próximo à palavra, ao contato direto com o texto, com os atores e com uma forma de criação mais íntima.

Patrice Pavis⁴ comenta sobre a encenação contemporânea que tem sido cada vez mais recorrente e diz que ela

opta por uma atitude decididamente relativista e consumidora, e em consequência pós-moderna, visto que seu único valor reside, doravante, na sua integração a um discurso que não está mais

indiferente se com ou sem o emprego das regras mencionadas por Aristóteles. O ato psíquico singular da empatia é realizado de maneira muito variada no decorrer dos séculos”. (BRECHT, 2013, p. 34).

⁴ Patrice Pavis (1947), foi Professor de Estudos Teatrais na Universidade de Kent em Canterbury, Inglaterra, onde se aposentou no final do ano letivo de 2015/16. Tem escrito extensivamente sobre performance, focando seu estudo e pesquisa principalmente em semiologia e interculturalidade no teatro.

obcecado nem pelo sentido, nem pela verdade e nem pela totalidade ou coerência. (VALENÇA *apud* PAVIS, 2000, p. 13).

Então, muito mais do que um texto ou qualquer estrutura textual, eu pesquisei uma forma não convencional de utilizá-los, e foi então que encontrei em outro autor todas as palavras, verbos, conectivos e fonemas necessários para a minha investigação: o dramaturgo irlandês Samuel Beckett⁵, que ainda hoje é muito difundido, montado e apreciado pelo mundo todo.

No entanto, não me agarrei em suas dramaturgias mais clássicas, como *Esperando Godot*, escrita em 1953; *Fim de Partida*, escrita em 1957 e *Dias Felizes*, escrita em 1961, que cunham uma estética voltada para o teatro do absurdo, termo criado em 1961 pelo crítico húngaro radicado na Inglaterra, Martin Esslin (1918-2002), tentando sintetizar uma definição que agrupasse as obras de dramaturgos de diversos países, as quais, apesar de serem completamente diferentes em suas formas, tinham como ponto central o tratamento inusitado de aspectos inesperados da vida humana. Optei por usar seus textos escritos durante sua maturidade, que cunham um formato diferente daquilo que o autor geralmente escrevia.

Seus textos narrativos, a exemplo de *Companhia*, definido por Célia Berrettini⁶, professora da escola de artes e comunicação da Universidade de São Paulo (USP), como um “romance”, escrito em 1979, com o qual trabalhei nessa pesquisa, que apresentam outras formas de complexidade narrativa e que trazem outra dimensão sobre a encenação.

Foi a partir de uma pilha de livros emprestados pelo meu orientador Marcelo Adams que, ao folhar alguns deles e, já previamente pensados em minha

⁵ Samuel Barclay Beckett (1906-1989), foi um dramaturgo e escritor irlandês. Beckett é amplamente considerado como um dos escritores mais influentes do século XX. Fortemente influenciado por James Joyce, ele é considerado um dos últimos modernistas. Venceu o prêmio Nobel de Literatura em 1969. Tem, entre diversas obras, algumas conhecidas e ainda montadas por vários grupos: *Esperando Godot* (1948-1952), *Fim de Partida* (1957), *Dias Felizes* (1960), entre outras.

⁶ Célia Berrettini é especialista em Letras pela Universidade de São Paulo. Doutorou-se na França e é professora titular e professora emérita da Escola de Comunicações e Artes da USP, conferencista no Brasil e no exterior e colaboradora do caderno Cultura do jornal O Estado de S. Paulo. Tradutora e autora de, entre outros, *A Linguagem de Beckett*, *Duas Farsas*, *o Embrião do Teatro de Molière* e *O Teatro Ontem e Hoje*. É representante do Brasil na conceituada *Société d'Histoire Litteraire*, em Paris.

primeira orientação, que encontrei em Beckett a possibilidade de um texto que atendesse ao meu desejo da continuidade da pesquisa com a palavra. Ao ler *Companhia*, me deparei com uma estrutura muito próxima ao texto de Handke e, principalmente, no emaranhado de palavras e parágrafos que se aproximava muito do que eu procurava como possibilidade de dramaturgia.

Para mim, Beckett vai muito além de uma dramaturgia não dramática, ele procura no cerne da palavra e da voz outras ferramentas possíveis para constituir significados, gestos corporais, vocais, que produzem sentido ao chegar no espectador. Se a palavra é uma das expressões mais utilizadas no mundo pelos seres humanos, por que não chegar ao centro dela para criar diálogo entre atores e espectadores de maneira mais subjetiva?

A subjetividade que trago como possibilidade de escuta entre espectadores e atores vai ao encontro do próprio texto. A maioria dos trechos ou parágrafos que o autor escreve – e poderia até arriscar dizer “descreve” – fazem parte dessa tentativa. A exemplo desse trecho, utilizado em uma das cenas do espetáculo:

O ouvinte não poderia ser melhorado? Tornar-se mais propenso a companhia se não diretamente humano. Na mente talvez haja espaço para animação. Uma tentativa de reflexão pelo menos. De recordação. De discurso até. Volição de algum tipo débil que seja. Um traço de emoção. Sinais de angustia. Um sentimento de fracasso. Sem perda do personagem. Terreno delicado. (BECKETT, 2012. p. 40).

Com isso, Beckett parece, justamente, querer questionar o lugar do espectador na relação do teatro. Talvez aqui, o autor traga uma subjetividade da qual tentei compreender durante essa pesquisa.

Renan Salmistraro⁷, pesquisador de teoria e história literária, que, em seu artigo *A estética de Samuel Beckett*, elucida-nos em relação ao que pensa o dramaturgo sobre a ideia de fugir do mero realismo e encontrar nas formas outra maneira de representar a vida:

O paradoxo em Beckett é descobrir uma forma que ordene o caos (fluxo desorganizado). Como a imitação periga cair em uma nova espécie de realismo, o que seria o mesmo que substituir uma série de convenções por outra, o

⁷ Possui graduação em Estudos Literários e licenciatura em Letras pela Universidade Estadual de Campinas, onde também realizou mestrado e doutorado em Teoria e História Literária. Tem experiência na área de Letras, com interesse de pesquisa nos seguintes temas: Literatura e Sociedade, Práticas de Leitura, Gêneros Literários e Literatura Brasileira.

problema estético de Beckett é criar uma ordem interna livre das convenções e da pretensão de dar significado à realidade. (SALMISTRARO, 2012, p. 371).

Salmistraro diz exatamente o que se passa na minha cabeça enquanto encenador e de como penso a criação baseada em um texto como esse: cavoucar no caos uma possibilidade de ordenamento da intenção como encenador, da intenção como espetáculo e da intenção no corpo e na voz dos atores. Não é simplesmente vomitar o texto em frente ao público sem razão, mas, encontrar dispositivos corporais e vocais nesses corpos, estruturar o emaranhado a fim de chegar a uma compreensão do que se quer dizer e, por fim, cumprir com algum propósito real: fazer chegar ao público a compreensão do que queremos passar com o que se está dizendo através das palavras de Beckett.

E vai ainda mais fundo ao indicar que, com uma estética inicialmente relacional, Beckett parte para outra, a não-relacional. A primeira toma a realidade de um mundo mais real como base para a representação. Já na segunda, é possível que o dramaturgo escolha não haver diferenças entre o real e o não-real. Seria uma única realidade criada com quem está ali, no momento presente, que é representada pelas diferentes formas, seja no teatro, na arte no geral ou no mundo real.

Como encenador, preocupo-me com a relação dos atores e do que eles têm para mostrar ao público a partir da minha concepção de encenação unindo os elementos necessários para isso: como a voz do texto de Beckett chega ao espectador; como o corpo dos atores chega ao espectador; como a voz da atriz e do ator chega ao espectador e, como o espectador recebe tudo isso. É criar um espetáculo que convide a compreender o que o autor quer propor com seu texto. Vários quadros de cenas e vários pedaços em fragmentos. Cada pedaço, um texto com alguma coisa a dizer.

Para falar especificamente de *Companhia*, evoco o que diz Ligia Gonçalves (2017), Doutora em Letras e professora substituta de Teoria da Literatura na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), sobre o texto de Beckett:

Em *Companhia*, a voz teria um objetivo específico. Seu discurso não aparece como uma referência do narrador, como algo que o obriga a

falar. Ela surge com autonomia e é descrita com certa materialidade – seu som tem determinada altura, seu tom é monótono, ela emana luz enquanto fala, está a certa distância do ouvinte. Todos esses detalhes sugerem a dramatização dessa voz, sua presença quase física. (GONÇALVES, 2017, p. 66).

Com isso, a autora analisa a função da voz dentro do texto escrito por Beckett e como ela se apresenta ao espectador em seu significado. Além disso, a voz aqui parece ter vida própria. É ela quem diz, para quem está ouvindo, o que é preciso ser dito. É a presença física no corpo e na boca dos atores. É nesse sentido que procurei incorporar a dramaturgia não linear na encenação e na boca dos atores. O texto escrito pelo dramaturgo e defendido como um romance pela estudiosa Célia Berrettini (2004, p. 214), conta com cerca de oitenta páginas, que começam com uma voz que chega a alguém estendido de costas no escuro, não pretendendo contar um fato ou representar uma história específica, mas embaralhar possibilidades de entendimento e fazê-las chegarem ao espectador. Beckett instiga o espectador a questionar-se sobre quem é a voz que fala, quem está deitado de costas no escuro e quem é a personagem ou o narrador.

Aqui, para mim, a palavra é a ferramenta que impulsiona o ato criativo e mais, ela é um corpo dentro desse processo e que aparece antes da ação dramática dos corpos do ator e da atriz. É a palavra que joga o jogo. Os atores são o meio, a palavra é o começo e o fim. É aí que entra a minha proposição de encenador. Como articular o jogo entre atores e texto a fim de criar uma atmosfera propícia ao jogo posterior entre espetáculo e plateia?

Assim como em *Autoacusação*, em *Companhia* a palavra aparece como protagonista. Não se fala em personagens, cenografia, sentido linear e nem uma luz que conta uma história. São palavras emaranhadas que, trabalhadas na garganta e nas possibilidades de transmissão pelas vias de ressonância, chegam ao espectador para que ele próprio construa suas imagens e sua narrativa.

No texto de Beckett, escrito em parágrafos e não necessariamente lineares, temos algumas indicações do que acontece em cada um deles. Não por uma indicação de rubrica do autor, mas pela descrição sintética das ações que cobrem o texto. Diferentemente de dramaturgias clássicas do escritor, essa

narrativa vai ao encontro de outros textos que escreveu antes de partir. Temos, por exemplo, *Pra frente o pior*; *Sobressaltos*; *O caminho*; *Teto*; *Ouvido no escuro I e II*, entre outros.

Geralmente, ao olharmos para esses textos curtos do autor, percebemos certa relação entre um e outro. Seja pela forma como foram escritos, seja pela não linearidade entre eles ou ainda, pelo tanto de letras, fonemas, palavras e parágrafos que o escritor propõe. Abaixo, decido destacar outro trecho de *Companhia* que me parece caber aqui:

O uso da segunda pessoa marca a voz. O da terceira, aquele outro pustulento. Se ele pudesse falar para e de quem a voz fala haveria uma primeira. Mas ele não pode. Ele não vai. Você não pode. Você não vai. À parte a voz e o fraco som de sua respiração não há som. Nenhum pelo menos que ele possa ouvir. Isso ele pode dizer pelo fraco som de sua respiração. (BECKETT, 2012. p. 28)

O que me impulsionou a decidir por *Companhia* foi a possibilidade de criar um espetáculo que pudesse partir de um viés performativo. A intenção dessa pesquisa, num âmbito geral, foi de encontrar maneiras de colocar a palavra como matéria em cena, invocando-a na voz e no corpo dos atores. De deixar em pedaços as opções de entendimento em relação ao que os autores tentaram dizer com as palavras bagunçadas. De colocar o espectador num lugar incomum: o de fazer o trabalho inverso ao de um espetáculo mais tradicional. Aqui o espectador é quem cria sua história. O ator e a atriz lançam a proposta, as imagens, a sonoridade de cada fonema. O espectador os transforma em narrativa.

Para a pesquisadora e professora Josette Féral⁸, o viés performativo está ligado a

Esse teatro, que chamarei de *teatro performativo*, [que] existe em todos os palcos, mas foi definido como teatro pós-dramático a partir do livro de Hans-Thies Lehmann, publicado em 2005, ou como teatro pós-moderno. Gostaria de lembrar aqui, que seria mais justo chamar esse “teatro de performativo”, pois a noção de performatividade está no centro de seu funcionamento. (SILVA *apud* FÉRAL, 2008, p. 1).

⁸ Josette Féral é conhecida por seus estudos sobre os conceitos de teatralidade e performatividade. Além disso, é crítica, teórica e professora na École Supérieure de Théâtre de l'UQAM, em Montréal, no Canadá, desde 1981.

Meu gosto por esse formato de encenação parte da premissa de que é preciso dar ouvidos aos desejos inerentes à criação: aceitar o momento em que estamos no mundo e buscar por um mundo melhor através do teatro. É o que comenta a professora Isabel Setti⁹ ao exemplificar um período em que a arte da cena começou a modificar-se esteticamente e estruturalmente:

Todas as palavras – e eram muitas – com que inventávamos um mundo livre e belo e em paz precisavam mesmo ser rasgadas para que pudéssemos produzir uma linguagem viva e, com ela, novo jeito de habitar o mundo. Precisávamos aceitar a realidade tão poderosamente múltipla, tão brutalmente difícil de ser compreendida. Era preciso buscar novo sentido para a palavra transformação. As vísceras expostas em Artaud, mais imaginado que conhecido, pareciam a única linguagem razoável. (SETTI, 2007, p. 27).

Em alguns casos – principalmente quando algum encenador ou grupo de teatro escolhe uma dramaturgia clássica ou com alguma estrutura dramática – tem-se como base o texto, mas as direções que o encenador toma para a montagem do espetáculo envolvem outros elementos que são, também, importantes para a composição final. Preocupam-se com a atuação dos atores, uma boa e coerente iluminação para o espetáculo; figurinos que ajudam na compreensão e no entendimento das personagens e de um cenário – em alguns casos – realista ou construído de forma a fornecer o espaço cênico adequado ao jogo proposto pela encenação.

Primeiro, é necessário atentar-se aos personagens da história. Segundo, é necessário olhar para o que o autor quer dizer com a trama desenvolvida ao longo da dramaturgia e, por consequência, chegar a um resultado que importe em estruturar o texto como ele foi pensado pelo dramaturgo.

No caso dos textos pós-dramáticos e de cunho não-aristotélico que escolhi para trabalhar, a ideia de concepção, montagem e resultado, são totalmente ligados ao processo de descoberta das palavras e da forma como elas serão colocadas e ditas pelos atores.

Com base nessa retomada da história da dramaturgia, Bertolt Brecht¹⁰, dramaturgo, poeta e encenador alemão (1930), através de um texto traduzido

⁹ Isabel Setti é atriz e professora da Escola de Arte Dramática da USP.

¹⁰ Eugen Bertholt Friedrich Brecht (1898 — 1956) foi um destacado dramaturgo, poeta e encenador alemão do século XX. Seus trabalhos artísticos e

pelo ator Luciano Gatti, que escreve sobre o conceito da estrutura não aristotélica, elucida a questão relacionando-a com a área da ciência humana:

A dramaturgia não-aristotélica de modo algum se serve da empatia do espectador (identificação – mimesis) de maneira tão inofensiva como a dramaturgia aristotélica; o modo como ela se coloca perante certos efeitos psíquicos como, por exemplo, a catarse também é substancialmente diferente. Assim como ela não pretende entregar seus heróis ao mundo como se os enviasse a seu destino inexorável, também lhe é estranho entregar o espectador a uma vivência teatral sugestiva. Ao esforçar-se em ensinar ao seu espectador um comportamento prático bem preciso, cuja finalidade é a transformação do mundo, ela já confere a ele, no teatro, uma postura fundamentalmente distinta daquela com a qual ele está acostumado: o espectador passa a ter condições de assumir uma postura crítica e controladora. (GATTI *apud* BRECHT, 2014, p. 30).

Foi o que tentei construir com *Autoacusação* a partir do momento que escolhi o texto de Handke para encenar e novamente agora, com o texto de Beckett. Duas pessoas, sem determinação de gênero, personagem, psicologia e nem cenografia para encher os olhos.

A necessidade que eu tinha como encenador era a de criar mecanismos para que os atores encontrassem funções na voz e que elas se tornassem corpo se expandissem ao palco e à plateia. Não fui o primeiro a fazer e nem a pensar nessa proposição de encenação, mas tive, sim, o desejo de experimentar negar o teatro para encontrar-me nele mesmo de outra forma.

É como diz Setti (2007, p. 24) que, ao falar das descobertas no processo criativo, entende que “a palavra vai constituindo-se no instante mesmo da descoberta, misturando-se ao ato de concepção de cena”. Essa foi minha principal máxima enquanto trabalhava com os atores: deixar fluir a concepção no momento presente de ação da voz e da transmissão das palavras. Foram elas que ditaram o jogo.

2.1 RESGATE IMAGÉTICO EM BECKETT

Depois de conversar com meu orientador e receber alguns questionamentos acerca da minha prática como encenador nesta pesquisa, decidi encontrar no

teóricos influenciaram profundamente o teatro contemporâneo, tornando-o mundialmente conhecido a partir das apresentações de sua companhia o Berliner Ensemble realizadas em Paris durante os anos 1954 e 1955.

próprio imaginário do autor, como descreverei mais adiante, caminhos que eu pudesse trilhar sem me desorientar em relação à estética que eu criaria com o trabalho e de como eu daria conta de concluir esse processo com uma cena coerente, com algo a dizer e por quais motivos dizer.

Acredito que, por mais que eu tenha alguma bagagem no que tange a criação de um espetáculo, sendo ela como ator, diretor e até na produção, é difícil estar no lugar de quem deve escrever sobre um processo de criação em construção e, ainda, concluir um espetáculo a ser apresentado ao público para obtenção do título de graduado. Então, me agarrei à proposição de ir fundo e nadar pelo oceano beckettiano e fazer relações com os seus escritos e suas propostas de situações personificadas em personagens, textos curtos, filmes etc.

Ao olhar para certos trabalhos de outros artistas que utilizam dos textos de Beckett, como o coletivo irmãos Guimarães¹¹, por exemplo, algumas ideias basilares em suas encenações que vão ao encontro do que diz Setti e do meu desejo também interligado ao deles: de olhar para a concepção do espetáculo a partir de elementos como a ruptura da palavra apenas dita, mas, ao falhar na busca por significados para ela, que está falha, seja o resultado em si. Não me refiro a uma encenação incoerente, mas a um processo que abrace a ideia de falha como uma possível resposta a essa pesquisa.

A exemplo de alguns trabalhos do coletivo, citarei alguns que me inspiraram para essa pesquisa e, após, falarei em uma breve contextualização sobre a escolha que fiz de utilizar as produções dos irmãos Guimarães como referência.

"Pensando bem, a existência humana é ridícula", disse o diretor Fernando Guimarães, em uma entrevista à Gazeta do Povo. Ele e o irmão, Adriano, estudam a obra de Samuel Beckett (1906-1989) há mais de dez anos.

¹¹ Formado pelos irmãos **Adriano e Fernando Guimarães**, o coletivo realiza projetos transdisciplinares que unem teatro, performance, artes visuais, literatura, teoria da arte, filosofia e outros campos que surgem a partir das questões que eles nos propõem. Sediados no Distrito Federal e com uma trajetória de mais de 20 anos de atuação, 17 foram dedicados à investigação e reverberação da obra de Samuel Beckett. Pautados pela luz e pela respiração, os irmãos desenvolveram uma multifacetada teatralogia beckettiana, formada por espetáculos teatrais, exposições, instalações, vídeos e performances.

Ato Sem Palavras II, por exemplo, explica a frase de Fernando que abre este texto. Em poucos minutos, a ação resume a existência humana: você nasce, leva uma vida mais ou menos mecânica, mais ou menos triste (ou feliz), e você morre. Aqui, Fernando cita uma das frases de Beckett: "O seu nascimento foi sua morte". Já *Catástrofe* mostra um diretor que orienta um ator. Este é mudo, não pode dizer nada e vai fazendo exatamente o que o diretor manda.

Figura 1 - Cena de *Ato Sem Palavras II*



Fonte: <https://www.gazetadopovo.com.br/caderno-g/a-logica-absurda-de-samuel-beckett-bse4eqkir065bjrbns3x45rny/> em 13/11/2022.

Uma outra, intitulada pelo coletivo como *Balanço*, é centrada em uma mulher numa cadeira de balanço. De novo, a existência aparece resumida a poucas palavras precisas, algo que Beckett faz muito. Em inglês, a musicalidade do texto é hipnótica. Em português, *Balanço* foi traduzida pela crítica Barbara Heliodora conhecida por traduzir para o português as obras de William Shakespeare.

O autor de *Fim de Partida*, que tem vários trabalhos publicados no Brasil é identificado como um dos expoentes do teatro do absurdo. Beckett diz tanto sobre a condição humana e o faz de maneira tão própria que o ideal seria criar uma distinção. Existe teatro. E existe o teatro de Samuel Beckett. E é nesse ritmo que o coletivo dos irmãos trabalha incansavelmente para defender as ideias do autor.

Esta investigação tem trazido algumas inspirações e venho transformando-as em possibilidade para o trabalho prático dos atores. Eles também, a partir das proposições que faço, trazem material teórico e reflexões sobre o que encontraram na pesquisa individual e então, partindo desses materiais, ressignificamos algumas delas e colocamos em prática com improvisações no corpo, na voz e com o texto memorizado.

Uma inspiração que vai aparecer muito na encenação é o coletivo dos irmãos Guimarães. Confesso que eu não os conhecia antes dessa pesquisa, foram os atores, em suas investigações pessoais, que me apresentaram materiais interessantes sobre a criação deles em Beckett.

Uma das características mais fortes que notei no trabalho do coletivo é a preocupação em trabalhar a iluminação dos seus espetáculos. O próprio autor em questão faz uso da luz cênica para limitar e delimitar algumas situações dos seus textos. Os artistas buscam essa referência e utilizam massivamente em suas obras e o resultado é sempre impressionante.

Em uma das cenas iniciais que temos no espetáculo, trazemos a luz recortada no rosto da atriz e do ator. A luz foca na boca, pois temos uma proposição de texto e ação da boca fechada com a luz. Na cena, a luz ilumina apenas os olhos da atriz. Aqui, o texto ajudará o espectador a compreender essa relação e essa escolha que fiz por não utilizar uma luz geral ou, simplesmente, deixar uma geral aberta e o corpo dos atores à vista.

Nesse trabalho que realizei pautado em elementos muito próximos aos que os Guimarães fizeram com os textos de Beckett, também encontrei referências concretas para algumas das cenas que compõem o espetáculo. A luz recortada nos olhos e na boca dos atores fazem alusão ao texto *Não Eu*. Assim como os manequins de metal que utilizei na cena que chamei de *Winnies*, fazem referência a *Dias Felizes* e, ainda, todo o jogo de iluminação que por vezes suga os atores e faz com que procurem a luz para que possam falar.

Portanto, ao construir esse espetáculo, por indicação do meu orientador, fui encontrar no próprio autor referências imagéticas que pudessem me auxiliar na construção das cenas. O propósito dessa investigação era de que eu pudesse

construir uma peça que tivesse coerência na estética, na forma e no conteúdo. Utilizando imagens referenciais de Beckett, eu consegui construir uma linha de raciocínio ligada ao próprio universo do autor.

3 O PROCESSO SOLITÁRIO DO EU ENCENADOR

Neste capítulo descrevo minha trajetória enquanto encenador, meu olhar para o texto e para a concepção do espetáculo com a proposição de escrita de Beckett e, ainda, os desdobramentos e desafios que encontrei durante o processo de montagem.

Colocar-se a pensar em um espetáculo não é fácil. Demanda esforço mental, leituras, investigações e, no meu caso, envolveu até sonhos. É solitário porque a partir do momento em que se decide encenar algum texto, é do encenador o papel de encontrar ferramentas para disponibilizar aos atores em um processo criativo. Esses instrumentos serão utilizados em sala de ensaio, sugeridos pelo encenador e pelo olhar dele diante da proposição do dramaturgo e das ideias contidas no texto ou ainda, das intenções que o próprio encenador tem em relação a ele.

Também é do encenador a tarefa de pensar na forma, nos meios e em como articular os diversos elementos trazidos pelos atores na sala de ensaio e como tecer essas linhas – nem sempre evidentes – dentro do trabalho final. Não à toa o encenador deve estar sempre atento aos movimentos dos atores e, também, atento ao caminho que a estética que ele quer propor e para onde guiá-la.

Para essa pesquisa, optei pelo texto de Beckett, *Companhia*, pelo fato de não limitar a encenação a uma estética pré-estabelecida por ele, mas por deixar aberta a possibilidade de um olhar do encenador para fazer tais escolhas. Além de um texto denso e materializado pelo complexo uso de palavras muito bem colocadas nos limiares da escrita, Beckett parece não se preocupar com uma estrutura formal de dramaturgia (pelo menos não nesse texto específico, já que *Companhia*, especificamente, é chamado de romance, portanto, um texto não dramático). E foi exatamente isso que me encantou.

No artigo “É preciso continuar” - Caminhos da ficção de Beckett, em sua tentativa de seguir adiante, a doutora em teoria literária e literatura comparada da USP, Livia Bueloni Gonçalves faz uma descrição analítica de *Companhia* e de outros textos de Beckett:

Companhia é um texto fragmentado, tanto do ponto de vista da narração como da representação do sujeito. O discurso como um todo se divide entre as manifestações da voz e do narrador. Vimos que o homem deitado de costas no escuro estaria com sua interioridade “exteriorizada”, uma vez que suas possíveis memórias lhe chegam através de uma voz externa - estratégia que guarda semelhanças com algumas peças do mesmo período. Ainda que possamos interpretar a presença da voz como uma espécie de “monólogo interior” Beckett optou por não colocar as supostas recordações na boca do sujeito. (GONÇALVES, 2017, p. 68).

Encontrei na narrativa do autor, uma possibilidade de continuar a investigação da palavra como elemento fundante da cena e da voz, em particular, como a força maior no corpo dos atores e protagonista na relação com o espectador. Aqui, a voz é evidenciada pelo escritor quase que como uma personagem viva na cena. Ela tem discurso e surge intermitentemente com o narrador enquanto o texto é dito. Foi por esse caminho que trabalhei com os atores em sala de ensaio.

Mas, para além da escolha do texto, foi preciso pensar nos elementos geradores do resultado final desse espetáculo. E é a partir daqui que descrevo minha experiência de encenação no processo de criação de uma peça teatral como resultado da minha pesquisa de Trabalho de Conclusão de Curso.

A minha ideia de encenação não foi de criar um espetáculo com início, meio e fim ou, ainda, com uma história a ser contada, mas sim, de encontrar no processo de sala de ensaio com os atores uma possibilidade de transmitir o texto de Beckett e que, ao chegar no espectador, pudesse instigar seu desejo de compreender o que é dito e, através das palavras despejadas a todo momento e que ele pudesse criar as suas próprias imagens e percepções.

A proposição do teatro pós-dramático que falei anteriormente é colocado nesse patamar. Trazer à cena uma realidade na qual o espectador não esteja passivo do que acontece no momento presente, mas que ele esteja atento e que consiga, ao sair do teatro, movimentar a mente e construir significados a partir do que viu e ouviu. É colocar os sujeitos do outro lado como criadores da sua própria narrativa através do texto que ouvir e dos corpos dos atores em cena.

Para elucidar esse termo, trago as palavras de Hans-Thies Lehmann¹², que em entrevista à revista Sala Preta, discute sobre o teatro pós-dramático e o descreve assim:

Não se trata de haver um modelo de teatro pós-dramático. O teatro, depois do domínio do drama, possui muitas opções. Não há existência de um novo paradigma, não que se pode dizer assim e assado é o teatro pós-dramático e isso ensinamos agora, mas a constatação que existiu uma dramaturgia visual, que existe teatro de projeto, *urbanprojects* políticos, que existe um teatro performático, ou seja, uma grande diversidade de formas teatrais. Por isso sou um grande amigo da não-compreensão. (LEHMANN, 2007, p. 244).

É na tentativa de estranhar e ter curiosidade ao que é estranho que faço essa pesquisa. Como diz Lehmann, é que nosso alcance precisa dar as mãos à libertação e está, não necessariamente, abrindo mão do teatro dramático, mas pondo-o de lado neste momento, olhar para o outro e, talvez, em outra oportunidade, retornar a ele.

Sobre isso tudo, Anne Bogart, diretora de teatro e fundadora do *SITI Company* em 1992, fala muito bem em um trecho do seu livro *A Preparação do Diretor* em que descreve sobre sua experiência como encenadora informando aos leitores que:

Tornei-me diretora de teatro sabendo inconscientemente que ia ter de usar meu próprio terror em minha vida como artista. Tive que aprender a trabalhar confiando e não temendo esse terror. Fiquei aliviada ao descobrir que o teatro é um lugar útil para concentrar essa energia. Do caos quase incontrolável da vida, eu podia criar um lugar de beleza e um senso de comunidade. Nas profundezas mais terríveis da dúvida e da dificuldade, eu encontrei estímulo e inspiração na cooperação com os outros. Criei um refúgio para mim mesma, para os atores e para o público através da metáfora que é o teatro. (BOGART, 2011, p. 86).

Eu posso afirmar que passei por desafios semelhantes aos que Bogart relata. Como aluno, abandonei disciplinas, faltei a aulas porque não conseguia me relacionar com as pessoas. Ao passar do tempo, em contato com o teatro e me esforçando em criar um senso de comunidade e, ao mesmo tempo, concentrando minhas energias no aqui e no agora, consegui me desvincular de

¹² Desde 1988, é **professor titular de Ciências Teatrais na Universidade de Frankfurt**, onde liderou a implementação dos cursos de Teatro, Cinema e Ciências da Comunicação e de Dramaturgia. Foi responsável pela introdução do termo teatro pós-dramático.

todos os pensamentos ruins e hoje estou aqui, escrevendo meu último trabalho do meu curso e prestes a me tornar um graduado.

3.1 AGOSTO – PRIMEIRO CONTATO

A proposição inicial para esta pesquisa foi de dar continuidade ao processo de criação desse espetáculo com os atores, Giliard Barbosa e Ismael Goulart, que haviam participado da construção de *Autoacusação* da disciplina de Encenação Teatral II. No entanto, não puderam continuar por questões particulares e por terem outras atividades acadêmicas e pessoais no momento em que os convidei.

Então, fui em busca de outros atores para colaborarem comigo. Até que encontrei o Tiago Bayarri e a Haila El Akkam. Ele, meu colega de turma de 2017 e ela, da turma de 2020, ano em que a pandemia estava assombrando o mundo e iniciou o curso de forma remota.

É interessante escrever sobre esse processo com os dois, pois, ao conversarmos em uma primeira reunião que fizemos online, me informaram que já conheciam o texto *Companhia* e o trabalho de Beckett. O próprio Tiago já havia trabalhado com esse mesmo texto em um projeto em Porto Alegre. Isso fez com que nos animássemos com o processo de criação, pois ambos tinham bastante interesse em continuar a pesquisa com o autor.

Na minha posição de encenador, isso seria uma grande vantagem para a pesquisa, pois o texto propõe uma forma diferente de encenação. Conhecer e já ter trabalhado com o autor era uma motivação para mim como diretor para fazer proposições aos atores que já entendiam a proposta de Beckett. Com isso, em um primeiro momento, pedi para que os atores fizessem uma leitura dinâmica e atenciosa ao texto. Sem pausas. Mudando as vozes intercaladamente, sem intenção. A ideia era reconhecer as intenções do texto e dali, partirmos para algumas improvisações com o texto já memorizado. Depois disso, pedi para que os atores fixassem alguns trechos iniciais para que pudéssemos começar a prática de encenação que consistia em duas fases:

Primeiro, memorizar o máximo de texto para a semana seguinte. E segundo, experimentar esses trechos de textos em formatos diferentes de vozes (longe, perto, alto, sussurrado e velocidades intercaladas).

Aqui, minha proposição de um trabalho de memorização do texto antes mesmo de improvisar em sala de ensaio com os atores se aproxima da ideia de Teatro Playground de Ramiro Bicca da Silveira¹³, em que ele trabalha, principalmente em sua pesquisa de doutorado, possibilidades de criar material cênico a partir dessa premissa de que os atores já tem o texto na boca e tem um foco maior no jogo como uma metodologia processual de ensaio. Além disso, seu trabalho com os atores está pautado no jogo, na improvisação. O autor desprende-se de qualquer artifício que prejudique a pureza dos atores na sala de ensaio.

Ele comenta que

No Teatro Playground não realizamos ensaios de mesa ou análise de texto. Acredito que uma análise aprofundada do texto, realizado com o ator, antes de colocá-lo vivo em cena, o afasta do frescor do acontecimento. O estado de 'aqui/agora', já comentado anteriormente, não pressupõe a preconcepção de significados profundos descobertos em análises intelectuais. Acredito que quanto mais desarmado de desdobramentos psicológicos e reflexões analíticas, mais o ator poderá se permitir o mergulho no desconhecido e a descoberta do texto a partir de outras fontes de percepção. (SILVEIRA, 2014, p. 105).

A minha intenção com os atores, nesse processo de criação, era justamente o de colocá-los na sala de ensaio sem uma pesquisa ou aprofundamento detalhado do texto de Beckett. Eu queria trabalhar as potencialidades das suas vozes a partir do texto e não encontrar, no texto do autor, essas ferramentas. Tanto é que a inspiração para criar a visualidade, as imagens e as vozes dos atores em cena, eu encontrei em outros textos e referências de pessoas que trabalharam ou trabalham as obras do escritor. O que me importava era como o texto, escrito por Beckett, seria dito pelos atores em cena.

¹³ Professor e diretor de teatro. Professor e Coordenador geral do BA World Performance na East15 - University of Essex, na Inglaterra. Doutor em Pedagogia do Teatro - Formação do Artista Teatral: USP. Mestre em Artes Cênicas, habilitação em direção teatral (Theatre Directing - distiction): Middlesex University, Londres (2000). Bacharel em Artes Cênicas (Habilitação em Direção Teatral): Universidade Federal do Rio Grande do Sul (1995). Website: www.ramirosilveira.com

Com esse trabalho pré-ensaio, eles chegavam à sala de trabalho preparados para as proposições que eu apresentava como encenador. Já tinham alguma na voz e no próprio texto já fixado, pois minha proposta, desde o início, foi de um processo de criação de cenas partindo de pequenas improvisações que eu propunha na sala de ensaio, mas com o texto previamente memorizado.

As improvisações partiam de imagens que eu criava a partir de referências pesquisadas no mundo beckettiano e de alguns dos sonhos que tive durante o processo de criação deste espetáculo. Geralmente, o que eu pedia era para que os atores inserissem essa imagem no seu corpo, lembrava-os de algum trecho do texto que já haviam fixado e, com esses dois elementos, eu operava com uma improvisação relacional entre os dois.

Uma imagem me veio à cabeça em um dos meus sonhos: Haila sentada em uma escada com o microfone na mão direita. Enquanto essa imagem passava na minha cabeça, pensava em como transformá-la em uma possibilidade de cena. Então, pedi a Haila que usasse um trecho específico do texto de *Companhia* e simplesmente o dissesse no microfone, sentada na escada. A partir dessa pequena improvisação, surgiram outras ideias. A imagem na sala de ensaio me lembrou aqueles programas de TV onde pessoas famosas são entrevistadas com um ar de comicidade.

Com isso, me veio à cabeça criar uma cena, com o texto que escolhemos, em um programa de TV, mas ele precisava ser coerente com o que estávamos propondo. Então, pensei: estou trabalhando com as palavras, a voz, as diversas formas de dizê-las e, pimba! Eis que o “Soletrando” do Luciano Huck surgiu. Eu disse: é isso! Precisamos fazer essa cena se tornar um quadro do programa do Luciano Huck. Precisamos colocar algum tom mais leve no meio desse texto denso. A partir daí, incluíamos outros elementos. Precisávamos ter público. Então, pesquisamos sons de palmas, muito próximos daqueles de TV. Precisávamos também da música tema do programa. Encontramo-la e incluímos na cena.

Além da proposição de improvisações, nos ensaios, antes da parte prática da criação das cenas, trabalhei, em todos os encontros que tive com os atores,

algumas técnicas vocais como os ressonadores do diretor e pedagogo Jerzy Grotowski¹⁴ e outras utilizadas por professores de canto e vocalistas de bandas, tudo para adquirirem base estrutural para a voz e conseguirem atingir as potencialidades.

Sobre os ressonadores e a validação científica desse termo cunhado por Grotowski, Sandra Parra Furlanete, professora de Artes Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto, cita brevemente o que Roubine escreve:

A teoria grotowskiana dos ressonadores não tem nenhuma validade científica. Ela traduz, de modo metafórico, uma realidade de experiência: o ator tem a sensação de que, de acordo com o impulso dado à coluna de ar que ele inspira ou expira, a sua voz passa por uma determinada parte do seu corpo que age como um amplificador e como um fator de colorido. (ROUBINE *apud* FURLANETE, 2002, p. 23).

Foi por esse caminho que procurei levar a voz dos atores. Encontrar neles mesmos, através dessa técnica experiencial de Grotowski, maneiras de transmitir uma voz que chegasse ao espectador de uma maneira diferenciada. Para mim, como encenador e pesquisador deste TCC, era importante que os atores encontrassem as potencialidades dos seus corpos e vozes a fim de integrarem-se com as palavras de Beckett e anunciá-las de uma outra perspectiva vocal.

Os ressonadores foram tão importantes nesse processo de criação quanto a pesquisa imagética em Beckett. De um lado, eu precisava de atores vividos, com força para dizer um texto como o que escolhi para encenar. De outro, precisava de imagens para inspirar e dar suporte aos corpos dos atores em cena. Na voz encontrei Grotowski e nas imagens, no próprio autor de *Companhia*.

Daí, íamos em busca de estruturações. Ao experimentarmos nuances na voz, velocidades, altura dos sons emitidos, uníssonos ou gramelô¹⁵, encontrávamos em algum desses momentos de experimento uma voz ou um som que nos serviria para criar as imagens necessárias à cena.

¹⁴ Jerzy Marian Grotowski (1933-1999), foi um diretor de teatro polonês e figura central no teatro do século XX, principalmente no teatro experimental ou de vanguarda. Seu trabalho mais conhecido em português é "Em Busca de um Teatro Pobre", onde postula um teatro praticamente sem vestimentas, baseado no trabalho psicofísico do ator.

¹⁵ Espécie de dialeto teatral utilizado como recurso técnico para imitar idiomas.

Um exemplo concreto dessas experiências que eu propunha aos atores: com determinado trecho do texto que já haviam memorizado, deveriam experimentar dizê-lo privilegiando a movimentação dos olhos, que se expressavam simultaneamente (exageradamente) às palavras pronunciadas por suas bocas. E assim por diante. A Haila decidiu por experimentar com os olhos e o Tiago com a boca.

Abaixo, fotos dos atores experimentando a improvisação:

Figura 2 – Haila - Atriz



Fonte: Autor (2022)

Figura 3 – Tiago - Ator



Fonte: Autor (2022)

Ao fim dessas experiências, ao discutir com os atores o que já tínhamos pesquisado e o que seria interessante como referência imagética para o nosso espetáculo, decidi por fazer uma referência visual a *Não Eu*. Primeiro, porque eu procurava em Beckett dispositivos para auxiliarem os atores da melhor maneira possível, segundo, porque queria que, ao nos aproximamos do autor, tivéssemos um processo de criação mais sólido e mais coerente. Então, para referenciar essa imagem de *Não Eu*, imaginei uma luz recortada nos olhos e na boca apenas. O texto sai da boca dos atores, mas só se vê essas partes específicas dos seus corpos e o palco está no escuro total.

Para a Haila, escolhi mostrar os olhos e de como eles reagem ao texto que é dito por ela. Para o Tiago, escolhi a boca, pois ele já havia experimentado, em uma improvisação, dizer o texto dessa cena de diferentes formas. Decidi por manter aquela improvisação que tínhamos feito nessa cena.

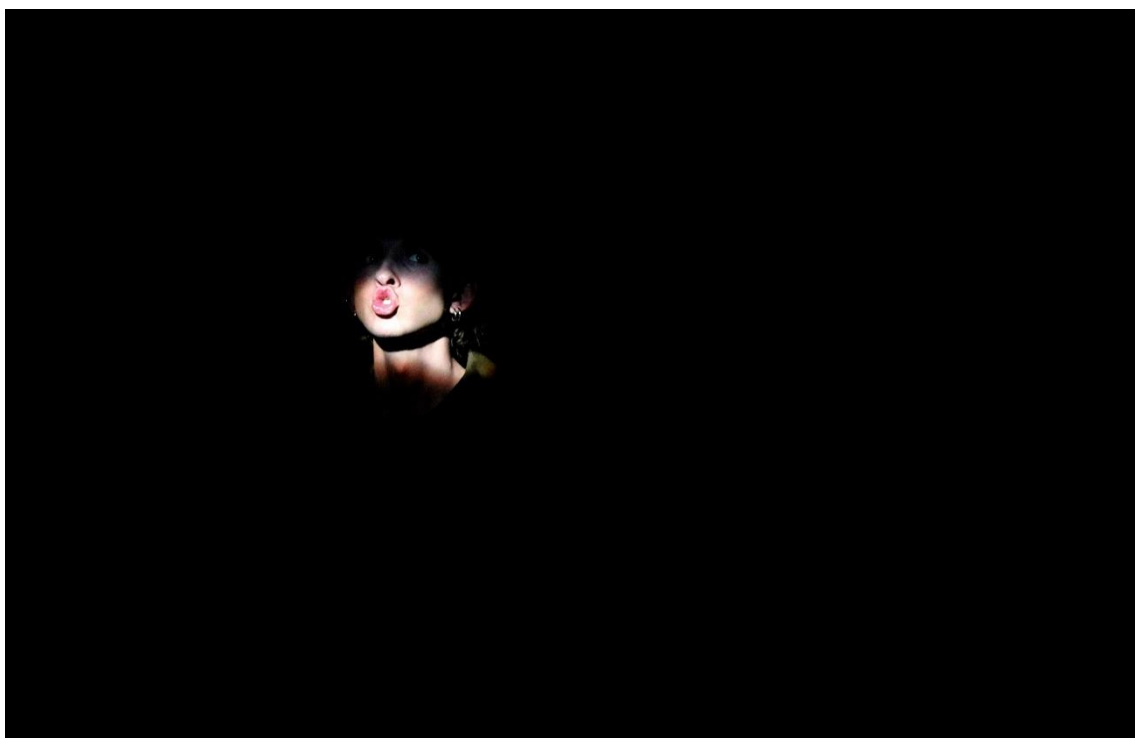
Abaixo, duas fotografias do resultado desta cena, que foram generosamente feitas pela minha amiga e colega formanda, Daniela Reis Ourique:

Figura 4 – *Não Eu* – Haila



Fonte: Autor (2022)

Figura 5 – *Não Eu* - Tiago



Fonte: Autor (2022)

Uma tentativa de representar a inspiração que tive de Beckett, por mais que o resultado final não tenha alcançado a perfeição, seja pelos equipamentos que não eram os adequados, seja pelo momento da apresentação em que os atores estavam nervosos, mas o que importa para mim, ao final desse processo, é de que consegui concluir todas as ideias que tive e todos os desejos que tive enquanto construía com os atores em sala de ensaio.

Outro exemplo é a cena que criamos inspirados na personagem Winnie, de *Dias Felizes*, em que os atores utilizam manequins de ferro para remeter ao corpo enterrado da personagem, com casacos longos de inverno e, atrás desses manequins, onde só aparecem as cabeças dos atores, anunciam o texto utilizando vozes mais baixas e com variações nas expressões dos seus rostos.

É interessante lembrar que essa referência da Winnie, nesse espetáculo, surgiu ao acaso. Certo dia, em um ensaio que fizemos, convidei minha amiga, também formanda, Fernanda da Silva Moreno, para assistir à minha cena. Eu sempre gosto de trazer alguém para assistir, pois às vezes não enxergamos pequenas coisas por não estarmos olhando de fora. Mostramos o que tínhamos feito até aquele momento e depois conversamos por algum tempo. Ela, ao olhar para os manequins, que ficam no atelier de criação da minha sogra e que também é o lugar onde fizemos a maioria dos ensaios, sugeriu que trabalhássemos com eles em algum momento. As palavras dela foram: “esses manequins são ótimos. De repente, pensar em algum momento para usá-los em cena. Tentar encontrar alguma referência de personagem ou imagem relacionando ao Beckett”.

Eu aceitei a sugestão, mas acabei deixando de lado por algumas semanas. Até que em uma conversa com meu orientador, quando discutíamos sobre o material que já estava produzido, ele também sugeriu que encontrasse em Beckett referências imagéticas para o processo de criação das imagens do espetáculo. Por que não, buscar no próprio autor que eu estava pesquisando, referências que me auxiliassem na estruturação da visualidade, dos corpos e das vozes nas cenas?

Foi então que lembrei da sugestão da Fernanda. No ensaio seguinte peguei dois daqueles manequins, coloquei-os no meio da sala de ensaio e fiquei observando-os por alguns minutos tentando imaginar alguma referência direta à obra do autor. Depois de muito pensar, a Winnie me veio à mente. Como eu posso trabalhar a personagem que está enterrada durante o espetáculo inteiro a partir desses dois manequins? Anotei essas informações e mandei no grupo de *whatsapp* que tenho com os atores. Pedi para que pensassem em alguma proposta de cena, com um determinado trecho do texto, para experimentarmos no ensaio seguinte.

Abaixo, uma fotografia do resultado que alcançamos a partir das referências e sugestão da minha amiga:

Figura 6 – Winnies



Fonte: Autor (2022)

Depois dessa experiência, de imaginar Beckett a partir de elementos que tínhamos dispostos bem na nossa frente, mas que ainda não havíamos enxergado, o processo ficou menos complexo. Começamos a imaginar a partir das personagens das obras do autor ao invés de fazer um trabalho inverso. Isso

facilitou minha prática como encenador e também a dos atores, pois as proposições que eu fazia a partir daquele momento, eram mais claras e objetivas. Isso inclusive nos poupou tempo, que não era tão extenso.

3.2 SETEMBRO – PRÁTICA COM O TEXTO

Seguindo sempre a proposta de ter o texto na ponta da língua e um trabalho sólido com a voz a partir dos ressonadores de Grotowski, partimos para a construção das cenas. Nesse momento da investigação com os atores, me deixei levar por várias influências pessoais para utilizar na criação do espetáculo. Uma delas foram alguns sonhos que tive em noites anteriores aos ensaios. Quando colocava minha cabeça no travesseiro, ficava pensando na pesquisa, na tentativa de dar certo o que eu propunha aos atores e, sempre no dia seguinte, eu tinha o que anotar no meu caderno para fazer virar inspiração para uma cena.

Antes mesmo de iniciar o ensaio, eu sentava com os atores e conversava sobre o que faríamos naquele dia. Lembro de quando contei sobre um dos sonhos que tive. Foi assim: sonhei que a Haila estava no teatro arrastando um microfone pelo espaço do palco. Ela estava de roupa preta, cabelos soltos e pés descalços. Enquanto ela caminhava pelo espaço em velocidade rápida, o Tiago tentava se aproximar do microfone que corria pelo chão do palco para tentar falar alguma coisa. Quando ele quase conseguia chegar ao microfone, a luz se apagava, proposta que relaciono com *Ato Sem Palavras II*, de Beckett. Quando a luz acendia novamente, a Haila já estava do lado oposto dele. Era uma tentativa fracassada a todo instante.

É interessante pensar nesse sonho como mote de criação. Quando contei para eles, a Haila arregalou os olhos e contou que tinha sonhado com imagens muito parecidas. No sonho dela, havia uma mesa no centro do palco. Sozinha, ela corria desesperada pelo palco e, com um giz branco nas mãos, escrevia palavras no chão do palco.

Acho que essa construção pessoal, levando em consideração essas imagens que vão surgindo em sonhos e até mesmo em *flashes* enquanto via os atores trabalhando é mais que normal, uma vez que é a minha pesquisa acontecendo, um último trabalho artístico que crio dentro do meu curso de graduação. É

pessoal, subjetivo, interno. Acredito que sonhar é o momento em que me conecto com ela e alcanço lugares possíveis para a minha prática como encenador. É como se pegasse as palavras de Beckett emprestadas para sonhar e fazer proposições aos atores através da minha conexão quase espiritual com as palavras dele.

Para além do meu sentimento pessoal em relação a este trabalho, preciso relatar o que foi acontecendo no trabalho com os atores enquanto criadores. O texto em si não é longo e tampouco sem lógica. Como já citado, o autor coloca em pauta uma narrativa diferente da que estamos habituados. Para os atores, ler o texto serviu de base para o que viria a seguir com as propostas que eu faria.

Lembro do primeiro trabalho de improvisação que fizemos a partir do texto já decorado e que os atores conseguiram apresentar uma cena que me motivou no mesmo instante. A cena um começa com os dois atores no escuro total. Uma voz fala a alguém no escuro enquanto os atores aguardam sua vez de iniciar o texto. Nessa primeira cena utilizamos um trecho considerável do texto, pois acreditei ser necessário entregar ao público alguma situação inicial saída da boca deles.

Começa assim:

Uma voz chega a alguém no escuro. Imaginar.

A alguém deitado de costas no escuro. Isso ele pode dizer pela pressão nas partes traseiras e pela mudança do escuro quando ele fecha os olhos e de novo quando os abre de novo. Só uma pequena parte do que é dito pode ser verificada. Como por exemplo quando ele ouve, Você está deitado de costas no escuro. Então ele deve reconhecer a verdade do que é dito. Mas de longe a maior parte do que é dito não pode ser verificada. Como por exemplo quando ouve, Você viu a luz primeiro em tal e tal dia. Às vezes os dois se combinam como por exemplo, Você viu a luz primeiro em tal e tal dia e agora está deitado de costas no escuro. (BECKETT, 2012, p. 27).

Me recordo da primeira vez que esse texto saiu da boca da atriz, que ao expandir a voz pela sala de ensaio, me emocionou ao receber as palavras do que seria nossa primeira estrutura de uma cena para o espetáculo. Tive certeza de que poderia dizer muito através das palavras de Beckett.

O trecho acima sugere algumas situações para o espectador e, não à toa, escolhi começar com ele já na primeira cena, pois é pela via das vozes dos atores

que busquei intensificar as palavras do autor para que chegassem em diferentes modos ao ouvido do espectador.

Primeiro, anuncia uma voz que chega a alguém no escuro. Essa, seria uma personificação de uma voz interior de quem está deitado de costas no escuro ou, ainda, seria uma personagem no corpo da voz que fala ao ouvido? A ideia de utilizar esse texto na boca da atriz, ainda no escuro, é para que o espectador comece a criar, antes mesmo de enxergar os intérpretes, suas ideias acerca do que virá. É fazer o espectador questionar quem é a voz, quem está deitado de costas no escuro, mas, ao mesmo tempo, não garantir a ele, o espectador, uma resposta concreta nos entremeios do espetáculo, mas entregar pistas.

Ainda, na prática com o texto, dentro das minhas proposições para com os atores e com as palavras, procurei entregar situações relacionadas ao cotidiano da própria sala de ensaio para que os atores buscassem nelas, formas de colocar na cena e com o texto na boca, proposições que pudessem integrar a minha pesquisa.

Um exemplo disso foi um ensaio que tivemos no espaço onde trabalhávamos, em que os atores estavam cansados e fizemos uma pausa. Saí da sala de ensaio por alguns minutos e, quando voltei, estavam “brincando” de alguma espécie de luta. Um “Plim” surgiu na minha cabeça e pedi para que continuassem com a brincadeira, mas que trouxessem a intenção de uma improvisação para ela. Eis que surgiu mais uma cena para o nosso espetáculo. Esta, que depois de ensaiada e ajustada, se tornou uma inspiração para criar a cena que chamamos de “quadrado”, que está relacionada com a obra *Quad*¹⁶, de Beckett – sem intenção ou sugestão nenhuma – dos personagens perdidos em um lugar qualquer de Beckett, esperando por alguém que nunca chega e, nessa espera interminável, criam ações entre eles que nos entregam um pouco do que são na

¹⁶ Composta para a televisão em 1980 e traduzida para o francês, *Quad* foi encenada no ano seguinte pelo próprio Beckett, produzida pela Stüddeutscher Rundfunk e transmitida pela RFA. É peça curta, com quatro intérpretes, que percorrem *uma determinada área seguindo seu trajeto pessoal*, diz a indicação cênica. Os trajetos – *um, dois, três e quatro* – são também indicados minuciosamente, matematicamente, com combinações, formando *solos, duos, trios*, mas *sem choque*, sendo que a luz aparecerá com quatro feixes coloridos, uma cor para cada intérprete – um, branca; dois, amarela; três, azul e quatro, vermelha. (BERRETINI, 2004, p. 216).

visão do autor. São eles Estragon e Vladimir, os dois companheiros de *Esperando Godot*.

No texto original os personagens não necessariamente brigam dessa forma, mas aqui aproveitei, como encenador, o momento em que os atores estavam em conexão para elevar a maneira como podemos trabalhar a construção dessas cenas colocando também a subjetividade e a não intencionalidade no processo criativo. Não foi intencional a minha saída da sala, voltar e encontrar os dois em determinada situação, mas foi intencional a partir do momento que vi uma possibilidade naquelas ações que estavam instauradas.

Anne Bogart, em seu livro *A Preparação do Diretor*, escreve um trecho bastante propício a ser citado aqui. Ela diz:

A principal ferramenta do processo criativo é o interesse. Para ser fiel ao próprio interesse, para persegui-lo com sucesso, o próprio corpo é o melhor termômetro. O coração dispara. A pulsação acelera. O interesse pode ser seu guia. Ele sempre aponta na direção certa. Ele define a qualidade, o vigor e o conteúdo do seu trabalho. Você não pode fingir ou falsificar o interesse ou decidir se interessar por alguma coisa porque aquilo foi recomendado. Ele nunca é recomendado. É descoberto. (BOGART, 2011, p. 80).

Depois de entender qual era o meu interesse pela obra de Beckett, ficou mais fácil e foi amenizando a sensação de perda que eu senti como encenador durante algum tempo do processo criativo com os atores. Parecia que me escorria entre os dedos o meu desejo de encenação. Por qual caminho seguir? O que eu quero dizer com esse trabalho?

Tenho investigado, no próprio universo imagético de Beckett, situações, inspirações de personagens e até outros textos, para compor a minha encenação, pois foi uma sugestão do meu orientador de, de repente, olhar para o próprio autor com o qual eu estava trabalhando e, tentar encontrar nele próprio, na sua forma de dramaturgia e de intenção com os seus textos e personagens, motivações para a criação com os atores. Por que não pesquisar na própria fonte de pesquisa imagens, proposições e inspirações para criar as ações dentro da proposta dessa pesquisa? A partir daí, convidei os atores para investigarem comigo e chegamos a alguns lugares com o próprio acervo do autor. Não é intenção copiar o que Beckett propôs, mas de buscar nele maneiras de converter

as palavras de *Companhia* em ações coerentes para a cena. Trazer o mundo dele para perto nós. Esse mundo foi o nosso interesse, como disse Bogart e, depois dessa decisão, tudo fez sentido.

3.3 OUTUBRO – MONTAGEM

O mês de outubro foi o mais importante nesse processo de criação. Foi nesse período que dediquei a maior parte do tempo que tive com os atores em sala de ensaio para a montagem concreta de cenas. Aqui, eu usava os primeiros dez minutos do ensaio para aquecer o corpo e a voz deles antes de partir para a prática das cenas. Além dos ensaios que eu tinha com os atores, eles, todas as sextas-feiras ensaiavam sozinhos e criavam novas cenas e imagens a partir de situações ou proposições que eu escrevia em roteiros semanais.

Nesses roteiros eu indicava alguma situação específica que deveria acontecer em um determinado trecho do texto. Além disso, sempre indicava formas de utilizar a voz. Em tal cena deveriam experimentar usar uma voz sussurrando, por exemplo. Em outra, deveriam criar uma atmosfera mais densa, de confronto e de discórdia. Essas imagens que eu descrevia em cada roteiro semanal dava material para que os atores seguissem um caminho e, como encenador, eu sempre propunha amparado nas referências que havíamos pesquisado juntos em textos, filmes e peças de Beckett.

Meu processo de encenação com os atores na sala de ensaio era de uma presença parcial. Eu iniciava com os aquecimentos, dava as indicações para as improvisações e saía da sala. Depois de alguns minutos contados no relógio, retornava à sala e pedia para que os atores me mostrassem o que conseguiram criar a partir das indicações. Era então que meu olhar de encenador chegava e articulava o que, na minha visão e desejo de peça, queria para o resultado final.

É claro que esse olhar era sempre discutido com os atores. Eu queria que os dois sempre estivessem à vontade com o que estávamos trabalhando. Então, eu sempre perguntava como se sentiam em relação às cenas, ao que eu propunha e de como eu enxergava a importância de usar tais elementos em tal cena. Foi um trabalho com muita colaboração de todos nós.

É um pouco o que Bogart escreve sobre o salto no vazio. Não é uma referência direta ao que escrevo acima sobre minha relação com os atores, mas sim, sobre como eu como encenador e eles como criadores, colocam-se frente ao processo criativo que é nosso:

Todo ato criativo implica um salto no vazio. O salto tem de ocorrer no momento certo e, no entanto, o momento para o salto nunca é predeterminado. No meio do salto, não há garantias. O salto pode muitas vezes provocar um enorme desconforto. O desconforto é parceiro do ato criativo – um colaborador-chave. Se seu trabalho não o deixa suficientemente desconfortável, é muito provável que ninguém venha a ser tocado por ele. (BOGART, 2011, p. 115).

Eu chamo de um salto no escuro. O escuro para mim, nesse processo, foi o que me guiou na pesquisa do espetáculo final. Beckett deixa claro já no início do texto. Há alguém deitado de costas no escuro. Talvez esteja aí o motivo dos meus sonhos e da minha decisão de relatar esses sonhos nas próprias cenas. Foi no escuro dos meus sonhos, no meu quarto, comigo mesmo, que me deparei com diversas imagens e que as coloquei em prática com os atores.

Foi a partir dos sonhos que tomei algumas decisões estéticas para o espetáculo e que determinaram a maioria dos elementos que compõe as cenas. Primeiro, decidi utilizar algumas projeções de imagens em vídeo em alguns hiatos entre uma cena e outra. Essa decisão tem ligação direto às imagens projetadas que me remetem às próprias imagens dos sonhos. Na maioria das vezes em que sonhamos, várias paisagens, imagens, pessoas, vozes surgem e é como um emaranhado de informações que, ao acordar no outro dia, não sabemos exatamente como criar uma narrativa e entender os motivos pelos quais sonhamos tais momentos.

Adiciono duas fotografias de duas cenas que criamos a partir de experimentos com projeções:

Figura 7 – Cena projetada



Fonte: Autor (2022)

Figura 8 – Cena projetada



Fonte: Autor (2022)

Portanto, colocar essa relação de imagens emaranhadas junto de todos os outros elementos que surgem nos sonhos, me pareceu fazer sentido pelo fato de estar trabalhando com um texto e com um autor que propõe um pouco de embaralhamento em suas obras.

Além das projeções, decidi vestir os atores com figurinos limpos, pretos, sem volume, sem cores vivas e nem outro elemento estampado que pudesse atrapalhá-los. Isso porque queria que o foco estivesse todo voltado ao texto, às imagens projetadas, à sonoridade do espetáculo e aos corpos dos atores. Minha preocupação maior foram outros elementos da encenação. Essa escolha não é ao acaso, pois ela é baseada nos figurinos que utilizei em *Autoacusação*. Como essa pesquisa partiu do espetáculo anterior, optei por manter algumas relações estéticas de lá para cá.

Abaixo, duas fotos para evidenciar essa referência:

Figura 9 - *Autoacusação*



Fonte: Autor (2022)

Figura 10 – Referência de *Autoacusação*

Fonte: Autor (2022)

Na sonoridade, optei por ressignificar alguns sons dentro das cenas, à exemplo da cena *soletrando* do Huck, em que utilizo a própria música empregada no programa de TV. Também utilizo efeito sonoro que remete a palmas, na mesma cena. Ao final do espetáculo, a atriz canta *Tigresa*¹⁷, música de Caetano Veloso¹⁸, que havíamos trabalhado em alguns ensaios anteriormente, e essa música é o que finaliza a última cena. Ela não foi uma decisão minha, mas foi uma proposta da atriz que, ao experimentar em sala de ensaio, cantou e emocionou com sua voz e com a letra. Foi ao acaso e ficou.

Também aplico, ainda dentro da sonoridade do espetáculo, alguns áudios gravados em vozes que convidei. O primeiro áudio, que inicia o espetáculo, é a minha voz. Decidi utilizar minha própria voz ao acaso. Um dia, brincando com o

¹⁷ Lançada em 1977, *Tigresa* foi a sétima faixa do álbum *Bicho*, disco inspirado, segundo o próprio Caetano, por uma viagem a Nigéria e pelo choque cultural resultante do que encontrou por lá.

¹⁸ Caetano Emanuel Viana Teles Veloso OMC é um músico, produtor, arranjador e escritor brasileiro. Com uma carreira que ultrapassa cinco décadas, Caetano construiu uma obra musical marcada pela releitura e renovação e considerada amplamente como possuidora de grande valor intelectual e poético.

texto, gravei no celular para ter ele comigo, pois é um trecho que os próprios atores escreveram a partir de um exercício que fizemos. Solicitei que escrevessem sobre o que, para eles, era o escuro. Surgiu então, esse texto, que incluí no início do espetáculo.

Dei alguns saltos no escuro e espero ter acertado o alvo. É o que concluo depois de ver o lugar que conseguimos criar nesse curto espaço de tempo. Inicialmente tive medo do que Beckett propunha nessa massiva onda de palavras emaranhadas, mas que me pegaram pelas mãos e me trouxeram até aqui. Foi com as palavras do meu orientador, com a disponibilidade dos atores, com as conversas com amigos e colegas que consegui entender que era exatamente nesse texto que eu deveria me debruçar, e o fiz.

3.4 NOVEMBRO – PREPARAR, APONTAR...FIM!

Novembro não foi um mês fácil. Trabalho, a pesquisa para colocar em prática, tanto a monografia quanto o espetáculo, as outras três disciplinas que ainda precisava concluir para me formar, deram bastante trabalho.

Não foi, de forma alguma, uma reclamação em relação ao que consegui desempenhar nesses meses que tive para concluir o que faltava do meu curso, mas sim, uma sensação de alívio por estar finalizando um ciclo do qual me orgulho muito. É uma sensação de prazer e de medo pelo que virá nos próximos anos. Será que estou preparado o suficiente para enfrentar os desafios que o Teatro vai me oferecer?

Pesquisar é um trabalho difícil e exige tempo e muita dedicação. No meu caso, dedicação tripla. A minha e a dos atores que estiveram trabalhando ao meu lado para que essa escrita e o nosso espetáculo acontecesse.

É um sentimento de despedida e de saudade. A graduação é o momento em que podemos experimentar tudo o que tivermos vontade de experimentar. Tive a impressão de que não experimentei nem dez por cento do que eu poderia ter experimentado. Não sei se por falta de tempo ou de oportunidade, mas queria, hoje, no momento em que escrevo esse parágrafo, voltar no tempo e começar tudo de novo.

Será que Peter Handke e Samuel Beckett teriam sido minhas escolhas novamente ou foi uma escolha apressada?

Existe uma frase do dramaturgo Nelson Rodrigues¹⁹ que eu guardo sempre comigo e que diz muito sobre o que penso em relação ao ato de criação: “A liberdade é mais importante do que o pão”²⁰. Não só o ato de criação, mas na vida, quando a liberdade nos é dada e garantida, é daí que conseguimos construir tudo o que desejamos construir com nossas próprias mãos.

Anne Bogart, em seu livro *A Preparação do Diretor*, cita uma frase do dramaturgo Heiner Müller²¹ que faz todo sentido nesse momento de finalização: “O salto, não o passo, é o que torna possível a experiência [...]” (BOGART, 2011, p. 115).

Se o salto é o que me permite viver experiências no teatro, é saltando que eu concluo essa pesquisa da melhor forma possível. No teatro, com as pessoas que eu admiro e que eu amo, e além dessa sensação de alívio e de dever cumprido, além das pessoas que conheci, que me relacionei e que me conectei, graças ao Teatro e graças aos mestres que tive na graduação, hoje me sinto um artista completando um dos ciclos mais importantes da minha vida. Como artista me sinto alçando voo mais uma vez, agora em direção a outros horizontes, pois esse chegou ao fim. E que delícia chegar ao fim!

¹⁹ Nelson Falcão Rodrigues foi um escritor, jornalista, romancista, teatrólogo, contista e cronista de costumes e de futebol brasileiro. É considerado o mais influente dramaturgo do Brasil. Nascido no Recife, Pernambuco, mudou-se em 1916 para a cidade do Rio de Janeiro.

²⁰ Frase do dramaturgo Nelson Rodrigues.

²¹ Reimund Heiner Müller, pseudônimo Max Messer, foi um dramaturgo e escritor alemão. Sua carreira literária teve início quando o socialismo estava sendo construído na República Democrática Alemã - o lado oriental da Alemanha dividida.

REFERÊNCIAS

BERRETTINI, Célia. **Samuel Beckett: escritor plural**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BOGART, Anne. **A Preparação do Diretor: sete ensaios sobre arte e teatro**; tradução. 2011.

FÉRAL, Josette. **Teatro Performativo e Pedagogia-Entrevista com Josette Féral**. *Sala Preta*, v. 9, p. 255-267, 2009.

FURLANETE, Sandra Parra. **De Ressonadores a Vibradores de Grotowski: renomear o conhecido para conhecer o novo**.

BRECHT. Bertolt. GATTI. Luciano trad. **Dramaturgia não aristotélica**. *Artefilosofia*, Ouro preto, n. 14, julho, 2013.

GONÇALVES. Livia Bueloni. **“É preciso continuar” – Caminhos da ficção de Beckett em sua tentativa de seguir adiante**. *EUTOMIA*, Recife, 20 (1): p. (58-72). Dez. 2017.

HANDKE. Peter. **Peter Handke: peças faladas**. Organização e tradução Samir Signeu. 1. ed. – São Paulo: Perspectiva, 2015.

LEHMANN, Hans-Thies et al. **Teatro pós-dramático e processos de criação e aprendizagem da cena: um diálogo com Hans-Thies Lehmann**. *Sala Preta*, v. 13, n. 2, p. 236-251, 2013.

SALMISTRARO, Renan. **A Estética de Samuel Beckett**. *Revista do SETA-ISSN 1981-9153*, v. 6, 2012.

SETTI, Isabel. **O corpo da palavra não é fixo deixa-se tocar pelo tempo e seus espaços**. *Sala Preta*, v. 7, p. 25-32, 2007.

SILVA, Eduardo Reis et al. **O esgotamento das imagens: em A última palavra é a penúltima 2.0, do Teatro da Vertigem, Mal Visto Mal dito e Pra frente o pior, de Samuel Beckett**. 2019.

SILVEIRA, Ramiro B. **Teatro Playground: o jogo como metodologia processual de ensaio**. 2014. 203f. Tese (Doutorado) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

VALENÇA, Ernesto. **Entre o teatro pós-moderno e o pós-dramático**. **Anais ABRACE**, v. 11, n. 1, 2010.