



HAL
open science

O processo de criação de Enrique Diaz ou a construção de sistemas nebulosos (flous)

Marcilene Lopes de Moura

► **To cite this version:**

Marcilene Lopes de Moura. O processo de criação de Enrique Diaz ou a construção de sistemas nebulosos (flous). Musicology and performing arts. Université Sorbonne Paris Cité; Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Brésil), 2017. Portuguese. NNT: 2017USPCA063. tel-02170502

HAL Id: tel-02170502

<https://theses.hal.science/tel-02170502>

Submitted on 2 Jul 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITE SORBONNE PARIS CITE

UNIVERSITE SORBONNE NOUVELLE - PARIS 3

ED 267 - Arts et Médias

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO -
UNIRIO**

Centro de Letras e Artes – Escola de Teatro

Thèse de doctorat en Études Théâtrales (cotutelle)
Tese de doutorado em Teatro

Marcilene LOPES DE MOURA

LE PROCESSUS DE CRÉATION D'ENRIQUE DIAZ
ou la construction de systèmes flous

O PROCESSO DE CRIAÇÃO DE ENRIQUE DIAZ
ou a construção de sistemas nebulosos (flous)

Sous la co-direction de :
Josette Féral e Ana Maria de Bulhões-Carvalho

Soutenue le 28 juin 2017/ Defesa : 28-06-2017

Jury:

Ana Maria de Bulhões-Carvalho, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO

José da Costa Filho, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO

Josette Féral, Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3

Gabriela Lírio Gurgel Monteiro, Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ

Sophie Lucet, Université Rennes 2, présidente du jury

Alexandra Moreira da Silva, Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3

Résumé

Le système de création d'Enrique Diaz ou la construction des systèmes flous

La reconnaissance internationale du metteur en scène Enrique Diaz s'est affirmée de façon sensible depuis plus d'une vingtaine d'années. Sa démarche artistique est très influencée par la performance et fait souvent appel à des textes métathéâtraux. Ses mises en scène autoréflexives ont pour thème leur propre processus de création. Elles mettent en évidence le jeu de l'acteur et utilisent les vidéos de façon autoréférentielle et critique.

Cette thèse propose une étude du système de création de Enrique Diaz selon une approche systémique, prenant comme référence méthodologique transdisciplinaire les systèmes numériques appelés systèmes flous ou *fuzzy systems*. Cet angle d'analyse nous a paru permettre l'étude de la démarche de l'artiste selon des échelles d'observation et des points de vue différents.

Nous avons donc étudié tout d'abord le parcours artistique d'Enrique Diaz sur le plan global, intégrant les principaux spectacles et thématiques à partir du travail que Diaz demande à ses acteurs. Cette observation globale nous a offert les fondements nécessaires à la création d'une modélisation dynamique, c'est-à-dire, à l'élaboration d'hypothèses touchant le fonctionnement global du système de création de l'artiste, en tentant de montrer en quoi celui-ci constitue une forme de système flou.

Afin de valider la modélisation créée, le spectacle *Seagull-Play/ La Mouette* est analysé selon les catégories utilisées pour la création d'un système flou. La *fuzzification* renvoie aux phases préliminaires du projet, aux choix esthétiques et aux techniques d'improvisation collective, comme celle de l'utilisation de la technique des *Viewpoints and composition*. L'*inférence* concerne l'observation des prises de décisions du metteur en scène au cours du processus de création. Enfin la *défuzzification* est l'étude de la présentation du spectacle au public. L'objectif final est de montrer l'originalité de la démarche artistique d'Enrique Diaz en utilisant une méthodologie basée sur les systèmes flous et inspirée par le processus même de création de l'artiste.

Mots clés : théâtre, performance, médias, Enrique Diaz, La Mouette, approche systémique, système de création, système flou

Abstract

The Enrique Diaz's system's creation or the construction of fuzzy systems

The international recognition of the director Enrique Diaz has asserted itself for more than twenty years. His artistic approach is very influenced by performance and it often uses metatheatrical texts. His reflexive productions focus on their own creative processes. They highlight the acting of the actor and they use the media in a self-referential and critical way. Director Enrique Diaz' creation is approached for this thesis in a systemic way, using as a transdisciplinary methodological reference, the computer systems called fuzzy systems. Therefore, it allows to study his approach through different observation scales and varied points of view.

First of all, its artistic experience is analyzed with a global scale: main themes and plays, specially the actor's work. The overall observation offers substrate to a dynamic modeling, that is to say, the development of hypothesis regarding the general operation of Enrique Diaz' creating system, and his main course of actions during the process of different plays. As a validating strategy, the play *Gaivota - tema para um conto curto* (Seagull-Play/*La Mouette*), is analyzed taking in consideration the operational of a fuzzy system - *fuzzification, inferences and defuzzification* - that is to say, according to the initial purposes of the project, the aesthetic references for its creation and the main procedures used for improvising (Viewpoints and composition) and its connections/consequences/ to the play. The objective is to show the originality of the artistic approach of Enrique Diaz using a methodology based on the fuzzy system and inspired by his own approach.

Keywords : theater, performance, medias, Enrique Diaz, Seagull-Play, systemic approach, system's creation, fuzzy systems

Resumo

O sistema de criação de Enrique Diaz ou a construção de sistemas nebulosos (flous)

A prática artística do encenador Enrique Diaz ganhou um reconhecimento internacional nos últimos vinte anos. Influenciado pela performance, Enrique Diaz faz uso recorrente de textos metateatrais e seus espetáculos autoréflexivos tematizam o próprio processo de criação. Sua prática é centrada no trabalho do ator e utiliza os vídeos de forma autoreferencial e crítica.

Esta tese aborda a criação do encenador Enrique Diaz de forma sistêmica, tendo como referência metodológica transdisciplinar os sistemas informáticos chamados de sistemas nebulosos (*systemes flous ou fuzzy systems*). O sistema flou é uma analogia para a compreensão do funcionamento do trabalho de Enrique Diaz, de modo a evidenciar, segundo diferentes pontos de vista e conforme escalas de observação diversas, o que chamo de sistema de criação. Sua prática artística é abordada primeiramente numa escala global, enveredando por temas e espetáculos e fechando o foco sobre o trabalho do ator. Este modo de observação oferece substrato a uma modelização dinâmica, ou seja, permite o levantamento de hipóteses a respeito do funcionamento geral do sistema de criação de Enrique Diaz e das principais ações executadas para a construção de diferentes espetáculos. Como forma de validação, o espetáculo Gaivota – tema para um conto curto, é analisado levando em conta as fases de funcionamento de um sistema nebuloso – fuzzificação, inferências e defuzzificação –, ou seja, segundo as proposições iniciais do projeto e as técnicas utilizadas nos ensaios (como a técnica *Viewpoints and composition*), os tipos de decisões da encenação e a apresentação do espetáculo. O objetivo é mostrar as singularidades do sistema de criação de Enrique Diaz a partir da criação de uma metodologia inspirada por sua prática artística.

Palavras-chave: Teatro, performance, mídias, Enrique Diaz, Gaivota–tema para um conto curto, sistêmica, sistema de criação, sistemas nebulosos

Agradecimentos

As minhas orientadoras, Ana Maria de Bulhões-Carvalho e Josette Féral por terem me desafiado e me orientado para o aperfeiçoamento no trabalho de pesquisa.

Ao Enrique Diaz e aos artistas que trabalham com ele, por inspirarem esta pesquisa.

A CAPES por seu apoio financeiro, fundamental para a realização desta tese.

Ao Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas e a todo o seu corpo docente, com o qual tanto aprendi.

Ao funcionário da Secretaria do PPGAC, Marcus Rosas.

Aos pesquisadores e colegas da Unirio e da Paris III, principalmente ao grupo de pesquisa Scènes Performatives, sob a direção da Professora Dra Josette Féral.

Aos pesquisadores do laboratório Lira (Laboratoire international de recherches en arTs – Paris 3).

Aos integrantes da banca de defesa de tese, por aceitarem ler, pensar e contribuir com este momento final da pesquisa.

Agradecimentos especiais à Fabien Scelles.

Agradeço o apoio dos professores José Da Costa, Paulo Merísio, Sandrerley Ramos Pires, a confiança dos amigos pesquisadores Guillaume Coeleb, Juliana Coelho, Fábio Cordeiro, Rodrigo Scalari, Georges Gagneré, Dorys Calvert, o apoio de minha família, principalmente da mãe e professora Luzia Lopes de Moura e a generosidade dos amigos Maria Lúcia Teixeira, Blandine e Françoise Scelles, Ludmila Wischansky, André Furtado, Christianne Perraudin, Dominique Debitus, Fred Benedini, Newton Murce e, sobretudo, da minha avó Catarina.

Sumário

Introdução	7
1. A prática de Enrique Diaz - Pontos de vista sistêmicos	12
1.1 As cenas caóticas dos A Bao A Qus	13
1.2 Pontos de vista sistêmicos sobre a prática de Enrique Diaz	19
1.3 Metodologias para o estudo da prática teatral de Enrique Diaz	32
2. Modelização: estudo do sistema de criação teatral de Enrique Diaz	43
2.1 Observação global do sistema de Enrique Diaz	43
2.1.1 Aspectos históricos - Influências e fases do sistema de Enrique Diaz	43
2.1.2 Aspectos funcionais - Questões e temas	58
2.1.3 Aspectos estruturais – Entidade principal.....	69
2.2 Modelização dinâmica - Hipóteses sobre a prática de Enrique Diaz	80
2.2.1 Fuzzificação – Improvisações	81
2.2.2 Inferências– Decisões para a encenação.....	98
2.2.3 Defuzzificação – O espetáculo.....	112
2.3 A Simulação: estudo do sistema <i>Gaivota- tema para um conto curto</i>	145
2.3.1 Fuzzificação - Improvisações para <i>Gaivota – Tema para um conto curto</i> ..	145
2.3.2 Inferências – Decisões para <i>Gaivota – Tema para um conto curto</i>	164
2.3.3 Defuzzificação - Espetáculo <i>Gaivota – tema para um conto curto</i>	186
Conclusão	229
Bibliographie	236
Anexos	257

Introdução

Esta tese propõe uma análise da prática artística do encenador Enrique Diaz. Influenciado pela performance e pelos avanços tecnológicos, sua prática teatral é centrada no trabalho do ator, seus processos de criação e jogos com personagens. O gosto de Enrique Diaz pelas diversidades nos processos de criação artística e seu interesse pela revelação ao público de seus próprios processos engendram uma recursividade (retroação),¹ que traz complexidade singular a seu trabalho. Observar este fenômeno de retroação estimulou meu interesse por estudar os processos de criação e os traços desses processos nos espetáculos apresentados ao público.

Minha trajetória intelectual deu respaldo a este interesse, motivado e sustentado pelos estudos universitários em Ciência da Computação na Universidade Federal de Goiás (Brasil), entre 1986 e 1989, aos quais se seguiu longa experiência profissional como analista de sistemas computacionais nas centrais elétricas de Goiás (CELG). Na mesma época, entre 1988 e 1995, trabalhava como atriz na companhia de teatro Martim Cererê, dirigida por Marcos Fayad.

Em 1996, optei apenas pelo teatro, abandonando a estabilidade financeira da profissão de analista de sistemas pela imprevisibilidade da arte. Nunca mais voltei a trabalhar como analista. No entanto, minha visão de mundo ficou marcada por uma forma sistêmica de apreender os fenômenos. Comecei outra graduação em teoria teatral na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), onde segui meus estudos até o doutorado, estudos que sempre foram acompanhados por experimentação prática em diversas companhias de teatro como, por exemplo, o Coletivo Improviso. Mas foi o trabalho de Enrique Diaz que me inspirou a juntar as pontas já tão afastadas e aparentemente tão desconexas da informática com o teatro.

Mariana Lima e Enrique Diaz, em 2000, após voltarem de um estágio artístico em New York, convidaram alguns artistas a formarem um grupo, do qual fiz parte, para dividirem os conhecimentos sobre as técnicas *Viewpoints and Composition* e o método Suzuki². Os treinos aconteciam na Fundação Progresso, no Rio de Janeiro. Foi esse grupo de trabalho que deu origem ao Coletivo Improviso, como sugere o nome, um

¹Eventualmente insiro termos técnicos que serão mais bem compreendidos ao longo da tese.

²Ver anexo III.

coletivo integrado por artistas interdisciplinares com carreiras independentes reunidos, na época, para realizarem junto um trabalho.

O interesse pelo processo de criação de Enrique Diaz e a dificuldade em apreender a natureza da recursividade e dos acoplamentos percebidos em sua prática conduziram meu estudo a perguntar sobre o tipo de abordagem mais apropriado para dar conta de características tão particulares que eu podia observar, no seu modo de pensar a arte da cena e o trabalho do ator. Uma pergunta me movia: que método permitiria estudar tanto os processos de criação, como o espetáculo, de modo a não perder de vista as imbricações do trabalho de criação? Pela complexidade que vislumbrei, voltaram a minha mente as ferramentas sistêmicas que utilizara nos meus tempos de informática. e me perguntei – por que não? – tentar aproximar conjuntos tão heterogêneos de modo a criar uma homologia entre eles. Apesar das dificuldades inerentes a uma abordagem sistêmica, devido a sua transdisciplinaridade, sua capacidade de oferecer uma metodologia para o estudo da prática teatral de Enrique Diaz me pareceu, então, viável. A teoria sistêmica reúne um conjunto vasto de conhecimentos em áreas diferentes. Dentre os campos de pesquisa e pesquisadores que recorreram a esse conhecimento, destaco: em Biologia, Henri Atlan (1979, 1991) e Francisco Varela (1979, 1984); em Ciências Sociais, Edgar Morin (1991); em Química, Ilya Prigogine (1971, 1977, 1994) e em Engenharia, Jean-Louis Le Moigne (1977, 1990, 1994, 2003).

A modelização³ sistêmica é a principal ferramenta que permite representar e conhecer um sistema considerado complexo. Um **sistema**⁴ é um conjunto organizado de componentes – ou entidades⁵ – em interação. Ele se configura segundo a dinâmica das entidades entre elas e com o sistema; por sua vez, o sistema tende a ser aberto às interações com seu ambiente. A abertura do sistema ao ambiente, a quantidade e a simultaneidade das interações entre suas entidades e o tipo de organização do sistema fazem variar o seu grau de complexidade. A modelização sistêmica consiste na construção de um modelo (analogia) para o sistema a ser analisado, visando facilitar a sua compreensão; e a modelização pressupõe um conhecimento prévio do sistema a ser

³ No âmbito dos trabalhos científicos é corrente encontrar-se os termos ‘modelação’, ‘modelagem’ ou ‘modelização’ para a tradução do termo francês *modélisation* ou do termo *modelling* em inglês. Optei pelo uso menos corrente do termo no Brasil, a palavra ‘modelização’, devido à sua semelhança com a pronúncia do termo em francês.

⁴ A palavra sistema vem do grego « système » e significa «conjunto organizado».

⁵ Entidade é um elemento ou componente de um sistema. A entidade pode ser um indivíduo um objeto concreto, um objeto simbólico ou um conjunto de componentes identificáveis num determinado domínio funcional do sistema.

modelizado. À medida que o modelizador percebe certa complexidade num sistema, ele deve conceber e executar sua modelização a fim de compreendê-lo melhor. É importante evidenciar que a modelização sistêmica implica na liberdade criativa do modelizador, que escolhe os pontos de vista sobre os quais vai apoiar suas hipóteses, na condição de que as hipóteses sejam explicadas e validadas com certo rigor. Segundo Jean Louis Le Moigne, “toda modelização traz uma relação implícita ou explícita com as intenções do modelizador” (1977, p. 43). A modelização sistêmica resulta de um jogo de interações entre o pesquisador e o sistema estudado.

A modelização proposta nesta tese resulta, pois, da analogia que pode estabelecer entre a ideia de um sistema modelizado e as aproximações que o processo de trabalho de Enrique Diaz e a visualização de seus espetáculos não só sugerem como permitem. Neste movimento de aproximação entram em jogo, como reflexões suplementares, outras reflexões teóricas e todos os detalhes da prática teatral performativa deste encenador. Vista a importância do processo de criação no trabalho de Enrique Diaz, esta modelização objetiva proporcionar o estudo das etapas de construção de um novo espetáculo – das improvisações iniciais à apresentação da peça ao público –, levando em conta os objetivos iniciais do projeto, os tipos de decisões tomadas e os procedimentos empregados para atingir os objetivos estipulados. Portanto, por meio da modelização, a prática artística de Enrique Diaz será examinada segundo diferentes escalas de observação e diferentes pontos de vista, começando por uma abordagem dos aspectos globais do seu sistema de criação a fim de construir as hipóteses sobre seu funcionamento. Em seguida, a modelização prevê a verificação dessas hipóteses em um nível micro, no estudo da construção do espetáculo *Gaivotema para um conto curto*, estudo que tem o caráter de validação da proposta teórica. A aproximação de detalhes, numa mudança de escala, permite tornar visíveis novos aspectos do trabalho criativo deste encenador.

A organização da tese tem como referência as etapas de uma modelização sistêmica, segundo os engenheiros Jean-Louis Le Moigne (1977, 1990), Francis Le Gallou e Bernadette Bouchon-Meunier (1992) e o analista de sistemas Daniel Duran (2013), e está dividida em dois capítulos.

O primeiro capítulo apresenta as principais características que despertaram o interesse pelo estudo da prática de Enrique Diaz e que motivaram a pesquisa. Segue-se a abordagem conceitual e a metodologia utilizada para a elaboração da pesquisa; o projeto

de modelização sistêmica do processo de criação de Enrique Diaz; e então as noções gerais sobre os conceitos sistêmicos que darão o substrato teórico instrumental à pesquisa.

O segundo capítulo consiste na implementação das propostas apresentadas no primeiro capítulo. Pretende-se estudar a prática teatral de Enrique Diaz a partir de um projeto de modelização sistêmica: a observação global do sistema; a elaboração de hipóteses sobre sua prática artística; e a validação das hipóteses a partir do estudo de um espetáculo específico. Dito de outro modo, este capítulo é dividido em três sub-capítulos:

1. Observação global do sistema de criação de Enrique Diaz: etapa preliminar que apresenta uma visão global tendo em conta os aspectos históricos, funcionais e estruturais. O estudo dos aspectos históricos aborda as influências e as fases de evolução do sistema. O aspecto funcional aborda as principais questões e temáticas abordadas pelos sistemas de Enrique Diaz. O aspecto estrutural identifica a estrutura principal responsável pelo funcionamento do sistema.

2. Modelização dinâmica do sistema de Enrique Diaz: nesta segunda etapa, são construídas hipóteses e categorias de análise, a partir dos estudos gerais feitos na etapa anterior. A construção da modelização dinâmica desta tese adotou uma estrutura matricial tridimensional na qual se cruzam três eixos de análise: eixo principal da análise, que visa a observação global das principais ações executadas e decisões tomadas ao longo do processo de criação de um espetáculo de Enrique Diaz e o efeito destas ações sobre estes espetáculos; um segundo eixo de análise, que considera as fases de mudança do sistema global de Enrique Diaz, tendo em conta a estrutura principal do sistema, e, atravessando estes dois eixos, um terceiro, que se refere à análise das características sistêmicas observadas ao longo do processo de criação de Enrique Diaz, como os ciclos de retroação (feedback), as interações e os comportamentos complexos observados, tais como os movimentos caóticos e as estratégias de auto-organização que nos fazem pensar em estruturas fractais.

3. Simulação: as hipóteses levantadas e as categorias observadas na etapa anterior, denominada de modelização dinâmica, são usadas como pontos de vista para estudar o processo de criação e a apresentação do espetáculo Gaivota-tema para um conto curto. Este espetáculo foi escolhido porque engloba todos os procedimentos empregados por Enrique Diaz em seus projetos anteriores e acrescenta novos

procedimentos. As premissas da modelização dinâmica são simuladas a fim de serem verificadas e validadas. A simulação permitirá tornar visíveis outros detalhes concretos e novas informações qualitativas a respeito do sistema de criação de Enrique Diaz.

A conclusão da tese apresenta as grandes linhas da pesquisa, as principais proposições que emergiram durante a tese e as conclusões parciais. Em seguida, são elaboradas algumas pistas de reflexão sobre os comportamentos complexos que podem se configurar como tendências do teatro contemporâneo de uma geração de artistas que praticam uma forma de teatro performativo. Também aí, na conclusão, é feita uma crítica da modelização proposta, da metodologia sistêmica utilizada nesta tese, bem como sua relevância de evidenciar o conhecimento sobre a complexidade percebida no sistema de criação de Enrique Diaz.

A estruturação do texto geral da tese é feita em dois conjuntos: uma versão substancial da tese em português, seguida pela lista de referências e os anexos, que são comuns aos dois conjuntos e uma versão resumida para o francês, conforme exigência do acordo de cotutela.

No anexo I é apresentada uma cronologia resumida das criações de Enrique Diaz, a ficha técnica dos espetáculos citados e os roteiros temporários dos principais espetáculos analisados: os espetáculos *Gaivota – tema para um conto curto*, *Ensaio. Hamlet* e *A Bao A Qu – um lance de dados*. O anexo II contém os dados referentes ao processo de criação do espetáculo *Gaivota – Tema para um conto curto*, incluindo os laboratórios iniciais que serviram para a coleta de materiais estéticos e os treinamentos com a técnica *Viewpoints and composition*. Os rascunhos de Enrique Diaz, as referências propostas, as diretrizes aos atores, as seleções de material e observações também fazem parte do anexo II, bem como uma versão do roteiro do espetáculo, apresentado em português e em francês. As técnicas *Viewpoints and Composition*, utilizadas no processo de criação de *Gaivota-tema para um conto curto*, constituem o anexo III.

Enrique Diaz forneceu o material e deu permissão para que esses documentos fossem anexados à tese. Algumas citações de livros em língua estrangeira foram traduzidas por mim, mesmo aqueles que têm tradução publicada no Brasil, porque foram consultados na sua versão francesa, no longo período em que realizei estudos na Bibliothèueq National de France (BNF). Por outro lado, eu mesma realizei a versão para o francês dos textos das entrevistas, quando citados.

1. A prática de Enrique Diaz - Pontos de vista sistêmicos

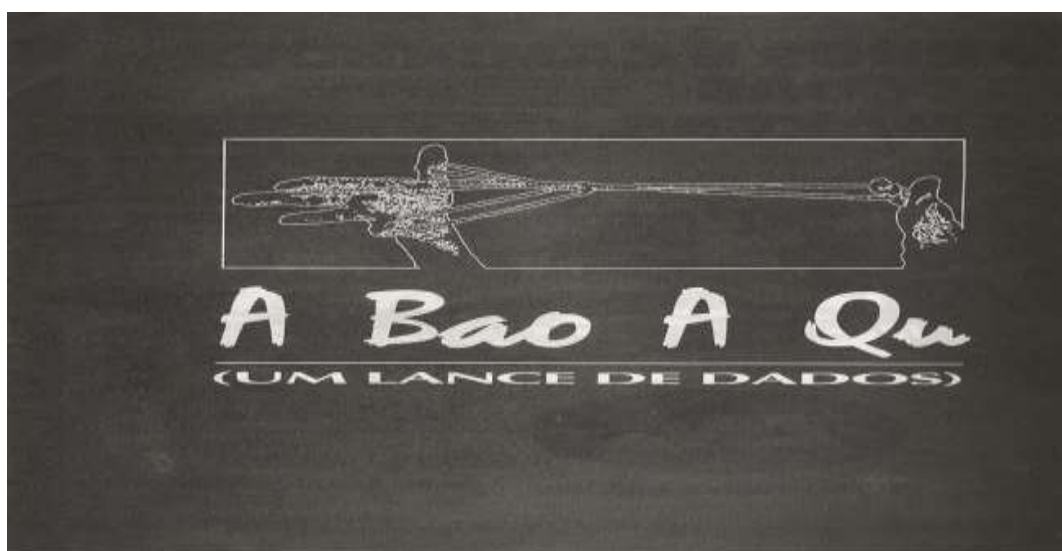
Os sistemas estão em toda parte.

Ludwig Von Bertalanffy.



1.1 As cenas caóticas dos A Bao A Qu

Tudo o que está em cena está orquestrado de maneira extremamente complexa,
Aparentemente randômica, mas interessantemente randômica [...]
A pulsação rizomática daquela gente que estava lá
...tinha respirações muito complexas naquele coletivo [...]
Enrique Diaz⁶



Capa do programa do espetáculo *A Bao A Qu – Um lance de dados*

O teatro estava cheio! Uma energia intensa percorria o corpo dos atores e dos espectadores, como num estádio de futebol brasileiro. Mas ao invés de uma bola em cena, havia tijolos, pneus, cadeiras e roupas que eram jogadas no ar pelos atores em cena ou jogados das coxias. Os objetos que voavam, simultaneamente ou de forma intercalada e sincronizada, eram recuperados do outro lado da cena. Os atores falavam uma língua que não existia. As palavras estavam presentes em sua materialidade, evidenciando o ritmo e a musicalidade. Através de combinações sonoras, as palavras desconhecidas lembravam o francês, o alemão, o italiano ou o inglês.

⁶ Citação extraída do depoimento de Enrique Diaz, disponível em: <https://vimeo.com/134978218>. Este é o vídeo do evento organizado pela revista eletrônica "Questão de Crítica", com o apoio do SESC-RJ, sobre as peças mais importantes do teatro brasileiro entre 1970 e 2000. Apresentação do vídeo do espetáculo *A Bao A Qu – um lance de dados*, seguido de uma exposição do pesquisador Fabio Cordeiro, Enrique Diaz e os atores Suzana Ribeiro e Marcelo Olinto.

Em meio ao caos das múltiplas ações físicas simultâneas, estavam inseridos alguns rascunhos de narrativas, tais como as disputas e reconciliações de casais, as perseguições aos gângsteres e assassinos. A interrupção das intrigas, as mudanças bruscas de ritmo, o risco provocado pelos objetos sendo jogados em cena, provocavam efeitos cômicos. Na cena marcada pela vitalidade dos corpos dos atores engajados em ações físicas arriscadas, inseridas no mesmo tempo e espaço do espectador, apareciam personagens efêmeros e sem contorno identitário nítido. O público não conhecia nada sobre o passado dos personagens e as ações automáticas destes não permitiam vislumbrar também nenhuma possibilidade de futuro. Não era possível uma identificação do espectador com estas entidades sem identidade definida.

A cena dos A Bao A Qu parecia um caleidoscópio, cujo material é da ordem dos detritos e da disseminação: material despedaçado, conchas minúsculas, cacos de vidro, mas também pedaços de plumas e poeira de todo tipo. Observando esta cena construída com os cacos de histórias, objetos, palavras e personagens, como diz Didi-Huberman (2000, p.134-135) sobre as configurações ‘aos arrancos’ do caleidoscópio, o espectador se deparava com a polifonia do tempo. A cena de *A Bao A Qu – Um lance de dados* era uma desmontagem errática de uma estrutura teatral constantemente reconstruída de forma diferente. Os cacos de cada cena, dispostos no tubo do caleidoscópio transformavam a ‘disseminação do material – disseminação reconduzida, renovada, confirmada a cada movimento do objeto, em uma montagem de simetrias multiplicadas’⁷. A cada momento, um objeto poderia reaparecer num outro contexto, re-significado, assim como um ator, um personagem ou uma cena inteira. A seqüência das cenas não estava configurada numa temporalidade unidirecional, com um desenvolvimento linear e causal. As pequenas cenas de ficção eram superpostas, encaixadas e repetidas com pequenas ou grandes variações estruturais. Uma mesma cena podia ser mostrada segundo pontos de vista diferentes, como se o palco estivesse sido girado. Cada cena construída era destruída e terminava em caos para ser recombinação e construída de outra forma ou com outros elementos.

Através de gritos e tapas, tijolos voando, pneus passando, cenas aleatórias, este espetáculo construía a história de um artista que criava histórias com outros artistas. O espetáculo falava sobre o processo de criação de um espetáculo. Havia um personagem que se chamava ‘Criador’, o único que falava um pouco de português. Ele dava ordens

⁷Georges Didi-Huberman, *Connaissance par le kaléidoscope, Études photographiques*, 7 | Maio 2000. URL: <http://etudesphotographiques.revues.org/204>. Consultado em 08 de agosto de 2016.

hesitantes aos outros personagens e inventava para eles, atividades sem muito sentido. O criador compartilhava com o público seu processo de criação artística, seus rascunhos, o nascimento de um espetáculo ainda sem forma definida, um rascunho ainda nebuloso.

O título *A Bao A Qu - um lance de dados* é uma referência à entidade imaginária criada pelo escritor Jorge Luis Borges e ao poema de Mallarmé *Um lance de dados*. Enrique Diaz é o diretor deste espetáculo. Junto aos atores, ele fez uma adaptação da estória homônima de Jorge Luis Borges, do livro *Seres Imaginários*, e se inspirou também na linguagem matemática do poema de Mallarmé. Segundo o diretor, o espetáculo *A Bao A Qu - Um lance dados* “trazia intuitivamente, uma discussão sobre o teatro, sobre a linguagem e sobre a construção da identidade” (Diaz, 2006, p.22).

A Bao A Qu é uma entidade sem forma que reside no pé de uma torre. Quando alguém sobe os degraus da torre, o A Bao A Qu se acopla a ele e ganha vida gradualmente durante a subida, mas seu retorno à vida dura pouco. Quando o peregrino desce as escadas, o A Bao A Qu solta um grito e rola pelas escadas até o primeiro degrau, voltando a se parecer com uma lâmina sem contorno definido, enquanto aguarda o próximo visitante (Borges, 1989, p. 3 - 4).

Ao assistir o espetáculo *A Bao A Qu - Um lance de dados* era difícil discernir se as entidades *A Bao A Qus* ganhavam vida através do corpo dos atores ou se estes eram espécies de *A Bao A Qus* que viviam temporariamente por causa de seus acoplamentos com os personagens. Poderíamos mesmo nos perguntar se não seria o público que vivia momentaneamente por causa da energia liberada pelos *A Bao A Qus* em cena. A estrutura fragmentada, as ligações em forma de rede que lembravam os *hyperlinks*, a interatividade dinâmica e processual deste espetáculo despertou meu próprio *A Bao A Qu*. Havia encontrado um sistema artístico para me acoplar. Descobri uma prática artística que permitia a combinação entre os prazeres dos jogos lúdicos com os personagens e um pensamento sistêmico ao qual me identificava devido à minha experiência com os sistemas informatizados.

A coragem de ficar nesta zona de equilíbrio precário e de metamorfose incompleta fazia deste espetáculo algo indescritível e singular. Ele evidenciava a vitalidade das construções imaginárias – individuais e coletivas – e seu poder de questionar as construções sociais da realidade tidas como as únicas possíveis. O ‘Criador’ mostrava o poder e a fugacidade da criação teatral. Ele mostrava que atrás das

ficções só existiam outras ficções. O criador Enrique Diaz fazia uma bricolagem com os elementos da estrutura teatral a fim de dar-lhes uma nova estrutura, segundo o sentido de bricolagem dado por Edgard Morin (1986, p.179-180) como sendo a capacidade de desviar um objeto, uma ideia ou instituição, do sistema de referência para integrá-lo em um novo sistema e dar-lhe um novo propósito. Trata-se de transformar um conjunto de elementos, para lhes dotar de novas propriedades e novas estruturas. Construindo configurações imprevisíveis, o diretor Enrique Diaz convidava o público a ter novas perspectivas sobre o teatro e sobre as representações sociais.

Em 1990, o espetáculo *A Bao A Qu – um lance de dados* lançou o nome do diretor Enrique Diaz nacionalmente, com sucesso de público e crítica. Depois deste espetáculo os artistas fundaram a companhia de teatro chamada Companhia dos Atores na qual criaram em colaboração com Enrique Diaz mais de quinze espetáculos. *A Bao A Qu - um lance de dados* apresenta procedimentos que se tornaram recorrentes ao longo de sua prática artística, como os movimentos cíclicos que dão a impressão de caos e de auto-organização, as sobrecargas de encaixes metaficcionalis e a recursividade dos espetáculos.

Enrique Diaz não utilizou projeção de imagens neste espetáculo. No entanto, ele utilizou referências do cinema, como por exemplo, as cenas de filmes de gangster e de filmes mudos criadas pelos A Bao A Qus. Ele também utilizou jogos de luz para fazer montagens cinematográficas. A partir de *A Bao A Qu – um lance de dados*, Enrique Diaz começa a fazer uso de projeção de imagens em cena como mais um traço constitutivo de suas produções. Ele projeta imagens captadas durante o processo de criação. São empregadas técnicas cinematográficas, como a câmera subjetiva, variações de ponto de vista, close-up ou técnicas de filme documentário como os depoimentos íntimos para a câmera.

Em 2002, durante uma estadia em Nova Iorque na SITI Company (Saratoga International Theatre Institute), Enrique Diaz descobre a técnica *Viewpoints and Composition*, desenvolvida por Anne Bogart a partir de princípios de improvisação da dança contemporânea. Ele também descobriu a técnica de treinamento físico, espiritual e mental, desenvolvido por Tadashi Suzuki. De volta ao Brasil, Enrique Diaz reúne um grupo de artista, do qual fiz parte, para compartilhar os conhecimentos e se apropriar das novas técnicas. A partir dessas experiências, ele funda o Coletivo Improviso, no qual os artistas treinam continuamente e apresentam performances no Brasil e no

exterior. Estas práticas influenciaram jovens artistas e coletivos de teatro contemporâneo no Brasil. Depois da apropriação destas técnicas, elas se tornaram a base para todo trabalho de Enrique Diaz. A partir de 2002, todas as novas criações de Enrique Diaz têm como base o treinamento diário dos atores com estas técnicas. Ele usa esses laboratórios como base para a construção de um novo espetáculo, mesmo se ele acrescenta outras referências e outras técnicas mais adequadas às necessidades do projeto.

Enrique Diaz tornou-se um dos diretores mais importantes da cena brasileira. Ele também é ator de teatro, cinema e televisão. Artista prolífico, ele encenou textos clássicos, contemporâneos e adaptações literárias, mantendo seu interesse recorrente pela metalinguagem e pelo tema da criação artística. Sua prática artística é interdisciplinar e sua teatralidade performativa combina elementos de meta-teatralidade e autoficção (conceitos que serão abordados na seção 2.1.3) e constrói, desconstrói e reconstrói ficções na cena teatral, segundo uma lógica não-linear, valorizando a imprevisibilidade das ações em cena. A encenação de Enrique Diaz tem como tema o próprio processo de criação e ela torna visível o trabalho de criação do ator e a exposição de sua subjetividade. Neste exercício auto-reflexivo e crítico, os atores expõem no palco os seus pontos de vista sobre o texto e os personagens, as dificuldades e dúvidas encontradas durante a criação, a relação entre eles, seus dados biográficos e pessoais. O ator pode se tornar um espectador da cena, junto com o público, ou virar um narrador. Os atores-performers deixam de ser apenas intérpretes de um personagem dramático, mas colocam em evidência o próprio corpo e identidade, fazendo do personagem cênico um sistema complexo de jogos diversos e de sentidos móveis.

A utilização que Enrique Diaz faz da tecnologia audiovisual não desvaloriza a presença do ator no palco, ao contrário, as projeções duplicam a presença dos atores e desvelam seu passado, seus processos de criação e seus pensamentos íntimos. As imagens do ator ensaiando ou as imagens de seu universo íntimo e privado são projetadas em cena e se imbricam com a presença física do ator. Estas imagens duplicam a presença do ator em cena, mostrando-o em trabalhos anteriores, durante as improvisações ou o mostram como sendo o personagem na intimidade. Por exemplo, no espetáculo *Otro*, Enrique Diaz trabalhou com o cineasta Felipe Ribeiro para filmar o processo de criação de atores interagindo com os transeuntes das ruas do Rio de Janeiro.

Os depoimentos recolhidos e filmados foram projetados em cena e misturados com os dados pessoais dos atores.

O uso que este encenador faz da projeção de imagens em cena mostra as dobras internas da obra e dos criadores. Os procedimentos de duplicação da imagem dos atores e da cena multiplicam os pontos de vista e embaralham as narrativas. Multiplicando a projeção de imagens pessoais do ator, Enrique Diaz produz uma saturação que acaba por valorizar a presença real deste ator e sua interação com o público. A hipervalorização de um discurso íntimo e a multiplicação da imagem de si mesmo, paradoxalmente, não impede a abertura de sua prática para as questões sociais contemporâneas.

Ao analisar melhor a prática artística de Enrique Diaz, não se pode deixar de se perguntar como ele consegue construir em cena estruturas instáveis e caóticas, dando ao mesmo tempo a impressão de abordagem muito racional e estruturada. Como sua prática artística consegue dar espaço para a imaginação coletiva, embora ela seja constituída de aspectos auto-referenciais e de cenas que expõem o universo íntimo, multiplicando a imagem de si mesmo? As encenações auto-reflexivas de Enrique Diaz utilizam um imaginário pessoal e nacional e ainda assim elas encontram ressonâncias e são reconhecidos no exterior, particularmente na França.

O teatro performativo de Enrique Diaz pode ser visto como uma rede de relações e interações dinâmicas de um sistema irreduzível com um modelo estabelecido e que pede o desenvolvimento de estratégias cognitivas para desenvolver modelos de inteligibilidades específicos. Este é o propósito e o ponto de vista que desenvolveremos nas próximas páginas.

1.2 Pontos de vista sistêmicos sobre a prática de Enrique Diaz

Abordagem sistêmica

O pensamento sistêmico, no seu sentido mais amplo, não é uma forma de abordagem recente. Vários autores apontam ressonâncias desta forma de pensar desde as teorias de alguns filósofos antigos⁸. As descobertas tecnocientíficas no séc. XX, como o desenvolvimento dos computadores, contribuíram para o ressurgimento do pensamento sistêmico em muitas áreas. Estas pesquisas abalaram o paradigma positivista e abriram caminho para as formas contemporâneas do pensamento sistêmico⁹ e outras formas afins, como o construtivismo¹⁰, as ideias relativistas sobre a multiplicidade de realidades e a valorização da subjetividade do observador do evento científico.

O pensamento sistêmico pode se apresentar como uma ciência de sistemas, uma tecnologia de sistemas ou uma filosofia sobre sistemas. A ciência de sistemas pode se apresentar como o estudo de um sistema em particular construído numa área específica e a sua transposição para outra área de estudo para a compreensão de um fenômeno semelhante. Ela pode também ser um conjunto de princípios a serem aplicados a vários sistemas. A tecnologia de sistemas consiste em métodos de concepção, desenvolvimento e análise de sistemas informatizados e desenvolvimento de Softwares que visam à resolução de problemas que incluem um grande número de variáveis inter-

⁸ Não se pretende fazer aqui uma lista exaustiva, mas é possível citar alguns pensadores que apresentaram uma afinidade com o pensamento sistêmico: Heráclito, Sócrates, Epicuro, Leonardo da Vinci, Condillac, Laplace, Claude Bernard, Paul Valéry, Diderot-d'Alembert, Pascal, Kant, Spinoza. Também alguns estudos de Nietzsche, Kuhn, Feyerabend, dentre outros.

⁹ Os primeiros clássicos publicados a partir de 1967-68 nos USA, foram *General Systems Theory* ou GST (L. Von Bertalanffy), *Systems Approach* (C. Churchman), *Systems Analysis* (J. Van Court Hare), *System Theory* (L. Zadeh), *System Dynamics* (J. Forrester) ou *Management System* (C. Schoderbeck). Fora dos USA, temos os estudos d'Edgard Morin, Joel de Rosney, René Passet, Jacques Mélése, Daniel Durand, Jean Louis Le Moigne, Philippe Queau, Robert Vallée, Fritjof Capra, Humberto Maturama et Francisco Varela. Atualmente as associações mais implicadas no assunto são: *l'Institut des Nouvelles Sciences de la Complexité de Santa Fé* - Nouveau-Mexique, L'AFSCET (Association Française de Science des Systèmes Cybernétiques Cognitifs et Techniques), l'AE. MCX (Association du programme Européen *Modélisation de la Complexité*), l'APC (Association pour la Pensée Complexe) et l'UES (Union Européenne de Systémique). Cita-se também os estudos cibernéticos de Norbert Wiener et Arturo Rosenbluth, G.Bateson, Watzlawick (Palo Alto), H. Von Foerster, os trabalhos de Ilya Prigogine, H. Poincaré, Von Neuman, Henri Atlan, L. Boltzman, Benoît B. Mandelbrot, Jay Forrester, G. Bateson, J. Piaget e vários outros pesquisadores em campos de conhecimentos diversos como G. Bachelard, W. Dilthey, H.Bergson, M.Blondel, A.Machado, Jean Piaget, E. Von Glazersfeld, H.A. Simon e Edgard Morin.

¹⁰O construtivismo epistemológico é uma abordagem de conhecimento baseado na ideia de que os conceitos que estruturam a nossa imagem da realidade são o produto da mente humana em interação com esta realidade.

relacionadas. O pensamento sistêmico pode ser visto também como uma filosofia de sistemas que questiona e complementa o paradigma analítico mecanicista e mono-causal da ciência clássica. A filosofia de sistemas percebe o mundo como um sistema composto por diferentes subsistemas. Esta forma de pensamento sistêmico não vê o conhecimento como uma apropriação da ‘verdade’ ou da ‘realidade’¹¹, mas como o resultado de uma interação entre aquele que conhece e o objeto de seu conhecimento¹².

O analista de sistemas Daniel Durand (2013) não considera a sistêmica como uma teoria que evoca um contexto científico, uma ciência, ou uma nova disciplina. Para ele a sistêmica deve ser considerada simplesmente como uma ferramenta conceitual transdisciplinar¹³ que permite reunir e organizar o conhecimento para otimizar uma ação. Pretende-se utilizar esta ferramenta conceitual para analisar uma prática artística que apresenta, à primeira vista, uma grande afinidade com o pensamento sistêmico. Esta tese visa estudar a prática artística de Enrique Diaz segundo um ponto de vista sistêmico e transdisciplinar, a fim de compreender a singularidade de seus processos de criação e suas imbricações no espetáculo.

As ressonâncias de um pensamento sistêmico podem ser percebidas nas chamadas ciências formais, como matemática, e também nas chamadas ciências empíricas, como as ciências naturais e as ciências humanas¹⁴. Muitos estudos utilizam uma abordagem sistêmica para analisar a comunicação¹⁵ nas empresas e os vários tipos de grupos e organizações. No campo do teatro, os estudos ainda não são extensos. As reflexões de Chantal Hebert e Perelli - Contos (2001) sobre o teatro Robert Lepage

¹¹ Segundo os sociólogos Peter Berger e Thomas Luckmann (1996), a realidade é uma construção social. Apesar das várias possibilidades de pontos de vista sobre a realidade, existe uma realidade da vida cotidiana que é independente da nossa vontade e é construída pelas necessidades físicas e pela organização social em vigor.

¹² A reflexão de Gaston Bachelard (Bachelard, 1934) se insere na corrente de pensamento que vê o conhecimento como uma interação entre o conhecedor e o objeto: o conhecimento é visto como um ato de construção.

¹³ A pluridisciplinaridade concerne o estudo de um objeto de uma disciplina por várias disciplinas ao mesmo tempo. A interdisciplinaridade concerne a transferência de métodos de uma disciplina à outra disciplina. A transdisciplinaridade, como o prefixo "trans" indica, concerne o que é ao mesmo tempo entre as disciplinas, que atravessa as várias disciplinas e vai além da ideia de disciplina. A transdisciplinaridade é uma postura científica e intelectual que visa à compreensão da complexidade do mundo moderno. Os três pilares da transdisciplinaridade são: os níveis de realidade, a lógica do terceiro excluído e a complexidade. Sobre este assunto ver: *The International Center for Transdisciplinary Research* (CIRET). <http://ciret-transdisciplinarity.org/transdisciplinarity.php> - Last modified on: Saturday, October 20 2012 13:23:45

¹⁴ Existem controvérsias quanto à classificação entre as ciências, mas não entraremos neste âmbito.

¹⁵ Por exemplo: os trabalhos de pesquisadores da *Ecole de Palo Alto*, do *Centre de recherche en Information et en Communication* (CERIC), os trabalhos de pensadores da comunicação que se inspiraram nos estudos feitos na área das ciências sociais, como os estudos de Edgard Morin, afim de pensar o sistema empresarial e elaborar teorias sistêmicas sobre o gerenciamento e a tomada de decisões, etc.

foram inspirados pela teoria da complexidade desenvolvida por Edgar Morin no campo da sociologia. O pesquisador Roger Chamberland (1997, p. 13-23) se inspirou na teoria do caos para propor um estudo do corpo no teatro. O artista fractalista Jean Claude Chirollet (2001, p. 187-206) estudou o tempo caótico e a complexidade fractal na obra *Arcadia* de Tom Stoppard.

Esta tese se afina com os pensamentos sistêmicos da segunda geração. De acordo com Narbonne (2005) e Durand (2013), há uma diferenciação entre as duas gerações do pensamento sistêmico:

A primeira geração do pensamento sistêmico surge a partir da década de 1950, com o Estruturalismo¹⁶, a Cibernética¹⁷, a Teoria da informação¹⁸ e da Teoria Geral do sistema ou Teoria do sistema geral (*General Systems Theory ou GTS*)¹⁹, desenvolvida por Von Bertalanffy, que em 1954 funda a Sociedade para o estudo dos sistemas. Essas teorias trouxeram noções que influenciaram o campo das ciências sociais e foram gradualmente sendo chamadas de *sistêmica*. Esta primeira geração do pensamento sistêmico concentra-se nos estudos sobre a estrutura, a informação, totalidade e controle. A primeira geração dos estudos sistêmicos pretendeu estudar os sistemas como realidades observáveis.

¹⁶O estruturalismo é um movimento que se desenvolveu desde o início do século XX, principalmente nas áreas de lingüística, antropologia e psicologia. A abordagem estruturalista trouxe o conceito de estrutura entendida como modelo teórico que proporciona uma melhor inteligibilidade dos fenômenos que são vistos como um sistema. O foco do interesse visa principalmente a relação que se estabelece entre os elementos do sistema ao invés dos elementos em si mesmos. Enrique Diaz cita várias vezes em diversas entrevistas a influência que os estudos de alguns estruturalistas exerceram sobre seus trabalhos, como por exemplo, os estudos de Noam Chomsky, que faz a transição entre a primeira e a segunda lingüística estrutural.

¹⁷ A obra de Norbert Wiener «Cybernetique ou contrôle et communication dans l'animal et dans la machine», fornece uma síntese das pesquisas cibernéticas na área da matemática pura, da estatística, tecnologia das máquinas de calcular, da biologia celular, do sistema nervoso e da psicologia. Na mesma época, Von Bertalanffy publicou seu livro sobre os sistemas, com ideias próximas das de Wiener. Às vezes é difícil discernir a contribuição específica oriunda da cibernética ou da sistêmica.

¹⁸A teoria da informação é um conjunto de trabalhos sobre a melhor utilização dos canais de transmissão. O desenvolvimento da informática contribuiu para o avanço do conhecimento sobre a informação através do uso de notação binária. Weaver, w. & Shannon, Claude E (1975) formularam em 1948 uma teoria aplicável aos sinais artificiais, ao sistema lingüístico e o sistema nervoso. Sua teoria se interessa principalmente pela forma da mensagem e sua eficácia na transmissão. Esta eficácia depende das redundâncias e dos ruídos que possam perturbá-la. Existe também uma extensa pesquisa sobre o caráter qualitativo das informações e seu nível semântico de informações, seu aspecto estético, emocional e seu poder de comunicação (ver os trabalhos de Gregory Bateson da Escola de Palo Alto que dão contribuições sistêmicas a este conceito: Interações, paradoxos, etc.).

¹⁹A definição *Teoria geral dos sistemas* foi criada pelo biólogo Ludwig Von Bertalanffy, em 1968, em seu livro *Teoria Geral do Sistema*. Segundo Bertalanffy a sistêmica (1980, p.94) é uma tendência do pensamento moderno. Várias disciplinas se inspiraram em seus trabalhos: a teoria de sistemas dinâmicos, a teoria de autômatos, análise de sistemas pelos conjuntos, teoria de redes, teoria dos gráficos, etc.

A sistêmica de segunda geração²⁰, com a qual se dialoga estreitamente neste estudo, emerge na década de 1970. Ele integra dois outros conceitos essenciais à sistêmica: comunicação e auto-organização. Estes conceitos vieram dos estudos relacionados ao intercâmbio de energia, de informação e de matéria, entre um sistema aberto²¹ e seu ambiente. Esta comunicação²² que se dá através de inúmeras e diversas trocas garante maiores possibilidades ao sistema para desenvolver suas auto-referências, que lhe permitem se auto-organizar, alterando sua constituição interna e adaptando seu comportamento. Estas máquinas autopoieticas²³ criam sua própria organização pelo processo incessante de substituição de seus componentes. Elas estão continuamente sujeitas a perturbações externas e são constantemente forçadas a compensá-las. A sistêmica de segunda geração trabalha com conceitos como: globalidade, interação, organização e complexidade. Estas noções se sobrepõem e são complementares.

1. A noção de **globalidade**²⁴ é muito importante para a abordagem sistêmica de segunda geração. De acordo com esta visão geral, um sistema deve ser abordado primeiramente a partir de uma perspectiva global, e depois do ponto de vista de suas interações, a fim de complementar ou corrigir o modelo²⁵ do estudo. De acordo com este princípio, um sistema não é redutível às suas entidades. Isso significa que é essencial, para conhecer as propriedades de um sistema, de considerar as interações que ligam suas entidades. Esta noção integra a possibilidade de surgimento de comportamentos inesperados e novas propriedades, devido à interdependência das entidades e a coerência da forma do conjunto.

²⁰Esta sistêmica de segunda geração conheceu um grande sucesso na França, com Jean-Louis Le Moigne, professor de engenharia na Universidade de Aix-Marseille.

²¹O conceito de sistema aberto foi desenvolvido por Von Bertalanffy. Um sistema aberto troca matéria, energia e informação com o seu ambiente. Abordaremos os diferentes tipos de sistemas no próximo capítulo, 1.1.2. Estas ideias também estão presentes em estudos de Piaget sobre a autonomia através da aprendizagem que permite a adaptação às mudanças das condições ambientais.

²² Refere-se aqui aos conceitos de comunicação de natureza sistêmica, desenvolvidos principalmente por Gregory Bateson, criador da escola californiana de Paolo Alto. Interessa-se principalmente pelas pesquisas sobre as situações paradoxais, segundo as quais um receptor pode receber duas mensagens contraditórias e resolver esta questão através de sua escolha.

²³O termo "autopoiesis" foi usado na década de 1970 pelos biólogos e filósofos Humberto Francisco Varela e Maturana para designar a capacidade que os organismos têm de se auto-produzir em interação com o seu ambiente. Um sistema autopoietico é organizado como uma rede de processos de produção de componentes que regeneram a rede que os produziu, através de suas transformações e suas interações. Esta rede constitui o sistema como uma unidade concreta no espaço onde ele existe, especificando o domínio topológico onde ele se realiza como rede (Varela, 1989 p.45).

²⁴ A globalidade difere da noção de totalidade, que implica na adição de componentes.

²⁵ O conceito de modelo, utilizado nesta tese, vem de sua definição na sistêmica e na informática. Este conceito será abordado na seção 1.2.1.

2. A noção de **Interação** se refere aos vários tipos de relações entre cada entidade do sistema. Conhecer a natureza e a forma das interações de um sistema é mais importante para a sistêmica do que conhecer a natureza de cada entidade do sistema. A identidade das entidades é revelada pelo relacionamento com as outras entidades. Dependendo da natureza desta interação dinâmica entre as entidades de um sistema, o sistema pode apresentar comportamentos emergentes²⁶ que lhe dão diferentes graus de complexidade. Esta emergência de propriedades novas que não estavam contidas em cada uma das entidades isoladamente é chamada princípio de emergência: “o todo é mais do que a soma das partes.”

3. A noção de **Organização** engloba tanto um estado como um processo. Ela é primeiramente o agenciamento das entidades do sistema. A organização é também o processo pelo qual a matéria, a energia e a informação são reunidas e utilizadas. Nos sistemas complexos, este processo pode ser conduzido pelo próprio sistema, devido à sua capacidade de auto-organização²⁷. Segundo Durant (1979, p.18) existe duas modalidades de organização: organização de tipo funcional (subsistemas ou módulos) ou a organização hierárquica (níveis). De acordo com Donnadieu e Karsky (2002, p. 32) as entidades de um sistema podem ter diferentes níveis de organização interna. Estes níveis são classificados de acordo com sua complexidade crescente. Um sistema está contido em outro sistema, que está também ele mesmo contido em outro sistema. Portanto, o sistema englobante contém subsistemas que englobam outros subsistemas²⁸. Normalmente os sistemas complexos possuem estes dois tipos de organização ao mesmo tempo.

4. A noção de **complexidade**²⁹ supõe a consciência e a aceitação da incompletude de nosso conhecimento e evidencia o tipo de relação construída entre o pesquisador e o sistema estudado. A ciência da complexidade mudou significativamente o pensamento sistêmico tradicional, mudando principalmente a ideia de causalidade e determinismo, acrescentando uma visão fenomenológica dos sistemas. Supõe-se que a

²⁶Edgar Morin (1991, p.106) define o princípio de emergência como “as qualidades ou propriedades de um sistema que apresentam um caráter de novidade em relação às qualidades ou propriedades dos componentes considerados”.

²⁷ Segundo Donnadieu e Karsky (2002, p. 35), a capacidade auto-organizadora se manifesta primeiramente nos sistemas vivos, e em seguida, nos sistemas sociais. A auto-organização reconcilia a indispensável autonomia das entidades com a necessidade de manter a organização interna do sistema. Maturama e Varela (1995) utilizam a noção de auto-poiesis para abordar esta mesma noção.

²⁸Por exemplo, para um animal superior, distinguimos as células, os órgãos (que são conjuntos organizados de células), as grandes funções (que são conjuntos de órgãos) e o próprio animal.

²⁹A raiz latina é *plexus*: entrelaçamento. Complexus: emaranhamento, conexão, agregação.

simplicidade e a complexidade de um sistema, ou mesmo, o que constitui um sistema, depende parcialmente das definições do observador. O sociólogo Edgar Morin (1991, p. 261-265), um dos teóricos da complexidade no campo da sociologia, baseia-se na teoria da teoria da informação, na cibernética e na teoria dos sistemas para determinar os sete princípios da complexidade 1. O princípio sistêmico ou organizacional, que liga o conhecimento das partes ao conhecimento do todo, 2. O princípio hologramático, segundo o qual a parte está no todo e o todo está inscrito na parte, 3. O princípio da retroatividade para os processos auto-reguladores, 4. O princípio da recursividade e auto-organização, 4. O princípio dos ciclos de recursividade e de auto-organização, 5. O princípio da auto-eco-organização: dependência e autonomia, 6. O princípio dialógico que concebe uma lógica desordem/desordem/reorganização, 7. O princípio da reintrodução do conhecedor em todo conhecimento. No campo da matemática e da informática, a complexidade se refere aos problemas que podem ser resolvidos por um computador, utilizando uma determinada quantidade de tempo e espaço de memória para lidar com as incertezas das informações. Tendo como base estudos sobre probabilidade e aleatoriedade, sabe-se que não existe algoritmo para resolver uma complexidade, mas podem-se obter enquadramentos e estimativas, através das modelizações informatizadas. Um sistema flou é um exemplo de uma modelização informatizada de um sistema considerado complexo, visando sua melhor compreensão. Estes sistemas serão abordados no capítulo 1.3.

Estas quatro noções gerais ligadas a um pensamento sistêmico; globalidade, interação, organização e complexidade; servirão como substrato para a análise do sistema de criação teatral de Enrique Diaz.

A segunda geração da teoria sistêmica tem como foco a inteligibilidade do comportamento do sistema, que deve ser modelizado³⁰ para ser compreendido. Ela utiliza a noção de sistema como uma ferramenta para representar a realidade e permitir uma reflexão sobre essa realidade.

Assim, de acordo com os engenheiros sistêmicos Francis Le Gallou (1992, p. 3-7), Daniel Durant (1979, p. 35-46) e Yves Narbonne (2005, p.107-113), a sistêmica se interessa ao estudo dos sistemas abertos e complexos, que evocam questões relacionadas às noções de fronteira, interdependência e organização. Ele fornece meios

³⁰A questão da analogia e da modelização será abordada no terceiro capítulo.

de representação e modelização através do uso de um raciocínio que utiliza analogias e cujo conceito de base é a noção de sistema.

Os conceitos ligados à segunda geração da sistêmica servem como substrato para o estudo global da prática de Enrique Diaz. As análises mais aprofundadas realizadas durante a modelização dinâmica de seu sistema permitirão construir as hipóteses sobre sua prática. Estas hipóteses serão validadas em seguida, na simulação.

Existem diversas definições de sistema³¹, de acordo com as áreas de conhecimento. Esta profusão de diferentes descrições do mesmo fenômeno é muito comum em estudos sistêmicos. Evidenciam-se aqui as definições mais representativas em suas áreas de conhecimento. Cada definição apresentada traz um elemento ou um ponto de vista diferente sobre o conceito de sistema.

A definição mais conhecida é a do biólogo Ludwig Von Bertalanffy (1968)³², que publica a obra *Teoria Geral de Sistemas: Fundamentos, Desenvolvimento, Aplicações*. De acordo Bertalanffy (1973, p. 53) "um sistema pode ser definido como um complexo de elementos em interação". Bertalanffy destaca a interação entre os elementos de um sistema, como a propriedade principal que o configura. O cientista Joel de Rosnay (1975, p.91) acrescenta a noção de interação dinâmica e de finalidade: "um sistema é um conjunto de elementos em interação dinâmica, organizado de acordo com um objetivo." O sociólogo Edgar Morin (1977, p. 102) acrescenta a noção de fronteira e totalidade. Segundo ele, um sistema é uma "globalidade organizada sob a forma de inter-relações entre elementos, ações ou indivíduos." De acordo com o engenheiro Jean-Louis Le Moigne (1994, p.88), referência no desenvolvimento da epistemologia sistêmica e construtivista, pode-se falar em sistema desde que haja um projeto a ser realizado num determinado ambiente. Os conceitos de projeto e finalidade refletem o caráter dinâmico e ativo³³ de um sistema. Segundo Le Moigne, um sistema não tem existência material, mas é uma forma de construção humana que parte de um

³¹Na linguagem corrente, sistema pode significar entidades materiais (sistema solar); conceitos (sistema filosófico); ou métodos e processos (sistema de ensino). Nesta tese usaremos as definições vindas da literatura sistêmica.

³² Sua obra é considerada como uma referência sobre sistemas, publicada 1967-1968 nos EUA. Von Bertalanffy é considerado um dos fundadores de uma *Teoria Geral de Sistemas* ou *GST*. Utilizamos nesta tese a tradução francesa: *Théorie générale des systèmes* traduzida por Jean Benoît Chabrol, Paris, Dunod, 1973. O cientista Joel de Rosnay muito contribuiu para a divulgação dos estudos de Bertalanffy na França. Há controvérsias sobre o nome em francês: *Théorie générale des systèmes* ou *Théorie du système général*. No Brasil o texto foi traduzido por Francisco Guimarães como *Teoria Geral dos Sistemas*.

³³ Mesmo se um sistema parecer passivo, ele é submetido à degradação do ambiente externo ou a uma degradação interna.

projeto de modelização³⁴ da realidade. De acordo com o engenheiro Francis Le Gallou (1992, p.72), existem dois tipos de finalidade: observar e distinguir a situação, para melhor compreendê-la ou modificar a situação, para atingir objetivos determinados. Segundo Le Gallou, um sistema é um conjunto coerente e autônomo de objetos reais ou conceituais (materiais, indivíduos, ações) organizados em torno de um objetivo (ou um conjunto de metas, objetivos, projetos), sendo que estes elementos se inter-relacionam de formas diversas e dinâmicas, todos imersos num mesmo ambiente. O administrador Daniel Durand (1979, p. 15) acrescenta o conceito de problemática dos sistemas. Todos os sistemas se confrontam à problemática de como se relacionar com seu ambiente³⁵, como se organizar de forma eficaz em níveis e módulos³⁶, como conservar sua identidade³⁷ mantendo ao mesmo tempo sua capacidade de variação³⁸ de comportamento e evolução³⁹. Esta tese dialoga com a proposição de Duran que consiste em abordar um sistema levando em conta seus aspectos funcionais e estruturais:

O aspecto funcional de um sistema pode incluir: 1. Os fluxos de vários tipos que circulam nas diferentes redes e nos reservatórios; 2. Os centros de decisão que recebem as informações e as transformam em ações; 3. Os anéis ou ciclos de retroação (*feedback* ou retroalimentação). Um ciclo de retroação é a ação em retorno de um efeito sobre a sua própria causa. Segundo os autores Gérard Donnadiou Karsky e Michel (2002), existem três tipos de *loops de feedback*: a. Os ciclos de retroação positiva: o feedback positivo contribui para a amplificação da transformação em curso, promovendo uma dinâmica de mudanças. b. Os ciclos de retroação negativa: o feedback negativo contribui para a diminuição das transformações em curso, contribuindo para o equilíbrio e a estabilidade do sistema. c. Os ciclos de retroação ago-antagonista: Este tipo de

³⁴ A noção de modelização será abordada no subcapítulo 1.2.

³⁵ Todo sistema é mais ou menos aberto. Os sistemas fechados são considerados apenas como um conceito teórico introduzido pela termodinâmica. Quanto mais aberto é o sistema, mais ele pode se adaptar às mudanças, mantendo a sua identidade. As entradas e saídas deste intercâmbio com o meio ambiente podem ser de matéria, energia e informação.

³⁶ Existem dois tipos de organização. Uma organização funcional, como uma organização em subsistemas ou em módulos e uma organização em níveis hierárquicos.

³⁷ A problemática é de como conservar a estabilidade e a forma de sua organização, apesar do desequilíbrio do fluxo externo. O sistema deve ser mantido através de ações e mudanças, para manter a sua identidade.

³⁸ A variedade de um sistema está relacionada ao número de configurações e de estados que o sistema pode tomar. Esta variedade pode depender do número de entidades do sistema e o número de interações destas entidades.

³⁹ Em termos de sistemas vivos, a evolução é alcançada através da interação com o meio ambiente e através de três tipos básicos de reações fundamentais: a retirada, a fuga ou captura total ou parcial. Os dois primeiros caminhos conduzem à especialização, que termina em impasse e o último oferece possibilidades de evolução através de processos de memorização, aprendizado, e de complexificação.

feedback alterna tanto os ciclos de retroação positiva como negativa. Este tipo de ciclo de retroação ago-antagonista persiste nos fenômenos particularmente difíceis de conceber segundo uma lógica binária e pode ser verificado em sistemas complexos como a comunicação humana, por exemplo. Uma das conseqüências da alternância entre a retroação (*feedback*) positiva e negativa é o fato delas tornarem os sistemas imprevisíveis.

O aspecto estrutural de um sistema compreende: 1. A fronteira que separa o sistema de seu ambiente; 2. Os elementos ou componentes do sistema, que são chamados nesta tese de ‘entidades’; 3. As redes de relações, de transporte e de comunicação que veiculam matéria, energia ou informação e 4. A memória do sistema, que armazena materiais, energia e informação.

Os autores, Collard, Verel e Clergue (2013, p.7) destacam três características associadas às dimensões espaciais e temporais em um sistema: variabilidade, persistência e localidade. A variabilidade se caracteriza pela capacidade de alteração do valor de um elemento do sistema em um intervalo espacial e temporal. A alteração do elemento no tempo pode vir do próprio elemento ou do ambiente. A noção de persistência se refere ao devir de uma informação ou sua capacidade a perdurar no tempo. Esta característica se refere à memória de curto, médio e longo prazo. Ela está relacionada ao conceito de duração. A localidade se relaciona à noção de proximidade. Em relação ao tempo, a localização se refere à ordem de um momento em relação a outro. Em relação ao espaço, a localização se refere às três dimensões de um espaço físico.

De acordo com as diversas noções relacionadas ao pensamento sistêmico, é possível ver o conjunto das práticas artísticas de Enrique Diaz como sendo um sistema teatral que tende a ser dinâmico e aberto às interações com seu ambiente social e com seu público. Os artistas que trabalham com ele são entidades autônomas, em interação dinâmica entre elas e com o sistema, tendo como objetivo a construção de projetos artísticos a partir de um acordo comum entre elas. A recursividade da prática artística de Enrique Diaz e a dinâmica das interações entre os artistas que trabalham com ele faz pensar que seu sistema apresenta grande complexidade. Esta é uma das hipóteses que se pretende verificar nesta tese.

Existem várias graduações e tipos de complexidade de um sistema. Certas disciplinas estudam os sistemas complexos em um domínio de conhecimento específico,

outras disciplinas procuram princípios gerais que podem ser aplicados a qualquer tipo de sistema para avaliar sua complexidade. Para compreender melhor o tipo de complexidade da prática artística de Enrique Diaz, aplicam-se princípios sistêmicos gerais.

De acordo com pesquisadores Collard, Verel e Clergue (2013, p.2) a definição mais utilizada na comunidade científica entre pesquisadores e engenheiros é: “Um sistema é complexo se o comportamento coletivo observável quando considerado como um todo indivisível não é redutível ao comportamento de seus componentes”⁴⁰. Segundo Daniel Durand (2013, p. 12), a complexidade de um sistema é devido ao grande número e às diferentes características de suas entidades, aos diferentes tipos de interações entre elas, às incertezas e os riscos do ambiente no qual o sistema está inserido e à relação ambígua do sistema entre a ordem e a desordem. Um sistema pode ter diferentes graus de complexidade dependendo da dinâmica de interações entre suas entidades e dos comportamentos que emergem a partir desta dinâmica. Durand referencia diferentes tipos de sistemas de classificações, de acordo com o nível crescente de complexidade (DURAND, 2013, p 25-33): 1. Os sistemas à estado: podem ser definidos em relação aos conceitos de entrada e saída. Eles são controlados do exterior por um mecanismo de regulação ou pela intervenção humana, tal como a maioria das máquinas construídas pelo homem; 2. Os sistemas à objetivos: são um pouco mais complexos do que os primeiros. Eles têm um controle interno, integrado a si mesmos, como por exemplo, um quarto à termostato que deve manter certa temperatura. O tipo de regulação deste tipo de sistema pode ser compensador, se o objetivo for manter o sistema estável ou amplificador, se o objetivo for a evolução do sistema. 3. Os sistemas à aprendizagem: são mais complexos do que os sistemas à objetivos. Eles têm um autocontrole e uma memória. A memória registra as informações passadas e o autocontrole fornece um mecanismo de cálculo que permite a tomada de decisões em função da experiência adquirida. Através de um processo de tentativa e erro, estes sistemas podem aprender a organizar sua própria aprendizagem. Eles estão no estado da auto-organização. Estes sistemas são sistemas vivos complexos, como o ser humano ou as máquinas com inteligência artificial; 4. Os sistemas a multi-decidores: são constituídos por certo número de subsistemas de aprendizagem, independentes e com

⁴⁰ O autor Yves Narbonne (2005) dá como exemplo de sistema complexo a internet. A internet é constituída por um grande número de nós conectada por muitos laços - redes - que evoluem constantemente e que veiculam fluxos de materiais diversos: matéria, energia e informação.

objetivos próprios. Estes tipos de sistemas muito complexos incluem os jogos⁴¹, as organizações e as sociedades. Estes sistemas podem ser hierarquizados e cooperativos ao mesmo tempo, como as sociedades que apresentam algumas hierarquias, mas parcialmente imbricadas. Por exemplo, alguém pode ser ao mesmo tempo, um cidadão, um eleitor, um empregado e um sindicalista.

O tipo de comunidade artística constituída por Enrique Diaz, apesar de algumas hierarquias, parece ser bastante cooperativa. Este tipo de comunidade parece fazer parte dos sistemas que estão no último nível de complexidade, como os *sistemas a multi-decidores*, descritos anteriormente. O sistema artístico de Enrique Diaz parece ter uma dinâmica semelhante à dinâmica dos sistemas complexos, tais como as sociedades cooperativas, os jogos, as redes de Internet, e os *sistemas flous* das máquinas muito evoluídas que buscam semelhanças com o raciocínio humano⁴². Como um sistema flou, o sistema artístico de Enrique Diaz visa representar alguns comportamentos complexos dos sistemas vivos.

Os sistemas complexos vivos⁴³ são caracterizados por se situarem numa zona de criticidade⁴⁴ que permite a sua auto-organização mediante a emergência do caos⁴⁵, de forma que este caos não destrua o sistema.

⁴¹ A teoria dos jogos conheceu numerosos campos de aplicação depois de sua criação, em 1944, por Morgenstern.

⁴² Nesta categoria está inserida os sistemas artificiais como os sistemas flous, que estão ligados às noções de inteligência artificial e robótica. Os sistemas flous são programas informáticos (modelizações informatizadas), como por exemplo os sistemas informatizados dos robôs, que visam reproduzir alguns comportamentos dos sistemas complexos vivos, como os seres humanos. Normalmente os sistemas flous de um robô são construídos a partir de uma colaboração entre vários especialistas, como especialistas em informática, neurologistas, linguistas e psicólogos. Cada área de um sistema flou demanda a colaboração de profissionais com conhecimentos específicos.

⁴³ A dinâmica destes sistemas combina trajetórias estáveis e momentos de instabilidade, durante os quais o estado macroscópico do sistema pode evoluir para diferentes formas de organização, de forma imprevisível, de acordo com as bifurcações.

⁴⁴ De acordo com o físico Prigogine (1977), um estado crítico está relacionado a uma mudança de fase, à emergência de comportamentos críticos ou a certas características particulares. Este estado crítico pode aparecer em meio a situações de equilíbrio ou fora do equilíbrio. Por exemplo: a transição da água para o gelo e a passagem do pânico individual ao pânico coletivo. Os fenômenos que se produzem nos sistemas em desequilíbrio dinâmico, isto é, na presença de trocas com o exterior se situam numa zona de criticidade auto-organizada. Um outro exemplo desta zona de criticidade é quando um certo ângulo crítico é obtido pela adição de grãos de areia à um monte de areia, provocando avalanches. Mas deste caos pode-se dar a formação de novas organizações. Na terminologia do físico Kauffman (1995), a zona de criticidade auto-organizada - "criticidade auto-organiza" emerge do caos, mas a interação de elementos desorganizados pode também estar à origem da formação de estruturas organizadas.

⁴⁵ De uma maneira geral, os fenômenos podem apresentar uma ordem escondida atrás de uma aparente desordem. D'une manière générale, o caos pode ser visto como um processo que gera a imprevisibilidade, mas ele pode ser visto também como uma forma de ordem flutuante que se estabelece entre as entidades do sistema. O caos pode ser visto como determinista na medida em que se torna possível determinar o espaço de ocorrência dos fenômenos caóticos, chamado de atrator estranho ou fractal.

Ao contrário de um sistema estável, nos sistemas dinâmicos complexos, uma pequena perturbação inicial pode causar amplificações e pode se propagar no tempo modificando completamente esse sistema. Propriedades coletivas qualitativamente novas podem surgir, mesmo que elas nunca tenham existido no sistema. O surgimento destas novas propriedades coletivas, ou o caos, se dá a partir de um processo de competição e cooperação local, de forma repetitiva e imitativa, tais como o efeito de rebanho numa multidão, o mercado de ações, etc. Mas apesar da possibilidade do surgimento do caos, os sistemas complexos têm uma grande capacidade de auto-organização devido à sua grande memória e à seu desenvolvimento temporal extremamente dependente de toda a sua história anterior e isso permite a sua adaptação diante de problemas no seu ambiente. As flutuações que um sistema pode sofrer ao longo do tempo podem causar uma superposição de muitos fenômenos similares. Estas estruturas de superposições hierárquicas, chamadas fractais⁴⁶, permitem que os sistemas se auto-organizem de forma espontânea, recriando a ordem a partir de um estado de flutuação desordenado ou caótico. A complexidade infinita das estruturas fractais vem da recursividade de seu processo geracional. Quando um processo geracional se inicia, um sub-processo análogo se inicia também. Isso cria uma construção interativa infinita da estrutura fractal. Esta complexidade é chamada "infinita", devido à recursividade de seu processo geracional, dando forma ao que chamamos de uma construção em abismo⁴⁷. A recursividade dos fractais também pode se dar de forma diferida, sendo que o processo interno não é sempre idêntico ao processo que o abrange. De acordo com Mandelbrot (1975), pode existir estruturas fractais nas quais as estruturas que são uma

É importante evidenciar que existem diversas abordagens a respeito do caos determinista. Na verdade alguns fenômenos podem ocultar uma certa ordem por trás de uma aparente desordem. De um modo geral, se o caos pode ser visto como um processo que gera imprevisibilidade, ele pode também ser visto como uma ordem flutuante que se estabelece entre as entidades do sistema. Caos pode ser visto como determinista na medida em que é possível definir a área da ocorrência destes fenômenos caóticos dentro dos sistemas complexos - O atrator estranho. Os atratores estranhos são caracterizados por dimensões fracionárias que, segundo Mandelbrot, são chamados de fractais. Este atratores possuem comportamentos "sensíveis às condições iniciais." A mínima perturbação, pode ter consequências consideráveis graças ao atrator estranho.

⁴⁶ O termo "fractal" vem do latim "Fractus": fracionado. Usado pela primeira vez pelo matemático Benoit Mandelbrot em 1975, este termo designa objetos cuja estrutura é invariante mesmo que exista mudança de escala. Geometricamente, uma construção fractal é um objeto infinitamente complexo que fornece invariância na sua forma qualquer que seja a mudança de escala. De acordo com Mandelbrot, esse recurso chamado de auto-similaridade está presente na paisagem, plantas e organismos vivos, que contêm sempre cópias auto-similares, aproximativas ou não. Sua estrutura similar pode seguir uma lei determinista (fractal regular) ou estocástica (fractal aleatório). Estruturas fractais podem também estar presentes nas redes da Internet. Cálculos fractais são aplicados aos nós das redes e permitem estudar os fluxos que circulam na rede.

⁴⁷ A byme é o ponto central do brasão, um enclave incrustado numa obra que reproduz as similaridades estruturais da obra. Pavis (2007, p. 245)

cópia da estrutura principal não mantêm as mesmas proporções em todas as escalas. Estas cópias podem variar, de maneira não uniforme, em todas as direções, se reproduzindo de forma caótica. Estas construções são chamados " auto-afins" e são encontradas na natureza, como por exemplo, as superfícies rugosas, as precipitações, etc. Mandelbrot também observou que as flutuações dos sistemas complexos têm uma estrutura temporal típica, caracterizada pelo fenômeno de correlação à longo prazo: o valor atual de uma série mantém a memória de um grande número de valores anteriores. Em outras palavras, o valor atual concentra toda a história anterior da série. Este tipo de variabilidade é chamado de " flutuação fractal ", por exemplo: alterações do ritmo cardíaco, variações nos passos de uma caminhada, as grandes cheias fluviais, terremotos, etc.

A observação do funcionamento do sistema artístico de Enrique Diaz nos leva a pensar que, como um sistema flou, ele apresenta certos comportamentos que são similares a alguns comportamentos complexos dos sistemas vivos, como os citados acima: comportamentos caóticos, seguidos de uma auto-organização fractal. Essa é nossa hipótese de trabalho e por isso propomos uma abordagem sistêmica nesta tese, inspirada nos sistemas informáticos nebulosos (flous), para analisar as características do funcionamento do sistema de Enrique Diaz.

1.3 Metodologias para o estudo da prática teatral de Enrique Diaz

Levando em consideração as noções sistêmicas apresentadas anteriormente e o meu conhecimento prático dos laboratórios de criação de Enrique Diaz, esta tese pretende pesquisar e produzir conhecimentos sobre a singularidade do seu sistema de criação. Como estudar um sistema de criação teatral considerado complexo para melhor compreendê-lo? Tentaremos responder a esta questão.

A modelização de um sistema e sua simulação é a base de uma abordagem sistêmica contemporânea⁴⁸. A modelização sistêmica é a principal ferramenta que dispomos para compreender os sistemas muito complexos. Um sistema complicado pode ser decomposto, podemos simplificá-lo para descobrir sua inteligibilidade (explicação). Já um sistema complexo não deve ser decomposto. Devemos modelizá-lo para construir sua inteligibilidade (compreensão). A complexidade de um sistema faz com que as mudanças sofridas por ele sejam impossíveis de serem previstas com antecedência. Só é possível modelizá-lo e em seguida estudar sua evolução e compreender o seu desenvolvimento através da simulação de casos específicos.

Segundo Daniel Durand (1979, p. 60) a modelização sistêmica é o processo de ação, que pode ser praticado seja por um indivíduo seja por uma equipe, que conduz à construção de um modelo, isto é, um conjunto de conceitos representando um sistema complexo em vista de compreendê-lo. Os modelos sistêmicos visam compreender e representar 'o processo' do sistema. Podemos conhecer um sistema através dos seus processos, dos processos que afetam o sistema e dos processos que eles engendram. A simulação permite observar os comportamentos do sistema no ambiente, ao longo do tempo. Ela utiliza o modelo do sistema, criado na modelização dinâmica, para validá-lo através do estudo de um caso específico. Os resultados da simulação permitem validar o modelo de representação do sistema complexo e conhecer melhor os processos e comportamentos do sistema. Após a simulação, ou o modelo é considerado válido, ou novos ajustes são feitos neste modelo, seguidos por uma nova simulação e validação e assim até que o modelo seja convincente. Mesmo depois de considerado convincente, o modelo pode ser atualizado de acordo com novas informações sobre o sistema modelizado.

⁴⁸ Os métodos de modelização sistêmica são epistemologicamente fundados numa base construtivista. Os métodos são diferentes de uma modelização analítica que segue os pressupostos de Descartes.

Existe uma diferença entre a definição de um modelo segundo a sistêmica - que o vê como um conjunto de conceitos que representam um objeto ou um fenômeno real a fim de compreendê-los - de uma visão comum que considera o modelo como algo devemos imitar ou seguir. Na área de conhecimento da física e da matemática, o termo "modelo" foi utilizado de forma corrente à partir do final do século XIX para designar uma prática de representação de fenômenos e processos. O objetivo do modelo é aumentar o domínio sobre conhecimentos matemáticos utilizando uma representação de um fenômeno afim de que ele seja mais acessível intelectualmente, mesmo que essa representação não pareça completamente adequada ao que ela representa. Neste contexto, o modelo é concebido de forma deliberada como uma representação analógica, como um ponto de contacto parcial entre duas teorias. O físico James C. Maxwell (1990, vol.1, Pag.588) nomeia seus modelos como "analogias físicas", que ele definiu como "essa similitude parcial entre as leis de uma ciência e as leis de uma outra ciência, que faz com que cada uma das duas ilustre a outra.". Estes modelos matemáticos são da ordem da pura ficção e até mesmo uma espécie de caricatura, no entanto, susceptível de validação e modificação. O papel dos modelos em física e em matemática depende do avanço dos estudos. Na etapa de exploração inicial os modelos são qualificados de heurísticos e são chamados pelos engenheiros de "modelos reduzidos" ou 'maquetes'. Estes modelos são aperfeiçoados de acordo com o avanço dos estudos e às vezes eles são substituídos por outros mais eficientes até se chegar a um consenso. De um ponto de vista sistêmico, um modelo validado não é mais que uma abordagem dentre outras, ele consiste em uma leitura, um ponto de vista sobre a complexidade encontrada. Ele representa uma hipótese que não devemos deixar de verificar.

Segundo o filósofo Max Black (1968) um 'modelo é uma analogia' na medida em que ele apresenta uma estrutura de relações entre elas. Black distingue o 'modelo matemático e físico' – que é bastante formal, dos "modelos teóricos". Para ele, os "modelos teóricos" são os mais autênticos, pois eles oferecem as explicações sob forma de "regras de implicações" de outra forma inimagináveis. Black conclui que a ciência, como as humanidades, são também uma questão de imaginação. Este exercício da imaginação é bem supervisionado por nosso poder de representação e de inferência, bem como nossa capacidade de detectar implicações formais entre nossas representações. Apesar de serem fictícios, verbais e parciais; os modelos teóricos

possibilitam uma nova forma de ver e de falar, permitem ‘uma nova linguagem ou dialeto’.

A partir de uma perspectiva sistêmica, um modelo é uma hipótese que devemos verificar. De acordo com o engenheiro Jean-Louis Le Moigne (1990, p. 3-5) a complexidade é atribuída às representações construídas por um modelizador a partir do que ele percebe como sendo um fenômeno complexo. Não se deve pensar que o modelo construído deva ser imposto, senão o modelo contradiz a finalidade da modelização. O papel de um modelizador ⁴⁹ é de propor uma interpretação do fenômeno analisado a partir de suas regularidades e de suas singularidades observadas, levando-se em conta que este fenômeno se metamorfoseia segundo o tipo de visão que se aplica. Ele deve propor um modelo de estudo para compreender um sistema que ele mesmo considera como complexo. O modelo deve revelar o grau e o tipo de complexidade que o modelizador observou no sistema. Segundo Le Moigne (1990, p.4), “A complexidade é atribuída por um modelizador às representações que ele constrói dos fenômenos que ele percebe como complexos”. Um sistema complexo se transforma de acordo com o tipo de modelização construída para compreendê-lo. A modelização é considerada como uma arte através da qual o modelizador expressa sua visão do sistema. A modelização pressupõe uma pluralidade de modelos para um mesmo fenômeno e também uma pluralidade de métodos de modelização. Ela é o jogo auto-reflexivo proposto pelo modelizador e seu resultado. A modelização se observa ela mesma em sua atividade de observação. Segundo Daniel Durand (2013, p.68), "A modelização é uma arte e não uma técnica estabelecida. Ela deve preservar a subjetividade do modelizador, pois todo sistema pode ser representado segundo vários pontos de vista”.

A modelização é uma ação muito comum no campo dos sistemas informatizados. Os modelos construídos podem ser a maquete, o diagrama, o modelo cibernético (que visa à regulação de um sistema), o modelo numérico (equações matemáticas). Segundo Durand (2013), podem-se distinguir quatro tipos de modelos em função de seu uso: os modelos cognitivos, os modelos para a tomada de decisões, os modelos normativos e os modelos para previsões. Atualmente os modelos mais comuns construídos para representar os sistemas complexos são os algoritmos e softwares (sistemas flous, fuzzy ou nebulosos⁵⁰). Embora a modelização seja uma construção feita

⁴⁹ Ver Gérard Donnadieu & Michel Karsky (2002), E. Morin (1991), Le Moigne (1990, 2003), Duran (1979).

⁵⁰ Os sistemas flous são uma forma de modelização informatizada dos sistemas complexos da natureza.

por um pesquisador para compreender um determinado sistema, no campo da informática existem hoje algumas técnicas de modelização para representar os sistemas complexos e dinâmicos no campo da engenharia de software, etc.⁵¹. Estas técnicas podem ser transpostas e adaptadas ao estudo de um fenômeno semelhante em outro domínio.

A modelização teórica proposta nesta tese é inspirada nas modelizações construídas na área de sistemas informáticos. Visa-se a construção de um modelo teórico para abordar a singularidade da complexidade percebida no sistema de criação de Enrique Diaz. Fala-se aqui em modelo teórico, segundo a perspectiva de Max Black (1968), como sendo um modelo que tende à analogia para fornecer explicações sob a forma de implicações.

Foram utilizadas como referência metodológica, as proposições de modelização sistêmica feitas pelo grupo AFSCET- difusão do pensamento sistêmico⁵², particularmente as abordagens de Jean-Louis Le Moigne (1990), Donnadieu Karsky (2002, p. 83) e Daniel Durand (2013). Além destas referências, esta tese propõe uma metodologia que utiliza analogias com as modelizações do campo da informática para analisar os processos artísticos do sistema de criação de Enrique Diaz. Quais são os principais processos observáveis durante o seu processo criativo? Qual o impacto do tipo de processo de criação que ele emprega no espetáculo final? Tentaremos responder a estas perguntas ao longo de nossa modelização. Nossa proposta metodológica é, portanto, uma forma de modelização teórica que se desenvolve em três subcapítulos do capítulo 2, a fim de compreender o tipo e o grau da complexidade observada na prática de Enrique Diaz:

Subcapítulo 2.1 - Observação global do sistema de Enrique Diaz: trata-se de uma visão global do sistema de Enrique Diaz para observar seus aspectos gerais. O procedimento mais comum consiste em estudar o sistema segundo três pontos de vista diferentes e complementares: a. o aspecto histórico, b. o aspecto funcional, c. o aspecto estrutural. Tendo como referência um método de triangulação sistêmica, este capítulo se

⁵¹ Exemplos de linguagem de modelização standard: *Unified Modeling Language* (UML), que é uma linguagem de modelização gráfica à base de pictogramas, concebida para fornecer um método para visualizar a concepção de um sistema. Ela é normalmente utilizada no desenvolvimento de programas informatizados. As *Redes de Petri* são as ferramentas gráficas e matemáticas que permitem a modelização dos comportamentos dinâmicos dos sistemas de telecomunicações, das redes de transporte, etc. Existem também as técnicas como SADT (modelização de sistemas do ponto de vista de suas funções), ARIS (modelização das atividades de informações e de recursos), entre outras.

⁵² Ver <http://www.afscet.asso.fr/SystemicApproach.pdf>

divide em três subcapítulos que visam o estudo da evolução do sistema global de Enrique Diaz, o estudo das principais temáticas abordadas e a identificação e estudo das entidades ou subsistemas mais importantes:

Seção 2.1.1: Fases do sistema de Enrique Diaz – aspecto histórico: esta seção estuda as recorrências passadas do sistema para compreender sua evolução. O aspecto histórico está ligado à evolução do sistema, que é dotado de uma memória e de um projeto. A evolução do sistema teatral de Enrique Diaz será estudada tendo em conta as suas fases e as características que as distinguem umas das outras.

Seção 2.1.2: questões e temáticas – aspecto funcional: descreve as entradas e saídas de um sistema. Para abordar este aspecto, foram usados os métodos de descrição externa da dinâmica de um sistema. O sistema global de Enrique Diaz é descrito através das questões que ele se coloca e das questões que ele coloca ao público. Quais são os objetivos desejados por Enrique Diaz? Os principais temas compartilhados com o público através de seus espetáculos podem ajudar a compreender os objetivos de seus projetos.

Seção 2.1.3: estrutura ou subsistema principal - aspecto estrutural: consiste em identificar as entidades⁵³ (ou subsistemas) que são mais importantes nas redes de relações do sistema, tendo em vista o seu tipo de organização. No caso do sistema de Enrique Diaz, que utiliza as estruturas de encaixes da metaficção, optou-se por utilizar um ‘efeito de lupa’, que é a forma mais comum de estudo de estruturas auto-similares como os fractais. Neste caso, recomenda-se o estudo de um só fractal, como um efeito de lupa. Por isso, um só subsistema será escolhido a partir de um estudo prévio da organização geral do sistema de Enrique Diaz.

Subcapítulo 2.2: Hipóteses a respeito da prática de Enrique Diaz – Modelização Dinâmica: o conhecimento sobre os aspectos históricos, funcionais e estruturais é utilizado para construir as hipóteses sobre a prática de Enrique Diaz a fim de compreendê-la melhor. Para essa segunda etapa, que chamamos de modelização dinâmica, foi adotada uma estrutura tridimensional.

Para a construção do eixo principal e estruturante da modelização dinâmica proposta nesta tese, optou-se pelo uso da analogia, a principal ferramenta metodológica utilizada por modelizadores para construir o modelo do sistema estudado. Segundo

⁵³ No domínio da sistêmica, empregam-se frequentemente os termos subsistemas ou entidades, para nomear os componentes de um sistema. Nesta tese, opta-se pelo nome ‘entidade’ como uma homenagem ao mundo das entidades espirituais, como Dionysos, que povoam as origens ritualísticas do teatro.

Francis Le Gallou (1992, p. 7) a analogia⁵⁴ é uma das ferramentas para modelar um sistema, uma vez que é uma forma de raciocínio que liga diferentes áreas de conhecimento. Este eixo de análise parte de uma analogia entre a prática artística de Enrique Diaz e o funcionamento de um sistema de computador inteligente (sistema flou) a fim de obter diferentes pontos de vista sobre as principais ações realizadas durante todo o seu processo de criação e espetáculos. A referência ao funcionamento de um sistema de computador inteligente permite analisar as ações executadas durante todo o processo de criação de Diaz: a coleta de material das improvisações (fuzzificação); as seleções e decisões da encenação (inferências) e a apresentação da peça ao público (Defuzzificação).

Um sistema flou⁵⁵ (fuzzy systems ou sistema nebuloso) é uma forma de modelização de um sistema complexo da natureza, projetado para reproduzir suas principais operações de forma a prever a imprevisibilidade constitutiva destes sistemas. Este tipo de modelização é chamado de sistema flou por causa da utilização de algoritmos⁵⁶, um conjunto de regras operatórias cuja aplicação permite resolver um problema, construídos segundo uma lógica flou (fuzzy logic ou lógica nebulosa) que possibilita o tratamento de conhecimentos imprecisos ou aproximados⁵⁷. A Lógica flou, tem se mostrado uma ferramenta mais adequada para tratar as imperfeições da informação, sendo capaz de capturar informações vagas, em geral descritas em uma linguagem natural e convertê-las para um formato numérico, de fácil manipulação pelos

⁵⁴ O biólogo Bertalanffy (1973, p 87) distingue três tipos de descrição dos fenômenos observados como sistemas complexos: analogias, homologias e explicação. A analogia é a descrição de sistemas complexos que utiliza similitudes superficiais entre os sistemas que não correspondem nem pela causa nem pelas leis que os governam. As homologias são usadas consideravelmente na ciência e são empregadas nos casos em que os fatores que agem sobre diferentes sistemas complexos são diferentes, mas as leis de funcionamento desses fatores são idênticos sob o plano formal. A explicação é a declaração das leis e as condições especiais válidas para um evento específico ou para uma classe de fenômenos. A analogia permite o diálogo entre campos científicos distantes e pode usar três métodos: a metáfora que estabelece correspondências entre dois tipos diferentes de sistemas. O homomorfismo que permite a substituição de um sistema demasiado pesado para operar por um sistema semelhante mais manejável. Finalmente, o isomorfismo (válido principalmente para sistemas de baixa complexidade), pretende estabelecer uma correspondência entre todos os traços do objeto estudado e os de um modelo.

⁵⁵ Visto o caráter transdisciplinar dos sistemas flous, encontra-se outras apelações como « systèmes experts flous », « modèles flous », « systèmes d'inférence floue », « mémoires associatives floues » ou ainda « contrôleurs flous ». No Brasil estes sistemas inteligentes são chamados de sistemas nebulosos. Nesta tese faz-se uma hibridação entre as apelações em francês e português e utiliza-se o nome sistema flou e lógica flou, ao invés de lógica nebulosa.

⁵⁶ Um algoritmo é um conjunto de regras operatórias cuja aplicação permite resolver um problema enunciado por meio de um número de operações. Um algoritmo pode ser traduzido, graças a uma linguagem de programação, em um programa executável no computador. Um dos mais conhecidos são os algoritmos de *Mamdani-Sugeno*, relativos aos sistemas flous.

⁵⁷ A primeira geração de Sistemas flous (Mamdani, Assilian, 1975) se apoiava sobre a capacidade da lógica flou de modelizar a linguagem natural. A segunda (Takagi, Sugeno, 1985) propõe algoritmos de aprendizagem automática que se desenvolve a partir dos dados de entrada.

computadores e robots de hoje em dia. A lógica flou foi desenvolvida por Lofti A. Zadeh (1992) e pode ser definida como a lógica que suporta os modos de raciocínio que são aproximados ao invés de exatos⁵⁸, para que possa representar o pensamento humano, ou seja, ligar a linguística e a inteligência humana, pois muitos conceitos são melhores definidos por palavras do que pela matemática. A lógica clássica ocidental tende a ser binária, ou seja, uma declaração é verdadeira ou falsa, mas ela não pode ser ao mesmo tempo um pouco verdadeira e um pouco falsa. Ao contrário, a lógica flou, ou lógica nebulosa, autoriza mais de dois valores verdadeiros para uma proposição, pois ela trabalha com estados intermediários entre verdadeiro e falso. Uma proposição pode ser, por exemplo, quase verdadeira ou 70% verdadeira e 30% falsa. Zadeh (1992) observou que os recursos tecnológicos disponíveis eram incapazes de automatizar as atividades relacionadas a problemas que compreendessem as situações ambíguas, não passíveis de processamento através da lógica computacional ou binária. Procurando solucionar esses problemas, ele publicou em 1965 um artigo resumindo os conceitos dos Conjuntos flous⁵⁹. Esta teoria permite a representação e o tratamento dos conhecimentos imprecisos ou aproximados afim de lidar com sistemas que apresentam comportamentos complexos e servirá de base para o desenvolvimeto da lógica flou utilizada nos sistemas computacionais chamados normalmente de sistemas flous. Os robôs são um bom exemplo da utilização de um sistema flou para imitar algumas características de um sistema vivo complexo.

Segundo o engenheiro Antonio Fiordaliso (1999, p. 91-105), a estrutura interna de um sistema flou leva em conta três ações: num primeiro tempo o sistema deve ser

⁵⁸ Ela tem encontrado aplicações nas áreas como Sistemas Especialistas, Computação com Raciocínio Aproximado, Linguagem Natural, Controle de Processos, Robótica, Reconhecimento de Padrões, Processos de Tomada de Decisão, etc. Em 1990, percebe-se uma utilização generalizada da lógica flou para a construção de aparelhos eletrodomésticos, sistemas audio-visuais, sistemas automobilísticos (suspensão, climatização, etc.), sistemas de diagnóstico e sistemas industriais robotizados.

⁵⁹ Segundo Zadeh (1965, p. 338-353), a teoria dos conjuntos nebulosos (flous) se diferencia da teoria clássica dos conjuntos pela possibilidade de nuances e de progressão nas avaliações do pertencimento de um elemento a um conjunto. Para a teoria clássica dos conjuntos, um conjunto é um grupo de elementos que podem ser enumerados segundo uma lista exaustiva ou pela definição de uma propriedade que todos os elementos deste conjunto devem ter. Reciprocamente, se um elemento tem esta propriedade, ele pertence a este conjunto. A teoria clássica dos conjuntos é binária. Na teoria dos conjuntos flous, os elementos podem pertencer ao conjunto segundo graus diferentes e progressivos de pertencimento. Segundo esta teoria, é possível afirmações como « y pertence ao conjunto A à 70% ». Para isso torna-se necessário definir uma função de pertinência μ_A que caracteriza o grau de pertencimento de um elemento y ao conjunto A. Esta função de pertinência estabelece diferentes graus para avaliar se um elemento faz parte de um conjunto flou e ela é relacionada às variáveis linguísticas que podem também conter modificadores que alteram seu valor: muito, pouco, não muito, mais ou menos. Existem também conectivos que podem ser aplicados à estas variáveis: "e" e "ou" que são equivalentes às operações de união e intersecção de conjuntos. Assim, alguns valores válidos para a variável linguística 'leve' seria muito leve, não muito leve, pouco leve.

observado. Em seguida deve-se transformar a observação em dados. É o que se chama de *Fuzzificação*⁶⁰. Em função da base de conhecimento concebida durante a Fuzzyfication, o *Motor de inferência* gerará as regras de inferência: Se X1 é A e X2 é B então Y é C. Um exemplo de uma regra de inferência: se a velocidade é alta e a distância do fogo é curta, então freie forte⁶¹. Segundo Fiordaliso, fala-se de sistema flou quando várias regras são utilizadas e combinadas para fazer inferência. A etapa final, a *Defuzzificação*, é a apresentação dos resultados de inferência, o cumprimento do objetivo do sistema. Estes três pontos de vista, nomeados nesta tese como fuzzificação, inferências e defuzzificação serão utilizados para estudar o sistema teatral de Enrique Diaz.

O segundo eixo da análise proposta em nossa modelização dinâmica leva em conta as fases de evolução temporal do sistema Enrique Diaz. Os nomes hipotéticos escolhidos num primeiro momento para estas fases, fase de construção, fase de maturação e fase de desconstrução não carregam nenhum julgamento de valor, mas delimitam diferentes formas de complexidade percebida ao longo da evolução temporal do sistema de Enrique Diaz, como as criações junto a *Companhia dos Atores*, junto ao *Coletivo Improviso* e as encenações dos textos de Daniel Macivor.

O terceiro eixo de análise se concentra na análise dos ciclos de retroação (*feedback*) do sistema de Enrique Diaz e na observação das características e dos comportamentos que fazem pensar em alguns comportamentos dos sistemas vivos complexos como a alternância entre os comportamentos caóticos e os comportamentos de auto-organização e as repetições e encaixes que fazem pensar nos fractais. A hipótese desta tese é que, como um sistema flou, o sistema artificial de Enrique Diaz representa alguns comportamentos complexos dos sistemas vivos. Pode-se observar no sistema de Enrique Diaz, uma forma de emergência do caos e de propriedades coletivas novas devido a um processo de concorrência e colaboração entre os artistas, como uma forma de comportamento gregário. Mas apesar da possibilidade do surgimento do caos, seus processos de criação e seus espetáculos têm uma grande capacidade de auto-

⁶⁰ Esta etapa permite traduzir um conjunto de conhecimentos e de dados numéricos provenientes de um captor e uma variável lingüística qualitativa graças a une função de pertinência criada pelo criador do sistema flou. Por exemplo: grau de temperatura de 0°C a 200°C. A variável lingüística deste conjunto será: a temperatura. O valor lingüístico possível para esta variável: muito fria, fria, temperada, quente, muito quente.

⁶¹ O mesmo exemplo com o operador *ou*: **SE** a velocidade é grande **OU** a distância do fogo é curta **Então** freie forte. A premissa ou antecedente da regra é a parte que segue o **SE**, e a parte que segue o **Então** é chamada consequência, ou simplesmente conclusão.

organização devido à memória dos artistas que trabalham juntos há bastante tempo, devido à reciclagem de materiais que torna o sistema dependente de toda a sua história anterior e devido às estruturas fractais que sobrepõem fenômenos similares, como por exemplo o uso da metaficção e da autoficção⁶². Estas estruturas de superposições hierárquicas, permitem que os sistemas de Enrique Diaz se auto-organizem de forma espontânea, recriando a ordem à partir de um estado de flutuação desordenado ou caótico. Esta hipótese será melhor desenvolvida ao longo da nossa modelização dinâmica, no sub-capítulo 2.2 e será validada no sub-capítulo 2.3 da simulação.

Subcapítulo 2.3. Simulação: estudo do sistema *Gaivota-tema para um conto curto*. As categorias observadas durante a fase anterior de modelagem dinâmica são usadas na etapa de simulação para estudar o processo de criação e apresentação do espetáculo *Gaivota-tema para um conto curto*. Este espetáculo foi escolhido porque ele acrescenta toda a diversidade dos métodos utilizados por Enrique Diaz em seus processos e espetáculos anteriores e inclui novos processos. As hipóteses da nossa modelização dinâmica, construídas na etapa anterior, serão simuladas a fim de serem validadas. A simulação permitirá obter detalhes concretos sobre o funcionamento de um sistema específico de Enrique Diaz e obter novas informações qualitativas sobre o seu processo de criação.

O nome ‘simulação’ é uma referência à etapa de testes e validações dos modelos computacionais. Normalmente, o modelo projetado e construído na etapa de modelização dinâmica deve ser testado através de simulações⁶³. Para os modelos digitais, o engenheiro Franck Varenne (2011, p. 171-174) destaca três tipos de simulações: simulação numérica⁶⁴, simulação algorítmica⁶⁵ e simulação informática⁶⁶. Como o modelo desta tese não é digital, mas teórico, a simulação também é um exercício teórico que tem como referência as simulações no campo das ciências sociais. Segundo Franck Varenne (2011, p. 177- 180), essas simulações no campo social são

⁶² Os conceitos de metaficção e autoficção serão melhor abordados no sub-capítulo 2.1, seções 2.1.2 e 2.1.3.

⁶³ O termo simulação indica a ideia de imitação de um comportamento e não de um funcionamento. Por exemplo, um simulador de vôo imita as reações de um avião em vôo, mesmo sem possuir a mesma estrutura que um verdadeiro avião. Segundo Franck Varenne (2011, p. 171-174), para fazer a simulação, baseia-se em pequenos elementos discretos que não existem na realidade.

⁶⁴ Numa simulação numérica, existe a imitação de um comportamento: é a imitação passo a passo do comportamento do modelo através das equações matemáticas (como as equações diferenciais).

⁶⁵ A simulação algorítmica (em linguagem C++, Java, etc.) permite o desenvolvimento de simulações fundadas diretamente em regras de comportamento, sem intervenção de um modelo matemático pré-definido.

⁶⁶ A simulação informatizada faz um tratamento computacional combinado: simulações à base de modelos matemáticos e simulações à base de regras de algoritmos.

adaptações das simulações por *autômatos celulares*⁶⁷, que permitem estudar os fenômenos sociais como a influência entre indivíduos, a transmissão de opinião ou os fenômenos de imitação entre indivíduos próximos. As simulações sociais são também adaptações de simulações por *agentes informáticos*⁶⁸ que permite formalizar o caráter dinâmico dos fenômenos sociais, os efeitos de *feedback* das estruturas sociais sobre as ações individuais e a interdisciplinaridade.

O estudo do sistema de criação teatral de Enrique Diaz, proposto na modelização dinâmica, pretende contribuir com os estudos sobre a genética dos espetáculos, produzido por Josette Feral (1998, p. 55), cujas bases foram elaboradas no artigo *Para uma análise genética da encenação*, “Não se pode analisar uma obra teatral sem levarem conta o processo no qual ela está integrada. Este processo compreende a representação, mas também a obra em produção, que dizer as fases anteriores à apresentação ao público. Ao falar sobre uma teoria da produção⁶⁹, Josette Feral (2011) propõe abordar uma criação teatral como um processo e não como um produto⁷⁰. De acordo Pavis (2014, p. 105-108), uma das conseqüências positivas da aplicação da genética às análises teatrais, incluindo a análise do processo de criação é de ressuscitar os debates metodológicos e rever as teorias existentes, em particular as análises dos espetáculos.

⁶⁷ Segundo Charles Corge (2008, p. 245-250), um autômato celular é uma simulação algorítmica em forma de jogo. Ela prevê uma rede de elementos ou ‘células’ situadas sobre uma matriz. Cada uma destas células é caracterizada por um estado interno (uma lista de atributos) e uma regra de transição de seu estado em função dos estados das células vizinhas. O interesse deste modo de simulação é que ela permite imitar, de maneira mais realista, o comportamento de tomada de decisões e as ações de cada agente social. Ela considera as interações entre as células, que são representações de agentes sociais.

⁶⁸ Cada agente informático representa um indivíduo ou um grupo de indivíduos. Frank Varenne (2011, p. 184-186), apresenta as características de um agente: a autonomia, a capacidade social de interação, a reatividade, a pro atividade. Este tipo de simulação permite formalizar o caráter dinâmico dos fenômenos sociais, os efeitos em retorno das estruturas sociais sobre a ação individual e a interdisciplinaridade. Ela permite também ultrapassar a concepção unicamente psicológica dos agentes humanos, incluindo a dimensão do corpo.

⁶⁹ A respeito da prática e da reflexão teórica sobre o teatro, Josette Féral (2011, p. 46-53) fala de uma teoria da produção, que procura colocar em evidência os métodos que os artistas utilizam para desenvolver sua arte. Ver também Feral (2011, p. 33), Féral (1993, p.69-70) *Towards a theory of Fluid Groupings in Theaterschrift*, n. 5-6 on *Dramaturgy*. Kaaitheater: Bruxelas, 1994, pp. 58-80. Mencionam-se também os trabalhos de Gay McAuley que foi uma das pioneiras na observação do trabalho dos artistas em ensaio. Ver a revista *About Performance* (University of Sydney) dirigida por Gay McAuley. Em <http://www.processusdecreation.uqam.ca>, Josette Féral cita os nomes de Shommit Mitter (1992); Susan Letzercole (1992); Vasili Toporkov (2001). Na França, G. Banu (2005).

⁷⁰ Josette Féral (2011, p.21-28) destaca as mudanças de paradigma nos estudos teatrais. Até o meio do séc. XX, os estudos sobre o teatro eram próximos das práticas artísticas, como os estudos de Diderot, Lessing, Schiller, Goethe, Victor Hugo, entre outros. A partir do meio do sec. XX observa-se uma ruptura entre a teoria dos artistas ligados à suas práticas como as de Craig, Meyerhold, Brecht, Artaud, Brook, Kantor, e a teoria de um pesquisador que se posiciona antes como crítico, se interessando principalmente pela obra acabada, como Souriau, Villiers, Szondi e Frye.

O capítulo seguinte é uma proposta de modelização do sistema de criação teatral de Enrique Diaz em três subcapítulos. Esta modelização inclui a observação geral do sistema, as hipóteses da modelização dinâmica e sua simulação. A modelização proposta nesta tese visa oferecer novos pontos de vista sobre os tipos de retroação do sistema de Enrique Diaz, os jogos com os personagens e o uso que ele faz da projeção de imagens na cena. Ela visa o processo de criação e suas imbricações com o espetáculo apresentado.

2. Modelização: estudo do sistema de criação teatral de Enrique Diaz

Todo sistema pode ser representado segundo diferentes pontos de vista.
Daniel Durand

Tendo em vista a compreensão do processo de criação de Enrique Diaz, uma modelização sistêmica é proposta ao longo dos três subcapítulos. Após uma observação global do sistema de criação as hipóteses são elaboradas durante a modelização dinâmica e são verificadas na simulação.

2.1 Observação global do sistema de Enrique Diaz

2.1.1 Aspectos históricos - Influências e fases do sistema de Enrique Diaz

Enrique Diaz Rocha⁷¹, mais conhecido como Enrique Diaz ou Kike, começou sua carreira artística como ator em 1982. Ele começou sua formação profissional no teatro aos 13 anos, numa escola onde seu irmão, o ator Chico Diaz, dava aulas. Em seguida, ele trabalhou na companhia do Tablado⁷²: “Eu trabalhei em mais de 30 peças no Tablado. Foi muito intenso”⁷³. Sua formação universitária em comunicação foi determinante para sua prática teatral, “Me sirvo do que estudei em teoria da comunicação para meu teatro”⁷⁴. Enrique Diaz construiu uma carreira de encenador, reconhecido e premiado no Brasil e no exterior⁷⁵, e uma carreira de ator no teatro, cinema e televisão.

Em 1988, aos 19 anos, já com uma carreira bastante produtiva como ator, Enrique Diaz reuniu alguns amigos atores a fim de constituir um grupo de estudos, considerado como o início da formação da Companhia dos Atores.

⁷¹Nascido em 1967 no Peru, Enrique Diaz é naturalizado brasileiro. Seu pai, Juan Enrique Diaz Bordenave, nascido no Paraguai, morto em 2013, era um grande intelectual, considerado como um dos pais do pensamento latino-americano sobre a comunicação. Sua mãe, Maria Cândida Rocha, ainda viva, é tradutora e pedagoga. Seu irmão Chico Diaz é um ator reconhecido. Os outros irmãos também trabalham com arte. Enrique Diaz trabalha com seus amigos atores. Ele é casado com a atriz brasileira Mariana Lima e tem duas filhas. Podemos dizer que vive sua vida e seus projetos artísticos são bastante próximos.

⁷²Tablado é uma escola de formação prática no Rio de Janeiro, fundada em 28-10- 1951.

⁷³Diaz, Enrique. Entrevista concedida a André Correia. Revista Camarim. <http://www.cooperativadeteatro.com.br/camarim/camarim21/entrevista.htm>

⁷⁴Ele retomou os estudos em literatura recentemente na PUC-RJ.

⁷⁵Ele já recebeu diversos prêmios por suas encenações teatrais: Molière, Mambembe, Bravo, Shell, Sharp, APCA, Qualidade Brasil e Apetesp. Ele recebeu também o prêmio de melhor espetáculo estrangeiro oferecido pela Association Française de critiques. Ver anexo I

Então fizemos uma reunião, eu propus àqueles amigos, atores todos, um workshop de um mês para experimentarmos algumas coisas. Coisas concretas. Coisas que tinham a ver com outras coisas, dos livros, dos materiais que nos chegavam sobre o teatro no mundo, aquela gente que admirávamos sem os conhecer Kantor, Bob Wilson, mesmo Meyerhold, e os outros, tantos outros (DIAZ apud DIAZ; OLINTO; CORDEIRO, 2006, p. 21).

Silvia Fernandes (FERNANDES apud DIAZ; OLINTO; CORDEIRO, 2006, p. 41) cita como influências da Companhia dos Atores, o trabalho colaborativo das companhias brasileiras dos anos 70, como Asdrúbal Trouxe o Trombone, Manhas e Manias, Intrépida Trupe e o trabalho dos grandes encenadores da cena brasileira⁷⁶ dos anos 80 como Gerald Thomas, Moacir Góes, Antunes Filho e José Celso Martinez Correia. O teatro de grupo dos 70, realizado nessa época no Brasil, era identificado com um teatro experimental, um teatro de pesquisa coletiva. Eles não usavam textos ou se serviam deles como um objeto a ser desconstruído, numa perspectiva de desvalorizar o texto clássico. A supremacia da função artística do encenador foi o principal fenômeno no teatro brasileiro da década de 90. Segundo Fernandes (2010, p.132) a obra de Enrique Diaz representa um novo paradigma, definindo um novo território entre as criações coletivas dos grupos dos anos 70 e as obras autorais dos encenadores da década de 90.

Em 1988, Enrique Diaz dirige sua primeira peça *Rua Cordelier - Tempo e Morte Paul Marat*⁷⁷. A dramaturgia metateatral é construída a partir de uma encenação do assassinato de Jean-Paul Marat, realizada pelo diretor de um hospital psiquiátrico. Enrique Diaz fez a adaptação do texto, a encenação, e interpretou o personagem do diretor do asilo. Em 1990 ele encena junto com seu grupo de amigos, que ganha o nome oficial de Companhia dos Atores, o espetáculo *A Bao A Qu - um lance de dados*. Este

⁷⁶ Segundo o crítico Sábado Magaldi (1962), após o espetáculo *Macunaíma* (1978), de Antunes Filho, a tendência do “teatro do encenador” ganha um grande número de adesões em diversos centros da produção teatral brasileira. Como exemplo deste perfil profissional pode-se citar ainda: Gerald Thomas, Bia Lessa, Ulisses Cruz, além de Antônio Araújo e Enrique Diaz, entre outros encenadores-criadores. Mesmo considerando a incidência de grupos e companhias, tal função artística parece ter se tornado a principal referência para o fenômeno teatral do teatro brasileiro contemporâneo, nas décadas de 80 e 90.

⁷⁷ Ele realizou em 1988 um primeiro espetáculo, *Marat/Sade*, apresentado numa sala de ensaios chamada de *Casa de Ensaio*. O texto era uma adaptação livre de *Marat/Sade*, de Peter Weiss. A partir desta experiência, ele retrabalhou este texto e apresentou em 1989, na mesma sala, o espetáculo *Rua Cordelier - Tempo e Morte de Jean-Paul Marat*. O texto do espetáculo é uma colagem dos textos *Perseguição e morte de Jean Paul Marat*, de Peter Weiss, *Mauser* de Heiner Müller e *A morte de Danton* de Georg Büchner.

espetáculo é considerado pelos artistas como uma segunda etapa do espetáculo anterior, como diz César Augusto (AUGUSTO apud DIAZ; OLINTO; CORDEIRO, 2006, p. DIAZ; OLINTO; CORDEIRO, 2006, p. 21 93), "*Rua Cordelier* estabeleceu margens para as criações posteriores da Companhia dos Atores." O espetáculo *A Bao A Qu - Um lance de dados* coloca em evidência o corpo dos atores, seus gestos automáticos, seus movimentos coletivos. Os personagens-atores interagem através de brigas e reconciliações, num movimento constante de construção e destruição das cenas. No início do roteiro do espetáculo, Enrique Diaz explica próprio roteiro:

O tema central do espetáculo é a CRIAÇÃO: um CRIADOR (um diretor de teatro, um escritor, um cineasta...) imagina o que poderiam ser fragmentos de uma obra, ideias, hipóteses. Esta obra é povoada por personagens risíveis, os A Bao a Qu, que falam uma língua inexistente e de estranhas sonoridades. Daí a impossibilidade de denominar "texto teatral" o que se segue. Tento aqui apenas apresentar um roteiro das cenas com a especificação do que acontecerá no palco. É bom esclarecer, para fácil compreensão, que a vida destes seres é feita de tédio, construção de cenários (através de diferentes disposições de cadeiras, tijolos e pneus, os materiais utilizados na peça) e da realização de ficções (no fundo o que eles fazem é TEATRO)⁷⁸.

Neste espetáculo os atores ainda não fazem uso da exposição de seus dados autobiográficos, mas eles se misturam com os personagens de forma nebulosa, embaçando as fronteiras de forma a não representar um ser reconhecível. O fato de não falarem uma língua reconhecível (só o criador falava português), colaborava para apagar a nitidez da entidade cênica que emergia a cada momento. Nestes espetáculos, os atores são os A Bao A Qus⁷⁹ que vivem no solo, esperando pelos peregrinos que vão chegar: "No nosso espetáculo, falamos da vida no primeiro degrau desta escada, que é o habitat

⁷⁸ Ver anexo I.

⁷⁹ A Bao A Qu é um personagem do livro *Seres Imaginários* e vive no primeiro degrau da escada da Torre da Vitória. Vive em estado letárgico, no primeiro degrau, e só goza de vida consciente quando alguém sobe a escada. A entidade A Bao A Qu se agarra nos calcanhares do visitante e sobe os degraus curvos e gastos pelos pés de gerações de peregrinos. O A Bao A Qu sofre quando não consegue formar-se totalmente. Seu regresso à vida é muito breve, pois ao descer o peregrino o A Bao A Qu cai rolando até o primeiro degrau, onde, já apagado e semelhante a uma lâmina de contornos vagos, espera o próximo visitante (BORGES, 1989, p. 3 - 4).

natural do ser que nos interessa: o homem, com todos os seus recalques, seu lado risível e patético, que vive em permanente processo de criação e destruição”⁸⁰.

Ao falar sobre o processo de trabalho e construção dramaturgicamente deste espetáculo, a assistente de direção, Eleonora Fabião faz uma descrição dos procedimentos que se tornarão constitutivos de seus espetáculos, tanto junto à Companhia dos Atores quanto com o Coletivo Improvado, ou mesmo nos últimos espetáculos em que dialogou com estes procedimentos na dramaturgia do canadense Daniel Macivor⁸¹.

O espetáculo é um sistema combinatório de planos narrativos suspensos, de cruzamentos e deslocamentos temporais. Quase toda cena apresentada será citada e/ou repetida ao longo da peça, re-inserida num novo contexto cênico, re-significada. Uma trama de superposições, fusões, repetições – repetições com pequenas variações de enredo ou grandes variações estruturais – encaixes entre desdobramentos episódicos de uma mesma narrativa e fragmentos narrativos únicos (FABIÃO apud DIAZ; OLINTO; CORDEIRO, 2006, p. 201).

Este movimento cíclico de construção e destruição é um aspecto que se afirma como sendo uma característica recorrente em seus espetáculos. Há sempre a presença de um criador em plena construção de sua obra, como se fosse a encenação do processo de criação, a encenação de uma "atividade mental de um escritor a escrever" (Costa Filho, 2003, p.295). Assim, o espetáculo *A Bao A Qu – um lance de dados* pode ser considerado como um espetáculo fundador da estética da Companhia dos Atores. Neste espetáculo, Enrique Diaz afirma seu interesse pela metalinguagem e pelos processos de criação dos artistas.

⁸⁰DIAZ, Enrique. Entrevista concedida a Lionel Fischer, *Jornal do Brasil*, Caderno B, 09/07/1990. Pag. 02.

⁸¹Enrique Diaz encenou três textos do autor, diretor e ator canadense Daniel Macivor: *In on It*, *A Primeira Vista* e *Cine-Monstro*. Macivor escreveu, atuou e dirigiu vários solos. O metateatro é uma das fortes características de sua escrita dramaturgicamente, bem como a comunicação direta com o público.

Em 1992, Enrique Diaz descobre a dramaturgia de Oswald de Andrade e o universo antropofágico dos modernistas⁸² através da encenação do texto *A Morta*⁸³. A temática do indivíduo e do coletivo está presente no texto e na encenação, que tem um caráter auto-referencial, junto ao processo de criação colaborativo da Companhia dos Atores. Enrique Diaz diz a respeito deste espetáculo: “O drama básico de *A Morta* é o pouco espaço que o poeta tinha na esfera social e que agora tem na mídia. Ele vive um drama porque ao virar produto de consumo deixa de ser original”⁸⁴. Nos últimos dias da montagem deste espetáculo em São Paulo, ele projetou num telão branco no fundo do palco, as imagens da mesma peça apresentada no Rio de Janeiro, duplicando a encenação pela imagem diferida desta mesma encenação. Esta experiência demonstra o interesse crescente de Enrique Diaz pelo uso de recursos audiovisuais. O trabalho dos atores era extremamente físico, voltado para a busca do equilíbrio. Os atores jogavam com o equilíbrio do corpo nas plataformas e às vezes ficavam literalmente suspensos no palco. Como diz a assistente de direção Cristina Ribas, no livro da Companhia: “É isso o que víamos, é isso o que conseguimos alcançar em grandes e significativos momentos da cena tridimensional levantada: uma escrita-no-ar. Uma poética cênica feita no ar” (RIBAS apud DIAZ; OLINTO; CORDEIRO, 2006, p. 68).

Enrique Diaz fala de seus três primeiros trabalhos como sendo uma trilogia, “a partir da criação de *A Bao a Qu- um lance de dados formou-se*, como sem querer, o que se pode chamar de primeira trilogia da Cia. A linguagem como construção da identidade [...] confirmávamos uma tendência bem presente no nosso trabalho: a multiplicidade de tratamentos estilísticos dentro do mesmo espetáculo” (DIAZ apud DIAZ; OLINTO; CORDEIRO, 2006, p. 24). Apesar de sua abertura a diversas influências artísticas, seus espetáculos são altamente auto-referenciais e propõem um questionamento sobre o próprio ato criativo.

De acordo com Enrique Diaz (DIAZ apud DIAZ; OLINTO; CORDEIRO, 2006, p. 26-27), depois do espetáculo *A Morta* e suas "conexões lingüísticas e poéticas em torno o caos e da criação", a companhia começou a se perguntar qual era a língua de massa no

⁸²O Manifesto Antropofágico foi um Manifesto Literário escrito por Oswald de Andrade, principal agitador cultural do início do Modernismo no Brasil. Foi lido em 1928 na casa de Mário de Andrade e publicado na Revista de Antropofagia. O movimento antropofágico brasileiro tinha por objetivo a deglutição (daí o caráter metafórico da palavra "antropofágico") da cultura do estrangeiro, como a cultura europeia ou norte-americana e sua assimilação e sua mistura com a cultura considerada primitiva, como a cultura dos índios, dos escravos africanos.

⁸³<https://vimeo.com/40913472>..

⁸⁴Diaz, Enrique. Entrevista concedida a Denise Moraes. Rio de Janeiro: Jornal do Brasil, 09/09/1992.

Brasil. Um novo ciclo começa com o questionamento dos artistas sobre as mídias⁸⁵ e Enrique Diaz começa a utilizar a projeção de imagens em cena. O dispositivo usado por Enrique Diaz é bastante simples. Trata-se da projeção de imagens em telões brancos dispostos ao fundo da cena. No entanto, se o uso da tecnologia é quase artesanal, os procedimentos estéticos e dramaturgicos são bastante sofisticados. Percebe-se que Enrique Diaz não busca o diálogo do teatro com outras mídias, mas ele se apropria do pensamento e dos procedimentos utilizados pelas mídias para o uso em seu teatro. O questionamento sobre as mídias está implícito em alguns espetáculos como *Cobaias de Satã* e *Melodrama*. Nestes espetáculos, as imagens projetadas fazem parte do sistema da ficção. As Imagens duplicam a imagem dos personagens em cena a fim de desvendar suas mentiras, seus pensamentos secretos e seus medos. Elas desvendam outros aspectos destes personagens e da narrativa.

Depois de dois anos de pesquisas⁸⁶ e intensos exercícios físicos, a Companhia dos Atores apresenta, em 1995, o espetáculo *Melodrama*. “A ideia de Kike⁸⁷ para a estrutura do texto, era que de dentro de uma cena se abrisse uma segunda cena, numa articulação hypertextual⁸⁸ como a da internet, então incipiente” (MIGUEZ apud DIAZ; OLINTO; CORDEIRO, 2006, p. 145). Inspirado no gênero melodrama⁸⁹, nos folhetins românticos, nos dramalhões do circo-teatro, nas novelas radiofônicas, o texto do espetáculo é construído pelo entrelaçamento de três tramas que vão se combinando⁹⁰. O enredo se desenvolve tendo o rádio como referência, dentro dele abre um hyperlink para outro enredo que tem a ópera como referência e assim por diante. O recurso do

⁸⁵ As novelas brasileiras têm como referência o gênero melodramático que aparece no século XVIII na Europa e os antigos folhetins radiofônicos brasileiros.

⁸⁶ A fim de prosseguir com as pesquisas em curso sobre o gênero melodramático, Enrique Diaz recebeu uma bolsa da Fundação Vítæ.

⁸⁷ Um apelido de Enrique Diaz.

⁸⁸ Segundo Pierre Levy (2000, p.96), seis princípios caracterizam o modelo de hipertexto: 1.a metamorfose: a rede hypertextual se encontra em constante construção, 2.a heterogeneidade: os nós e conexões são heterogêneos, 3. A multiplicidade de encaixes: a rede apresenta uma organização fractal, ou seja, cada nó é também uma organização em rede, 4. A exterioridade: não há unidade orgânica, 5. Topologia: funcionamento por proximidade, ou seja, tudo o que se desloca deve modificar a rede, 6. Mobilidade dos centros: vários centros, permanente móveis.

⁸⁹ De acordo com Patrice Pavis (2001 238), o melodrama é um gênero que surge no século XVIII, como uma espécie de opereta popular, na qual a música se faz presente nos momentos mais dramáticos. É um gênero de drama em que se pode ver o desenvolvimento gradual de toda uma maquinaria de cenários e de efeitos espetaculares. A partir deste espetáculo Enrique Diaz começa a fazer uso de projeção de imagens digitais em cena. Os momentos mais dramáticos deste espetáculo recebem várias camadas de efeitos teatrais como músicas, coreografias, sobreposição de imagens e cenários móveis.

⁹⁰ A primeira trama é “Na saúde e na doença”: Uma mulher se apaixona por um homem e seu duplo, apresentado como um irmão gêmeo. A segunda trama é: “Laços de sangue”: uma jovem apaixonada descobre que a oposição do pai ao casamento é uma tentativa de evitar o incesto. Intercalando estas duas tramas temos uma terceira camada constituída por dois personagens, como um duplo, que vão costurando a narrativa: o ébrio e o desmemoriado.

hipertexto, outro dos alicerces da dramaturgia de Melodrama, servia à intenção de mostrar o gênero também em suas diversas mídias. Este recurso trouxe para o espetáculo a dimensão de que os personagens melodramáticos também consomem melodrama, fazendo do espectador um personagem de melodrama. A ideia não era gerar um texto de melodrama, mas um espetáculo que comenta e experimenta o gênero do melodrama. Nesta encenação, Enrique Diaz chega perto do real do espectador a partir dos jogos complexos de espelhos e das exacerbações extremas de teatralidade e convenção. A partir dos encaixes de diferentes níveis de teatralidade e uma série de convenções ele joga com o público que tenta desenrolar os fios de Ariadne. Várias estéticas de épocas diferentes convivem nesta colagem em abismo e a imagem entra como mais uma camada, como se fosse uma telenovela apresentada no fundo do palco. A projeção das imagens pré-gravadas, as imagens dos personagens do melodrama que são projetadas nos grandes telões no fundo do palco, ganha a responsabilidade de fazer parte do próprio código da cena. Por exemplo, em vários momentos alguém liga a televisão e a imagem dos atores aparece na tela ao fundo.

O encontro com a dramaturgia de Oswald de Andrade se repetirá na montagem do texto *O Rei da Vela*⁹¹. A direção deste espetáculo foi dividida com o ator Emílio de Melo. O personagem principal também é duplo: Abelardo & Abelardo. A peça começa mostrando o dia a dia difícil e opressor no escritório do protagonista duplo, o Abelardo I e seu assistente Abelardo II. Em poucos momentos do espetáculo são projetadas imagens de vídeo pré-gravadas em cortinas brancas no fundo do palco. Estas imagens se dão em forma de duplicação do que acontece na realidade do palco, como a dança das personagens Abelardo e Heloísa e também a cena da morte de Abelardo ensangüentado no chão. Existe a duplicação da ordem do cinema duplicando o teatro, numa sobreposição de mídias. A mídia do rádio é a grande responsável pelo jogo entre ficção e realidade. Normalmente esta rádio narra dados reais, confrontados com a ficção da cena. Mas na medida em que são fatos reais são de outra época, da época do texto, e na medida em que são narrados no teatro, eles são ficcionalizados, criando tensões na ficção e na percepção do real. As características metateatrais do texto *O Rei da Vela* são percebidas na inserção de críticas sobre teatro, a literatura e a política brasileira da década de 30. Mas a metateatralidade do texto vem principalmente dos personagens com consciência dramática, no sentido que Abel (1968) dá ao procedimento,

⁹¹ Estreia em 2000, no Centro Cultural Banco do Brasil – RJ. Neste espetáculo ele dividiu a direção com o ator Emílio de Melo.

demonstrando consciência de sua natureza ficcional, personagens que assumem outros papéis ou chegam a dirigir outros personagens, como Abelardo I, no terceiro ato. Em 1993 o ator Paulo Vespúcio, que trabalhava na companhia do Moacir Góes, faz um projeto e convida o diretor Enrique Diaz, que encena com a Companhia dos Atores o espetáculo *Só eles o sabem* inspirado no texto *Uma peça por outra*⁹², de Jean Tardieu. Neste espetáculo existe um diretor que também é vivido por Enrique Diaz. O tema do espetáculo são os subtendidos da comunicação, as entrelinhas, a mentira, as aparências. A encenação vai criando e destruindo estórias paralelas e encaixadas, formando um prisma de imagens e climas.

O próximo espetáculo *Cobaias de Satã*⁹³ foi construído em 1998 a partir de materiais reciclados e de cenas que foram criadas para o espetáculo Melodrama, mas que não foram utilizadas. Tanto em *Melodrama* como em *Cobaias de Satã*⁹⁴, ambos escritos em parceria com Felipe Miguez, a organização do espetáculo se dá pela superposição e montagem de diferentes planos e tramas ficcionais. Em *Cobaias de Satã* existe uma mistura de imagens pré-gravadas e imagens captadas ao vivo. A projeção de imagens duplicadas dos atores em cena, mostrando pontos de vista diferentes da narrativa que estes estão construindo em cena, às vezes até mesmo contraditórios, cria todo um jogo de verdades e mentiras e diferentes planos ficcionais. Um exemplo deste jogo é o momento em que os personagens dão depoimentos para um programa de variedades, que explora as mazelas humanas. Ao falar sobre um abuso sexual vivido, a filha conta para o psicanalista sua versão, que é desmentida pelo pai no programa. A imagem desse último é exibida em uma imensa tela, dando um depoimento contrário ao da filha, se mostrando infeliz e dizendo que tudo fazia parte da imaginação dela. Neste momento a imagem técnica coloca problemas tanto para a atriz em termos de presença, quanto para o pai. Para ele, a representação tem que recorrer a expressões mais contidas, pois a tecnologia tratará de ampliá-las. Já Suzana Ribeiro, a atriz que interpreta a filha, tem que superar a desvantagem da desigualdade de dimensões entre seu corpo e o close-

⁹² Uma Peça Por Outra apresenta sete esquetes. O primeiro deles é ‘Só Eles o Sabem’, ‘Um gesto por Outro’, os gestos não correspondem verdadeiramente à realidade. Em ‘Uma Palavra Por Outra’, as palavras são agrupadas com uma lógica própria, dentre outros. ‘O Que Falar Quer Dizer’ satiriza um típico programa de auditório de perguntas e respostas. Ou seja, temáticas bem próximas de A Bao A Qu.

⁹³ <https://vimeo.com/40913469>. Antes deste espetáculo ele fez a encenação, em 1996, de Tristão e Isolda, outro texto de Filipe Miguez, que trabalhava à época com a Companhia dos Atores e criava os textos em colaboração com Enrique Diaz, a partir dos ensaios com os artistas..

⁹⁴ O espetáculo aborda a temática do bem e do mal, organizando-se em diferentes planos ficcionais ou tramas, como em melodrama. Teve o cinema como forte referencia para criação, como os filmes: A estrada perdida, de David Lynch; Crash – estranhos prazeres, de Cronenberg; The Kingdom e Breaking the waves, de Lars Von Triers; Festa de Família, de Thomas Vinterberg.

up do pai no telão. Percebem-se várias versões do real na cena e nas imagens, evidenciando os pontos de vistas sobre um fato e tencionando as questões sobre verdade e mentira.

Todo este período junto à Companhia dos Atores foi um período de pesquisa de referências e busca de uma identidade artística. Apesar do uso das superposições metaficcionalis, do questionamento sobre o próprio processo criativo e do uso de projeção de imagem, os espetáculos desta fase apresentam aspectos performativos, mas eles apresentam um sistema de ficção que interage pouco com o ambiente do público, ou seja, com o tempo real e o espaço real do público. As camadas de sobreposições da metaficção permanecem dentro do sistema da ficção teatral. Existem poucas interações diretas entre os atores e o público, e os atores não utilizam um discurso autobiográfico endereçado ao público.

A partir dos anos 2000, Enrique Diaz mudou-se para Nova York e fez um estágio na SITI Company com a técnica e o método Suzuki. De volta ao Rio, ele começou um treinamento com esta técnica junto a outros artistas convidados e durante este período ele encena uma adaptação do romance *Paixão Segundo GH* de Clarice Lispector. Este espetáculo solo, que apresenta características autobiográficas, foi produzido fora da Companhia dos Atores e em parceria com Mariana Lima, a atriz do espetáculo. Este é o primeiro espetáculo criado utilizando a técnica *Viewpoints and Composition*.

O solo *Paixão segundo GH*⁹⁵ se configura como um relato autobiográfico da personagem GH⁹⁶. Depois de demitir sua empregada, ela resolve arrumar sua casa. No quarto da empregada, ela encontra uma barata no armário iniciando uma viagem de revelações interiores. Este texto aborda a busca pelo autoconhecimento, a sensação de perda de identidade e fragmentação de um eu ao se deparar com sua identidade mais profunda. O espetáculo começa com a atriz-personagem em seu quarto, em meio a seus livros e objetos pessoais, se questionando sobre o ato criativo. Em seguida ela guia o público por um corredor até o quarto da empregada. Dentro deste quarto tem um armário. O momento em que a entidade Mariana-GH entra no armário coincide no romance com o momento em que a ação da trama pára e a obra ganha um caráter

⁹⁵ Adaptação do romance homônimo de Clarice Lispector feita por Fauzi Arap que dividiu a adaptação em dez cenas, com títulos específicos. Arap exclui grande parte do original, escolhendo somente as passagens que ele considera centrais. Estreou no Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro em 2002.

⁹⁶ GH são as iniciais do nome da personagem do romance de Clarice Lispector. A identidade da personagem não é bem definida para o leitor.

introspectivo. Na encenação de Enrique Diaz, este é o momento mais expressivo, como se fosse a explosão e revelação das camadas interiores e arquetípicas deste personagem-barata, desta ‘entidade’ nebulosa e difusa, composta pela várias peles e camadas subjetivas que se apresentam entre a mulher e a barata, entre a atriz e a personagem GH. Mariana vai para o fundo da sala, a luz escurece, e ela entra no armário pela porta lateral, sem ser vista pelo público. Logo depois, sentada num banco no interior do armário, ela abre as duas portas bruscamente, enquanto joga seu torço para trás, como se ela também estivesse sido esmagada no armário como a barata. Quando se levanta, ela tem a expressão de um grito mudo com a boca aberta e os olhos arregalados em espanto. Sentada, com a mesma expressão de grito contido, ela elabora uma partitura física de claustrofobia, como se não coubesse no armário, como se seus braços quisessem derrubar as portas e transgredir os limites do armário. No instante em que abre as duas portas do armário, cada porta vira uma superfície de projeção. O corpo da atriz no centro do armário também ganha a projeção de imagens. As imagens projetadas têm o mesmo tamanho que a atriz sentada.



(FV)

Entidade difusa de Mariana-GH-barata: O que se vê nas imagens é uma seqüência rápida e cíclica de sobreposições de imagens diferentes em alternância.

Vemos primeiramente a imagem de um esqueleto de inseto sobreposto à imagem da atriz fazendo os mesmos movimentos, mas em câmera lenta e de forma desfocada, cada imagem é sobreposta pela próxima antes de ser apagada, como num palimpsesto, em que uma imagem é impressa em cima do esboço de outra. A partir de determinado

momento as imagens laterais, que são sempre iguais e sincronizadas, começam a se ter diferenças temporais. Elas mostram em câmera lenta, vários pontos de vista da queda da atriz-GH da cadeira. A atriz então, repetindo as imagens laterais com atraso, começa a cair do banco em câmera lenta. Enrique Diaz evidencia e enriquece uma das características da obra da Clarice que é transcender o cotidiano expandindo-o espacialmente, estratificando-o em camadas sociais, filosóficas, estéticas e cósmicas. Foi este o caso deste espetáculo, o uso de imagens expande não só a realidade, mas a própria noção de ficção. O vídeo faz com que, ao entrar no armário Mariana não esteja entrando unicamente num espaço que é menor que o espaço que ela estava. Ela inaugura outro espaço, um espaço simbólico, não mimético, um espaço de projeção das imagens internas e das sensações da personagem. Como as asas da barata são formadas por várias camadas, como uma cebola, a noção espacial também passa a adquirir várias camadas. Com a projeção de imagens é criado um código conceitual de multiplicação do personagem em primeiro lugar e em segundo se estabelece a relação do micro com o macro. De dentro do armário a atriz percebe o quarto e quando ela sai do armário para entrar de volta no quarto, este já não é o mesmo, pois foi contaminado com um novo espaço dentro dele através da projeção de imagens. É como se o interior do armário estivesse transbordado para fora, da mesma forma que as entranhas da barata saem quando é esmagada pela personagem GH. Interior e exterior se misturam da mesma forma que o corpo e a imagem de Mariana.

Paralelamente ao espetáculo *Paixão segundo GH*, Enrique Diaz cria junto ao Coletivo Improviso três performances-espetáculos sem texto predefinido, como *Improviso Coletivo* (2002)⁹⁷, *Não olhe agora* (2003)⁹⁸ e *OTRO* (2010)⁹⁹. A pesquisa sobre a obra de Clarice Lispector também serviu como inspiração para estas três performances¹⁰⁰. Durante esta fase de maturação, Enrique Diaz encena também dois espetáculos oficialmente junto à Companhia dos Atores para comemorar os dezoito anos de existência da companhia. *Notícias Cariocas* (2004) foi um espetáculo oficial organizado pela Companhia dos Atores, para comemorar seu aniversário como uma homenagem e uma despedida, pois Enrique Diaz começava a fixar outros desafios, a trilhar outros caminhos e os encontros. O espetáculo *Ensaio.Hamlet*, realizado em 2004,

⁹⁷<https://vimeo.com/52354854>

⁹⁸<https://www.youtube.com/watch?v=FP5J39fXVos> vu en 06-02-2015.

⁹⁹http://www.dailymotion.com/video/xer816_otro-or-weknowiTsallonothing-enriq_creation

¹⁰⁰ <http://tempofestival.com.br/tags/mariana-lima/>

contou com a participação de outros atores que não faziam parte nem da Companhia dos Atores, nem do Coletivo Improviso.

Antes de sair oficialmente da em 2010, mas já sem trabalhar com eles desde 2004, Enrique Diaz assina a encenação do espetáculo *Gaivota - Tema para um conto Curto* em 2006. Ele cria este espetáculo com dois atores da Companhia dos Atores¹⁰¹, alguns atores do Coletivo Improviso e outros atores convidados. Isto trouxe uma grande variedade para as novas interações entre os artistas. O projeto é inicial e a produção contou com Mariana Lima, Emílio de Melo e Enrique Diaz. Este espetáculo é uma adaptação muito pessoal do texto *A Gaivota* de Tchekhov, caracterizado pela inserção de discursos autoficcionais de naturezas diversas no texto de Tchekhov, procedimentos semelhantes aos do espetáculo *Ensaio.Hamlet*. Ao falar destes trabalhos, Enrique Diaz diz: "Quando criei *Ensaio.Hamlet* e *Gaivota-tema para um conto curto*, um todo preto e outro todo branco, era uma forma de oposição que os aproximava"¹⁰².

Apesar da proximidade entre os dois espetáculos, *Gaivota-tema para um conto curto* apresenta uma singularidade particular. Como no espetáculo anterior, os artistas trabalharam com um texto meta-teatral canônicos e utilizaram textos pessoais para criar rupturas na continuidade da ficção. No entanto, eles trabalharam mais próximos do texto de Tchekhov e respeitaram sua cronologia. O texto integral de Tchekhov foi encenado, apesar dos ciclos contínuos de desconstrução e reconstrução da ficção. Enrique Diaz sobrecarrega a cena de materiais estéticos e utiliza diversas camadas de metaficção.

Ele utilizou a técnica *Viewpoints and Composition* e o método *Suzuki*, técnicas que ele dominava melhor na época, e incluiu a utilização de outras técnicas trazidas por Emilio de Melo. O dispositivo tecnológico utilizado nestes espetáculos continua o mesmo, consiste na projeção de imagens sobre uma tela branca no fundo do palco. No entanto, as imagens projetadas abrem o sistema ficcional a uma interação com o seu processo criativo. Enrique Diaz projeta as imagens de seu processo de criação durante o espetáculo, misturando as fronteiras entre processo de criação e apresentação do espetáculo ao público. Estes procedimentos serão analisados no subcapítulo 2.3.

Depois destes espetáculos, Enrique Diaz deixa oficialmente a Companhia dos Atores, trabalha menos com o Coletivo Improviso e dedica-se inteiramente aos jogos metateatrais da dramaturgia do ator e diretor canadense Daniel Macivor. Enrique Diaz

¹⁰¹ Bel Garcia e Marcelo Olinto (que concebeu os figurinos) são os dois atores da Companhia dos Atores que participaram dos treinamentos com a técnica *ViewpointTs and Composition*.

¹⁰² <http://horizontedacena.com/2014/05/24/enrique-diaz-sobre-cine-monstro-a-gente-e-sempre-duas-pessoas-ao-mesmo-tempo/>

encena três textos de Macivor: *In on It* (2009), *A Beautiful view* (À Primeira Vista) (2012) e *Monster* (Cine-Montro) (2013). Os três textos são encenados na íntegra, sem adaptação. Os artistas utilizam menos as técnicas *Viewpoints and Composition* e o método Suzuki e priorizam o estudo do texto, a análise dramática e a psicologia das personagens de Macivor.

Ao contrário da abundância de material estético dos espetáculos anteriores, a encenação de Enrique Diaz para estes três espetáculos apresenta a simplicidade de uma cena quase vazia e poucos efeitos de iluminação. Os figurinos são simples e quotidianos, assim como a interpretação dos atores. O primeiro espetáculo conta com dois atores, o segundo tem duas atrizes e o último foi um espetáculo solo de Enrique Diaz. Os procedimentos de interrupções da ficção, presentes nas encenações da fase de maturação, como a relação direta dos atores com o público, a inserção de discursos autobiográficos e os jogos metaficcionalis, foram substituídos pelos mesmos procedimentos encontrados na dramaturgia de Macivor. Os procedimentos de ruptura da ficção ganham uma camada fictícia englobante que os insere no sistema ficcional de Macivor. São as personagens de Macivor que se dirigem diretamente ao público e contam aspectos pessoais de sua vida.

No espetáculo *In on It*, Enrique Diaz não faz uso das imagens projetadas. Ele concentrou os procedimentos da encenação no jogo sutil dos dois atores, utilizando poucos deslocamentos espaciais, poucos objetos no palco, apenas duas cadeiras e um casaco. Os efeitos de luz são utilizados para delinear os encaixes metaficcionalis, a passagem de uma camada de ficção englobante à outra camada interna. No segundo espetáculo, *À primeira vista*, Enrique Diaz trabalha com os movimentos espaciais discretos das atrizes Drica Moraes (Companhia dos Atores) e Mariana Lima (Coletivo Improviso) e utiliza como objeto, uma barraca de camping que aparece no final do espetáculo. Os discretos desenhos de luz servem para delinear a ficção dentro da ficção. O raro momento de utilização de imagens projetadas na tela branca com discretos rabiscos, disposta no fundo da sala, é quase imperceptível. Quando as imagens de rabiscos são projetadas, cria-se um efeito de sobreposição com diferença que dá a impressão de leve balanço. A dramaturgia do terceiro espetáculo, *Cine-mostro*, possui sobreposições metaficcionalis e projeção de imagens mais complexas. No espetáculo

Cine-Monstro¹⁰³, Enrique Diaz está sozinho em cena. Como cenário, uma pequena mesa sobre a qual estão colocados algumas taças e um velocípede em miniatura que é deixado no canto depois que Enrique Diaz entra dirigindo-o em cena. Durante todo o espetáculo, Enrique Diaz executa uma partição física minimalista, com pouco deslocamento espacial e gestos pequenos e cotidianos. A diferenciação entre os vários personagens interpretados por ele é feita a partir de nuances na voz e nos gestos. Mas no fundo do palco, sobre uma tela panorâmica que forma um semicírculo, ele projeta diversas imagens durante o espetáculo. Esta encenação de Enrique Diaz dialoga com a memória e a estética da linguagem do cinema, fazendo uso da câmera subjetiva, do close-up, do fade-out, câmera lenta, etc. Enrique Diaz interpreta todos os personagens da cena da ficção e imagens projetadas dão a impressão de sair da cabeça das personagens. São imagens ligadas direta ou indiretamente ao seu discurso. As camadas metaficcionais do texto se desvelam em cena a partir do trabalho do ator Enrique Diaz e das imagens projetadas que delimitam os diferentes territórios íntimos da ficção. O corpo de Enrique Diaz, disposto na frente das imagens panorâmicas borradas e em constante movimento, se transforma em uma espécie de decalque, holograma. O corpo dele se transforma também numa imagem nebulosa, misturada às imagens nebulosas e dinâmicas das telas de cinema.

Ao observar a trajetória de Enrique Diaz de forma global, observa-se a pesquisa constante e a experimentação de conceitos abstratos na cena. “Gosto de mudança, de transformações, de descobertas, de testar novas ideias, de buscar soluções para problemas que ainda não enfrentei”¹⁰⁴. Apesar da imbricação entre os processos de criação, apesar dos elementos repetitivos que dão certa identidade ao sistema em meio às transformações constantes, podem-se observar neste processo experimental de Enrique Diaz, três fases distintas¹⁰⁵: uma fase inicial na Companhia dos Atores, fase chamada nesta tese de *fase de construção*. Este é um período de busca de referências e pesquisa de uma identidade artística. Enrique Diaz valoriza o treinamento físico dos atores, a reciclagem de materiais estéticos, o uso de textos metateatrais e a projeção de imagens em cena. Apesar do uso dos encaixes metaficcionais, a linearidade da ficção

¹⁰³ <https://vimeo.com/69548009>. Encenação do texto *Monster* de Daniel Macivor, encenado e interpretado por Enrique Diaz.

¹⁰⁴ DIAZ, Enrique. Entrevista concedida a Alberto Guzik. São Paulo: Jornal da tarde, Caderno de variedades, 06/04/1996, p.10.

¹⁰⁵ Os nomes escolhidos para estas fases são simbólicos e metafóricos, ligados às noções de movimentos mecânicos. É importante salientar que não existe uma ideia de valorização de uma fase em relação à outra. A delimitação de fases tem o intuito de facilitar as análises.

permanece intacta. Em seguida Enrique Diaz entra no que chamamos de *fase de maturação*, marcada pela apropriação das técnicas *Viewpoints and Composition* e o método *Suzuki*, pelo encontro com sua esposa e colaboradora Mariana Lima e pela criação do Coletivo Improviso. Considera-se neste estudo que esta segunda fase é o momento mais aberto, dinâmico e performativo do percurso artístico de Enrique Diaz. Esta é a fase em que seus espetáculos são carregados de imagens e elementos auto-reflexivos. Enrique Diaz trabalha com muitos artistas interdisciplinares, estabelece diversas formas de parceria e viaja muito pelo mundo em turnês. Seus espetáculos interagem mais com o público através dos procedimentos de ruptura constante da ficção, através da inserção de discursos pessoais dos atores direcionados ao público e maior exposição de seu processo de criação. Esses procedimentos serão analisados durante a análise do espetáculo *Gaivota- tema para um conto curto*. Após esta fase de maturação, o sistema de Enrique Diaz avança para um estágio aqui denominado como *fase de desconstrução*. Esta fase é caracterizada pela diminuição dos artistas com os quais ele trabalha pelo uso discreto da técnica *Viewpoints and Composition*, *Suzuki* ou outras técnicas de treinamento físico e pelo encontro, em 2011, com os textos metalingüísticos de Daniel Macivor, fato que possibilitou encenações mais sóbrias que não utilizam os processos anteriores de ruptura e de reconstrução da ficção.

2.1.2 Aspectos funcionais - Questões e temas

Desde seu primeiro espetáculo, *Rua Cordelier – tempo e morte de Paul Marat*, encenado em 1989, até o último espetáculo que encenou até o momento, *Cine-Monstro*, que estreou em 2015, Enrique Diaz utiliza textos metateatrais¹⁰⁶ e procedimentos cênicos recursivos voltados para a metaficção¹⁰⁷ “Eu sou fascinado pelo processo criativo, pelo teatro dentro do teatro”. Estes procedimentos metateatrais estão presentes nas obras da maior parte dos dramaturgos do século XX representantes das mais variadas tendências (Luigi Pirandello, Bertolt Brecht, Jean Anouilh, Samuel Beckett, Jean Genet). O metateatro coloca em cena os bastidores da criação espetacular, resgatando a percepção do espetáculo e do texto como construção intencional, reafirmando a teatralidade enfraquecida no final do século XIX. Segundo Patrice Pavis (1990, p.79), as encenações semióticas geram ao mesmo tempo seu metadiscurso, tornando legíveis as condições de sua produção. Estes procedimentos semióticos são caracterizados por uma auto-reflexividade, um comentário da enunciação que, em última instância, quer refletir sobre o funcionamento do seu processo criativo. Apesar das diferentes denominações dadas a estes procedimentos cênicos recursivos, opta-se nesta tese pelo termo metaficção, em diálogo com a conceituação elaborada pela autora Linda Hutcheon (1993), apesar dela se referir principalmente à metaficção nos romances. Hutcheon aborda noções como paródia e narcisismo, que são questões

¹⁰⁶ Para Schmeling (1982, p.7-8) o metateatro ou o teatro dentro do teatro possui caráter crítico-reflexivo. Ele divide as ocorrências do metateatro em dois grupos: as formas completas e as periféricas. As formas completas são as estruturas encaixadas ou as peças cujos personagens/atores se desdobram em papéis diferentes na peça moldura e na peça encaixada, como em *Hamlet* de Shakespeare. Estas formas completas de metateatro provocam reflexões estéticas, questionam as representações do real e geram o efeito de distanciamento crítico. As formas periféricas caracterizam-se pela inserção de vários procedimentos reflexivos como os prólogos, epílogos, o discurso dirigido diretamente ao público ou a técnica do aparte, a presença do coro (como comentador do espetáculo e elemento de ruptura da ilusão) ou de uma personagem que desempenhe função semelhante à de um diretor. Ele usa o termo periférico para designar recursos disseminados pelo texto, sem ser uma interferência estrutural. Quem primeiro lançou o termo ‘metateatro’, inspirado na metalinguagem foi Lionel Abel (1963). Ele aplicou este termo às obras dramáticas ou espetáculos que contêm uma referência a outros fatos teatrais: citações dramáticas, reflexões sobre o teatro, ‘peça na peça’. Outros autores nomeiam este procedimento como ‘teatro no teatro’. Tadeusz Kowzan (2006), classifica vários tipos de procedimentos de jogos de espelhos no teatro: 1. Auto-referência (O nome do autor ou o título da peça referida nos diálogos) ou referência ao aqui e agora do espetáculo (aqui neste teatro... hoje com vocês); 2. O personagem autor (ex: identificação entre signo e referente) Molière: autor, ator e personagem; 3. Ator-personagem: O ator se identifica com o personagem vivido; 4. Intra-peça, a peça interior reflete a peça exterior. 5. A cena invertida: espelho refletindo a plateia. Meta é um prefixo que vem do grego μετά (meta), que significa depois, com, além, do lado, com, e principalmente ‘entre’.

¹⁰⁷ Apesar de fazer referência ao romance, as reflexões elaboradas por Linda Hutcheon (2013) são apropriadas para falar da metaficção num sentido geral, englobando textos, imagens e cenas teatrais de Enrique Diaz.

importantes para se pensar criticamente o trabalho de Enrique Diaz. Ela usa o termo metaficção para designar os procedimentos de uma obra que se volta para si mesma. Para ela, a autoconsciência formal e temática da metaficção é paradigmática da maioria das formas culturais do mundo pós-moderno, onde a auto-referência e o processo de espelhamento são recorrentes. Ela recupera este termo, retirando seu caráter moral e evidenciando a qualidade de sua reflexividade. Segundo Hutcheon, por ser narcísica (a obra e não o autor), ou seja, voltada para si mesma, paradoxalmente ela exige um engajamento maior do leitor para desvendar seus jogos reflexivos. A narrativa narcisista, ao expor seu sistema lingüístico e seu status ficcional, compartilha com o leitor o seu processo de criação. Na metaficção o leitor passa a perceber que toda ficção é um tipo de paródia¹⁰⁸ – “uma repetição com diferença”. O universo recriado pelo leitor deve então ser reconhecido como ficcional e de sua co-autoria. Através dessa percepção, sua relação consciente com o texto se afirma, pois apesar de estar livre para interpretar, o leitor é responsável por sua interpretação. É interessante ressaltar aqui este ponto de vista de Hutcheon, para evitar possíveis interpretações simplistas sobre os aspectos narcísicos da autoreferencialidade da prática de Enrique Diaz, pois este jogo de espelhos pode justamente abrir-se como enigma para seu interlocutor. Mathilde Roman (2008) analisa vários artistas contemporâneos que trabalham com vídeo-arte e percebe que grande parte desta produção artística tende a articular a intimidade como uma fonte de reflexão para o mundo, permitindo ao artista se projetar para o exterior. Ela evidencia nos trabalhos analisados¹⁰⁹, a possibilidade de passar do universo íntimo e subjetivo, da imagem de si, para propostas mais amplas que colaborem como suporte para a construção de identidades contemporâneas no horizonte do coletivo. Apesar de autoreferêntes e metaficcionais, apesar da tematização do próprio processo criativo, apesar dos personagens dos encenadores vividos pelo próprio Enrique Diaz, apesar dos discursos pessoais dos artistas direcionados ao público ou da projeção de cenas do ensaio durante o espetáculo, o sistema teatral de Enrique Diaz parece abrir-se à alteridade e à diferença, ao jogo relacional com o público. Partindo de uma

¹⁰⁸ Segundo Silvia Fernandes (2010, p. 141) a paródia de gêneros teatrais é um procedimento recorrente no trabalho da Companhia dos Atores, dirigida pelo encenador Enrique Diaz. Para ela, em geral, cada espetáculo acena com uma determinada vertente teatral.

¹⁰⁹ Maider Fortuné, Antonella Bussanich, Peter Campus, Jean Otth, Lothar Hempel, Valéria Paiva, Valérie Mréjen, Gary Hill, Pipilotti Rist, Chantal Akerman, Bill Viola, Sylvie Laliberté, entre outros

antropofagia¹¹⁰ de várias técnicas, estéticas e aspectos diversos, ele afirma sua identidade estética a partir do ato de se construir continuamente e coletivamente.

Nota-se nas críticas sobre a estética contemporânea, o uso freqüente do prefixo 'meta'¹¹¹: meta-linguagem, meta-teatro, meta-teatro, meta-drama, meta-literatura, meta-texto, meta-crítica, meta-teoria, meta-discurso, etc. Este fato denota o interesse da contemporaneidade pelo uso da recursividade e pela assimilação de um discurso crítico sobre a própria construção deste discurso. Ele denota também uma tendência à desestabilização das visões dominantes a respeito da realidade social e da identidade. A prática artística de Enrique Diaz parece se inserir nesta corrente. Os sistemas teatrais construídos por ele misturam várias versões da realidade através de sobreposições irônicas e sedutoras¹¹² e questionam a construção do sistema social “sempre tive a necessidade de buscar formas de relativizar os pontos de vista sobre a realidade”¹¹³. A metaficção de Enrique Diaz mistura as fronteiras entre a ficção e a realidade, entre a identidade dos atores e dos personagens, produzindo uma forma de ‘mise en abyme’ que deixa ao público a tarefa de escolher um caminho e um ponto de vista sobre o espetáculo. Segundo Lucien Dallenbach (1977, p.25) mise en abyme¹¹⁴ é uma forma de

¹¹⁰ Durante a montagem do espetáculo ‘O rei da Vela’ de Oswald de Andrade, em 2000, foram usadas várias referências ao movimento antropofágico, que retornaram de formas diversas em outros espetáculos da Companhia dos Atores. O Manifesto Antropofágico foi um Manifesto Literário escrito por Oswald de Andrade, principal agitador cultural do início do Modernismo no Brasil. O movimento antropofágico brasileiro tinha por objetivo a deglutição (daí o caráter metafórico da palavra "antropofágico") da cultura do outro externo, como a norte americana e europeia e do outro interno, a cultura dos ameríndios, dos afro descendentes, dos euro descendentes, dos descendentes de orientais.

¹¹¹ Méta é um prefixo que vem do grego μετά (méta), que significa depois ou além. Ele exprime ao mesmo tempo a reflexão, a mudança e a sucessão, o fato de ir além, do lado e principalmente ‘entre’.

¹¹² Segundo Jean Baudrillard (1988), a sedução simbólica é um regime distante do regime da produção de sentido. Ela é uma ameaça à coerência de uma verdade absoluta, de uma realidade única. Neste sentido, os jogos simbólicos e os artificios da sedução jogam uma dúvida radical sobre o princípio de realidade. Peter Berger e Thomas Luckmann (1996) afirmam que o discurso simbólico desestabiliza a soberania da institucionalização de uma realidade da vida cotidiana, como o ponto de vista único sobre a realidade, para abrir as vias para outros pontos de vista.

¹¹³ DIAZ, Enrique. Entrevista concedida a Marcilene L. de Moura. Rio de Janeiro-Brasil, em 18-08-2015.

¹¹⁴ Este termo francês não tem correspondência em português, apesar de se usar o termo “construção em abismo” ou “reduplicação”. “Abyme é o ponto central do brasão, um enclave incrustado na obra que reproduz similitudes estruturais da obra”, Pavis (2007, p. 245). Segundo o autor Dallenbach (1977), este termo é associado a André Gide, que o empregou a primeira vez, e também ao nouveau Roman, que o popularizou. Mas para ele, este termo é utilizado hoje em dia para designar indiferentemente as modalidades reflexivas de um texto. Ele qualifica a mise en abyme pelo tipo de objeto que ela reflete, mas também pela natureza da relação das analogias entre sujeito e objeto. Ele determina três modalidades reflexivas fundamentais: 1. A reflexão simples, que é a duplicação interior simbolizada pela imagem do brasão dentro do brasão, 2. A reflexão ao infinito, emblematizada pela imagem das bonecas russas e 3. A reflexão aporística, ou seja, a auto-inclusão que fecha a obra sobre si, formando estruturas reversíveis ou ambidestras, que realizam uma forma de oscilação entre seu interior e seu exterior, (dentro e fora). Forestier simplifica o conceito de mise en abyme aproximando-o do conceito do metateatro: ‘A mise en abyme teatral se caracteriza por uma estreita correspondência entre o conteúdo da peça engastante e o conteúdo da peça engastada’ (Forestier, 1981, p. 13). Neste estudo, ao falar sobre mise en abyme na cena

auto-inclusão, que fecha a obra sobre ela mesma, formando estruturas reversíveis ou ambidestras que realizam uma forma de oscilação entre seu interior e seu exterior, como uma fita de Moebius¹¹⁵. Estes procedimentos de ‘mise en abyme’ tornam o sistema teatral de Enrique Diaz mais complexo e imprevisível. O dinamismo engendrado pela recursividade dos ciclos de retroação (*feedback*) ago-antagonistas¹¹⁶, segundo Gérard Donnadieu e Michel Karsky (2002), dificultam a delimitação de fronteiras.

Graças ao seu caráter recursivo e metaficcional, o sistema de Enrique Diaz se questiona sobre si mesmo, sobre sua identidade, sobre seu processo de criação e também sobre sua realidade social. Os personagens que povoam os espetáculos de Enrique Diaz vivem à margem da realidade e da sociedade, se questionando e colocando questões ao público. Eles estão em busca de sua identidade e de seu pertencimento social, buscando alguma forma de existência “Eu gostaria de ser alguém que um dia existiu”¹¹⁷. No espetáculo *A Morta*, o personagem do poeta, o Hierofante, busca sua identidade entre a afirmação da individualidade e o pertencimento a uma comunidade:

Senhoras, senhores, eu sou um pedaço de personagem, perdido no teatro. Os personagens não são unidos quando isolados. Em ação são coletivos [...] assistireis o indivíduo em fatias e vê-lo-eis social ou telúrico [...] Nosso bando precatório é esfomeado e humano como uma trupe de Shakespeare. Precisa de vossa corte.

No espetáculo *Melodrama*, o personagem amnésico diz:

Pensem em seus vizinhos, na família de seus vizinhos, nos entregadores do mercado. Em algum lugar há de estar meu rosto, e por detrás de meu rosto, meu nome, e por detrás de meu nome um passado, qualquer que seja ele.

A questão da identidade norteia a temática do espetáculo *Paixão Segundo GH*, “Esta manhã, antes de entrar no quarto da empregada, quem eu era?”. Depois que a

de Enrique Diaz, estabelece-se uma relação com estes 3 tópicos principais defendidos por Dalenbach, aproximando a mise en abyme aporística do pensamento complexo que afirma uma ligação contínua entre dicotomias.

¹¹⁵O nome da fita de Moebius foi descrita em 1858 pelos matemáticos August Ferdinand Moebius e Johann Benedict Listing.

¹¹⁶Ver o subcapítulo 1.2

¹¹⁷Texto extraído do espetáculo *A Bao A Qu*. Estas entidades imaginárias são uma metáfora dos atores que ganham vida em cena através do acoplamento com os seres fictícios.

personagem GH encontra a barata num armário e a come, ela começa uma reflexão sobre a noção de identidade que permeará todo o espetáculo:

Como chamar de outro modo aquilo horrível e cru, matéria prima e plasma seco, que ali estava, enquanto eu recuava pra dentro de mim em náusea seca, eu caindo séculos e séculos, dentro de uma lama – era lama, e nem sequer lama já seca, mas lama úmida e ainda viva era uma lama onde se remexiam com lentidão insuportável as raízes da minha identidade¹¹⁸.

Durante a primeira fase do sistema de Enrique Diaz, chamada aqui de Fase de construção, e durante a última fase, a Fase de desconstrução, o discurso dos personagens é dirigido a um público imaginário, inscrito na ficção meta-teatral. Durante a Fase de maturação, este tipo de questionamento rompe as fronteiras do sistema de ficção e torna o seu sistema ficcional mais aberto às interações com o público. Não só os personagens se direcionam ao público dentro do sistema de ficção, como o próprio ator se comunica diretamente com o público no tempo presente da sala do espetáculo, misturando sua identidade com a identidade do personagem. Essa mistura identitária convida o público a construir sua própria visão das identidades cênicas. Segundo uma visão sistêmica da identidade, vista como algo que emerge da dialética entre o indivíduo e a sociedade (Peter Berger e Thomas Luckmann, 1996), pode-se dizer que as identidades cênicas emergem da dialética entre o ator, o personagem e o público. Para estes sociólogos, as identificações identitárias ocorrem dentro de horizontes que implicam um mundo social específico. A identidade significa ter um lugar específico na sociedade. Mas estas identidades podem também ser modificadas por novas relações sociais, porque a identidade subjetiva é uma entidade precária. Ela depende das relações entre o indivíduo e o sistema social, e de forma recursiva, os processos sociais também são influenciados pelas identidades que eles engendram. De acordo com Charles Taylor (1998, p.48-54) a noção de identidade inclui não só a sua posição em relação às questões morais e espirituais que surgem, mas também uma referência a uma comunidade que a determina. Segundo Taylor, o desafio fundamental da modernidade consiste em conseguir conciliar dois tipos de reivindicação humana: o pertencimento à uma comunidade humana de um lado e de outro o reconhecimento da diversidade de

¹¹⁸Texto da personagem GH, interpretada por Mariana Lima.

indivíduos singulares assim como a irreduzível dignidade da pessoa. A relação entre a identidade e o meio social que a engendra é destacado também por Daniel Duran (1979, p. 15) como sendo a principal problemática dos sistemas. Um sistema é continuamente confrontado com o desafio constante de controlar seu grau de abertura às trocas com seu ambiente, que permitem sua transformação, evolução e adaptação, porém, sem perder uma forma de identidade. Para se transformar e evoluir, um sistema deve ter uma forma de identidade difusa e dinâmica, que estabeleça uma interação com o ambiente, se deixando influenciar, sem, contudo, se desfazer totalmente.

O ambiente virtual engendra o surgimento de novas formas de constituição da identidade, compostas de elementos codificados, traços identitários temporários e imprecisos, que mesclam informações físicas e pessoais com elementos digitais e tecnológicos. Este entrelaçamento entre diferentes efeitos de realidades virtuais, a presença à distância e as várias possibilidades de criação de imagens visuais e sonoras de si mesmo, provocam transformações identitárias e culturais profundas. Estes dispositivos produzem novos modos de subjetivação, novos imaginários, atualizando antigas questões e problemáticas, como as fronteiras entre ficção e realidade, incitando o teatro a redefinir suas fronteiras para estar apto a estabelecer alguma conexão com a realidade simbólica e social de sua época.

A crise e o esfacelamento do personagem enquanto unidade de sujeito, agente e causa de toda ação pode ser um reflexo desta crise da metafísica moderna ancorada nos pressupostos da identidade imutável e da unidade, que se expressa por um movimento de conversão de todo aspecto múltiplo, diverso ou complexo à forma da semelhança e unidade. Ao analisar as personagens dos textos dramáticos contemporâneos em sua obra *O futuro do drama*, Sarrazac (2002) fala do apagamento dos contornos tranquilizantes de uma individualidade humana que doravante deixa de ser considerada como o centro do drama. Para ele, o drama contemporâneo tende a alargar o campo da personagem através do corpo singular da criatura e do território simbólico da figura. A personagem-criatura é desfigurada e na infinita plasticidade de seu corpo, é o lugar de uma metamorfose latente e de contornos imprecisos. Ela é a essência monstruosa da personagem e em vez de atingir a individualidade, despersonaliza-se até as últimas conseqüências. Já a figura consagra uma perda de identidade progressiva da personagem e sua não correspondência com o passado. Para Sarrazac, estas características do personagem dramático contemporâneo confirmam a impossibilidade de o homem se

tranqüilizar com a prova empírica da sua própria autonomia. Esta personagem que abdicou de sua anterior unidade orgânica e psicológica, abdica de toda identificação ou reconhecimento por parte do espectador. Abirached (1978) afirma que a crise da personagem dramática nos textos modernos é um reflexo de perturbações e transformações intelectuais, sociais e políticas. Estas mudanças da percepção do lugar do homem no mundo, da ideia que ele faz de si mesmo e das ambições que ele se designa, acabaram por incidir nas noções de mimese e representação. Mas segundo Abirached, apesar das sucessivas crises e de ser vista hoje como um mito ultrapassado da cópia-substância de um ser, a personagem subsiste sempre, justamente por causa de suas sucessivas promessas de desaparecimento: “La crise du personnage serait le signe et la condition de sa vitalité” (Abirached, 1978, p. 439).¹¹⁹

Ao falar sobre a crise da personagem e da representação, o teórico alemão Hans-Thies Lehman (2007) introduz a categoria da pura presença, que instaura um teatro não referencial, que ele denomina de teatro pós-dramático, onde o sentido é mantido em suspensão oscilante. Segundo Lehman, a aproximação do teatro com a arte da performance em sua radical afirmação do tempo real como situação vivenciada em comum, faz com que o teatro pós-dramático não busque a ilusão, mas evidencia a materialidade da apresentação associando o processo cênico ao tempo do público. Josette Féral, num artigo da revista *Théâtre/public* (2009: p. 28-32) usa o termo *théâtre performatif* para se referir a um tipo de teatro que se beneficia das experiências da performance, onde o acontecimento de uma ação cênica é mais valorizado que a ideia de representação. Neste tipo de teatro a personagem não desaparece totalmente, mas ao invés da imitação de um comportamento real, ela é abordada de uma forma não psicológica, podendo emergir através de um trabalho lingüístico ou de uma orquestração rítmica, estruturada e sensorial.

No teatro performativo de Enrique Diaz, a personagem não desaparece totalmente, mas ao invés da imitação de um comportamento real, ela é abordada como um elemento do sistema, uma entidade abstrata que se mescla com a presença, os sentidos corporais e a identidade dos atores. O teatro performativo (Féral, 2011) e metaficcional de Enrique Diaz situa-se numa zona intermediária entre a auto-referencia e o jogo coletivo. Neste sentido, entende-se como a cena de Enrique Diaz também embarça as fronteiras entre elementos distintivos de uma arte genuinamente local, com

¹¹⁹ A crise da personagem seria o signo e a condição de sua vitalidade.

referências ao imaginário latino americano e o uso recorrente de textos brasileiros, e elementos oriundos de uma herança cultural Europeia e Universal. Seu caminho recursivo entre o particular e o universal é um pouco diverso do conceito de antropofagia, visto como a deglutição da cultura do outro, externo e interno, no sentido dado por Oswald de Andrade; ou do mal selvagem de Haroldo de campos, que não mantém uma relação de submissão com elementos universais e considerados da ‘alta’ cultura europeia. Nestas duas visões, a meu ver, mantém-se ainda uma tentativa de delimitação de fronteira e identidade nacional a partir da apropriação do outro estrangeiro. No caso de Enrique Diaz, parte-se principalmente da ideia de recursividade e interconexão entre os elementos nacionais e universais, entre o eu e o outro, entre o dentro e o fora. Não existe uma preocupação explícita de afirmação de uma nacionalidade, ou da apropriação de elementos estrangeiros. O que se percebe é uma desconsideração por estas separações. A prática artística de Enrique Diaz parece se voltar pra si mesma a fim de acessar o mundo de viés. Mais do que a afirmação da identidade artística nacional, Enrique Diaz está interessado nas diferentes possibilidades de construção e desconstrução das fronteiras identitárias, das fronteiras de gênero, das fronteiras morais. Cada definição de identidade, sexo ou moralidade pode voltar para ela mesma, como numa fita de Moebius. A cada nova criação, o sistema de Enrique Diaz ‘performa’ a sua identidade, no sentido dado por Judith Butler (2006). Para ela, a natureza da identidade está ligada à ideia de performance, ao invés de essência. Os comportamentos podem ser entendidos como sendo a performance de normas sociais que regulam o corpo através de regimes discursivos disciplinares. Butler (2007) argumenta que a auto-narração é um discurso parcial e é sempre a história de uma interação com o outro e com um conjunto de normas sociais. Através do uso de procedimentos recursivos e auto-referentes, Enrique Diaz brinca com a identidade de seu sistema teatral, ele a torna dinâmica e inacessível e colabora para subverter o conceito de identidade vista como uma essência. Ele colabora com as reflexões que consideram a naturalização de uma identidade como sendo uma forma de imposição de uma cultura hegemônica.

Ao observar sua trajetória artística, é possível dizer que o projeto artístico de Enrique Diaz tem como propósito a construção coletiva de espetáculos, como sistemas dinâmicos e abertos, nos quais circulam de forma recursiva, diversos materiais estéticos. Mas apesar da colaboração dos outros artistas, ele centraliza as decisões e o tipo de

recursividade de seu sistema é em forma de ciclos de retroação (feedback) ago-antagonistas. O estudo dos ciclos de retroação permite analisar os tipos de *feedbacks* de cada fase do sistema de Enrique Diaz, seu grau de instabilidade e sua forma de processamento de dados.

Cada sistema teatral tem a sua lógica de funcionamento. Segundo o tipo de funcionamento, pode-se dar a emergência de dinâmicas mais estáveis ou de dinâmicas mais instáveis e complexas. Esta lógica de funcionamento está ligada às escolhas do encenador ou do coletivo de criação. Estas escolhas definem o grau de abertura do sistema às imprevisibilidades vindas das interações internas a este sistema, bem como às imprevisibilidades vindas das interações com o meio ambiente. A lógica de funcionamento do sistema pode vir de escolhas e metodologias estruturadas por conceitos e regras bem definidas e operacionais. Mas o tipo de funcionamento de um sistema pode vir também de escolhas intuitivas e bastante subjetivas, dependendo da personalidade do encenador ou da dinâmica instaurada no grupo.

Ao observar os tipos de *feedback* de um sistema teatral, é possível analisar se ele tende a uma dinâmica instável ou se ele tende à estabilização. A presença de ciclos de retroação negativos¹²⁰ é pronunciada em sistemas que buscam a estabilidade e tendem à realização de um objetivo inicial. A maioria das encenações, mesmo aquelas que são menos diretivas e que partem de improvisações para a criação de cenas, se apóiam em características oriundas do texto dramático ou da temática abordada. Estes processos de encenação são estruturados a partir de um discurso coerente e unificador. Eles visam edificar sistemas de ficção coerentes e estáveis. A encenação deve prever e minimizar todas as possíveis vulnerabilidades e imprevisibilidades do sistema. As cenas que são apresentadas ao público tendem a modelizar a realidade social ou um mundo onírico, através de sistemas estáveis e controlados, sem margem de erro. Este é o caso dos sistemas teatrais menos performativos e menos abertos às interações com o público, como um teatro naturalista e as práticas envolvidas na construção de uma ficção que afirma a sua unicidade e totalidade (Féral 2001, p.191). Estes espetáculos mais estáveis tendem a seguir as obrigações indicadas por Jacques Rancière (2003), como a criação de um modelo de visibilidade da linguagem que organiza e dá certa contenção e estabilidade ao visível; a regulação da seqüência de causas e efeitos das ações e o desenvolvimento de regras próprias a esta ficção (racionalidade).

¹²⁰ A re-injeção dos dados de saída como sendo dados de entrada tendem a produzir o equilíbrio e a estabilidade.

Outras práticas teatrais mais performativas partem de um princípio colaborativo através da improvisação dos atores-performers, para a criação de espetáculos. A autonomia do trabalho destes atores-performers traz uma pluralidade de pontos de vista para o espetáculo. No entanto, o encenador mantém certo controle sobre o processo de criação a fim de chegar a uma estabilidade final. Este tipo de encenação apresenta alguns ciclos de retroação ago-antagonistas, mas com uma preponderância dos feedbacks negativos, que tendem à estabilização. Este tipo de práticas coloca em evidência o seu processo de criação, mas permanece dentro do sistema da ficção. Este é o caso do teatro de Brecht, Meyerhold, do teatro experimental dos anos oitenta, como o teatro de Robert Wilson. As primeiras encenações de Enrique Diaz junto à Companhia dos Atores se inscrevem neste tipo de funcionamento. As encenações feitas durante a fase de *Formação* parecem ter processos de criação instáveis e colaborativos, mas elas dão a sensação de um caos bem controlado, elas dão a impressão de uma encenação estável de processos criativos instáveis.

Quando a pluralidade, a instabilidade e aleatoriedade são os pontos de partida de um projeto e o objetivo final de um sistema teatral e quando estes sistemas têm um território coletivo aberto, dinâmico e instável, a tendência que se observa é a preponderância dos ciclos de retroação ago-antagonistas, que alternam os feedbacks positivos e negativos. Esta dinâmica da mudança faz emergir uma cena bastante performática e complexa¹²¹. Ao invés de ser um sistema estável de representação das realidades sociais, este tipo de sistema teatral utiliza a imprevisibilidade e a aleatoriedade para construir realidades cênicas que apresentam traços de comportamentos complexos encontrados nos sistemas complexos vivos, mesmo que sejam construções fictícias.

O processo de criação do espetáculo *Gaivota – tema para um conto curto*, que será estudado no subcapítulo 2.3, parece fazer parte deste tipo de sistema. Este espetáculo parece se situar num equilíbrio instável entre a tentativa de organização racional de um sistema ficcional e as desordens das pulsões sensoriais das performances que destroem o sistema ficcional e merecem uma análise sistêmica. Esta oscilação entre o caos e auto-organização fazem pensar nos comportamentos complexos dos sistemas

¹²¹ Josette Féral (2011, p. 107-138) cita como exemplo das práticas teatrais performativas e complexas, algumas criações contemporâneas que procedem por fragmentação, sobreposição de significações, colagens-montagens e intertextualidade. Para cada um destes casos seria necessário fazer uma modelização para compreender sua complexidade específica. Este não é o objetivo desta tese que se concentra sobre o estudo da complexidade do sistema de criação de Enrique Diaz, principalmente o sistema de criação de *Gaivota – tema para um conto curto*.

vivoe e inspiraram minha escolha pela analogia entre o sistema de Enrique Diaz e um sistema flou. Este espetáculo parece valorizar o jogo dos atores entre eles, o jogo com o texto, com o público e com a memória do processo de criação. A diversidade das interações entre os elementos do sistema e o ambiente parece estar no centro do funcionamento do espetáculo *Gaivota-tema para um conto curto*. A este respeito, numa troca de cartas¹²² com o filósofo Philippe Lacoue-Labarthe (2013, p.24), que defende que "devemos acabar com o processo ficcional [...] que a representação é o mau destino do ocidente [...]" o filósofo J.L. Nancy (2013, p.32) o contradiz e reafirma o prazer da representação. Nancy defende uma forma de 'mimeses ontológica', que se situa entre o espetacular e a negação platônica da ficção. Para ele, este tipo de figuração valorizaria o jogo e troca "numa forma de interação e de comunidade que demonstra outra forma de economia diferente da representação subjetiva". O sistema de Enrique Diaz, distante das preocupações de uma representação subjetiva, parece dialogar de forma inconsciente com esta forma de mimese ontológica. O espetáculo *Gaivota-tema para um conto curto* parece se situar entre o espetacular e o apagamento fictício. Neste espetáculo é valorizado tanto os jogos dos atores com os personagens como também as ações concretas e performáticas¹²³.

¹²² Esta troca de cartas foi publicada primeiramente na *Nouvelle revue de psychanalyse* (Paris, Gallimard), n.46, automne 1992, *La scène primitive et quelques autres*, p. 73-98. Estas cartas foram publicadas depois com o nome de *Scène* por *Christian Bourgois éditeur*, em 2013, seguido por outro diálogo entre os filósofos, chamado *Dialogue sur le Dialogue*.

¹²³ Estes aspectos serão revistos e aprofundados no sub-capítulo 2.3.

2.1.3 Aspectos estruturais – Entidade principal

Enrique Diaz participa como ator nos treinamentos físicos e nos laboratórios de criação de um novo espetáculo. Além de sua observação distanciada de encenador, ele também experimenta o processo criativo do ator. Além disso. Ele também trabalha como ator em outros projetos teatrais e também cinematográficos e televisivos. Ele trabalha como ator em seus espetáculos, interpretando quase sempre o personagem do artista em processo de criação, numa recursividade metateatral. O nome Companhia dos Atores e Coletivo improvisado denota a importância da função ator na dinâmica de seus sistemas. A contribuição dos outros atores-performers é de grande importância, ele é considerado um co-criador do seu sistema, tendo uma participação ativa tanto nas improvisações como na tomada de decisões. O ator ocupa também um lugar central na cena teatral e nas imagens projetadas nesta cena. Enrique Diaz assina a direção de seus espetáculos, mas a força decisiva de seu olhar na seleção dos elementos trabalhados em conjunto não diminui a força colaborativa dos outros artistas:

Há também o caos do debate, a nossa maneira também foi essa, um espaço onde as pessoas mostravam suas diferenças. Neste sentido a minha função sempre foi provocar, estimular e ajudar a organizar aquelas informações, que eram jogadas de uma maneira confusa, mais do que determinar [...] Há uma visão primária de que o ator atua e o diretor dirige só. Está pressuposto na ideia de Companhia que há um debate, uma discussão (DIAZ apud DIAZ; OLINTO; CORDEIRO, 2006, p. 213-215)

A participação ativa dos atores no processo de criação, não inviabiliza também a ocorrência da assinatura estética, autoral e auto-referente, de Enrique Diaz. Seu sistema de criação se situa no intervalo entre a afirmação de sua individualidade e da individualidade dos atores e afirmação da coletividade dos artistas e do público. Se sistema seria próximo da ideia de uma comunidade nebulosa ou, como diria Jean-Luc Nancy (1983), uma comunidade desorientada, uma comunidade dinâmica que não comporta uma identidade fixa.

Vários autores como Agamben (2005), Jean-Luc Nancy (1986), Blanchot (1983), Bataille (1980) e Barthes (1988), dentre outros, afirmam a seu modo que

vivemos hoje uma crise das formas que antes se configuravam como uma garantia de manutenção de laços sociais comuns, como os partidários, ideológicos, sindicais, etc. Isso se deveu principalmente pela aproximação da ideia de comunidade com pensamentos unificadores, totalitários e centralizadores. Para Nancy, a aniquilação nazista teria sido o evento que colocou um termo irrevogável para todas as tentativas de se fundar a comunidade em torno de um eixo comum (filiação, raça, essência, origem, identidade, etc.). O grande desafio contemporâneo do pensamento e vivência da comunidade é a possibilidade de pensar o ser em comunidade sem abrir mão de um pensamento da autonomia e multiplicidade, afirmando uma comunidade sem forma, que preserve a singularidade de seus integrantes e evite as exclusões. Jean-Luc Nancy (1983) reconhece que ao buscar um elemento identitário comum como fundamento último, a comunidade tende a eliminar as diferenças, as contradições e as formas de vida não alinhadas com a sua constituição. É o princípio da identidade que produz a violência da coletividade unificada. Ele propõe um retorno à comunidade a partir do fracasso que lhe é inerente. Ele propõe uma comunidade ‘*désouvrée*’, uma comunidade inoperante, desativada, desmobilizada, desorientada, enfim, ele aponta para a incompletude de uma comunidade que já não comporta uma identidade fixa em sua constituição. Ele tenta se distanciar tanto das soluções do comunismo e do fascismo quanto às tendências hegemônicas do liberalismo, para pensar na viabilidade de uma construção política de comunidade. O “retorno à comunidade” proposto por Nancy não visa uma ideia mística e religiosa de comunidade, nem as “comunidades alternativas” da contracultura dos anos 1970. Ele incorpora a crítica ao caráter totalitário da comunidade e tenta reconstruir um ideário em torno deste conceito a partir do fracasso que lhe é inerente.

Ao analisar algumas maneiras segundo as quais as encenações contemporâneas podem estabelecer um trabalho coletivo para equilibrar a comunidade com a ideia de liderança e autoria de um encenador, a professora Rosyane Trotta¹²⁴ distingue três tendências de encenações: a primeira reúne a anterioridade da concepção em relação ao processo, centralização autoral do encenador e unidade de linguagem; a segunda comportaria a anterioridade do processo em relação à concepção, a autonomia das funções e a pluralidade de sentido e forma. A terceira via de configuração da autoria, na qual inserimos aqui as práticas de Enrique Diaz, tem a pluralidade não como objetivo,

¹²⁴ ‘Autoralidade, grupo e encenação’ - <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57305>

mas como ponto de partida, matéria-prima para o diálogo e o conflito das diferenças. Neste tipo de processo, a autoralidade avança além dos territórios individuais que produzem fragmentos criativos a serem inseridos na obra: ela se projeta no espaço que se estabelece como território existencial coletivo.

A afirmação de uma obra autoral de Enrique Diaz não inviabiliza sua propulsão a viabilizar processos criativos com alto grau de adesão coletiva e propostas que fomentem a emergência de discursos autorais de seus elementos constituintes. Enrique Diaz afirma um discurso autoral junto à comunidade com a qual ele trabalha, na medida em que ele afirma esta comunidade como um agenciamento de opções e posicionamentos individuais. Ao analisar processos compartilhados de escrita e dinâmica criativas de caráter participativo, o professor José Da Costa (2009, pag. 213-217) justifica o fato de apontar para a singularidade autoral de alguns encenadores, como Enrique Diaz, como sendo não uma ideia centrada numa autoria individual e unificada, mas o reconhecimento do papel de liderança destes diretores no que se refere a uma orientação geral dos percursos das companhias e no nível das definições sociopolíticas e estético-teatrais.

O pesquisador Bernard Dort (1988) vê como uma possibilidade de pluralização da autoria, o fato de se dar abertura às subjetividades dos artistas das diversas áreas do espetáculo, realizando o que ele chama de uma ‘encenação emancipada’. Ele fala de um fenômeno de emancipação gradual dos elementos da representação teatral e de uma renúncia à unidade orgânica ordenada - a priori - e o reconhecimento do fato teatral enquanto polifonia significativa, aberta para o espectador.

Portanto, tendo em vista sua prática polifônica e a escolha da pluralidade como ponto de partida, a encenação performativa de Enrique Diaz afirma sua autoria difusa,¹²⁵ mesmo que sua função de ‘autor’ ser constituída através de seu desaparecimento¹²⁶. Ao falar do apagamento dos caracteres individuais do autor que escreve, Foucault afirma que: “a marca do escritor não é mais do que a singularidade da sua ausência: é-lhe necessário representar o papel do morto no jogo da escrita” (FOUCAULT, 1992, p.37). Esta ‘singularidade da ausência’, é evidenciada principalmente pelos jogos e condições

¹²⁵ No texto “O que é um autor?”, Foucault constrói seu discurso se afastando da categoria fundamental da crítica “o-homem-e-sua-obra”. O nome de um autor, segundo Foucault, manifesta uma função de instauração e circulação de certo conjunto de discursos e seus estatutos numa sociedade e cultura, podendo enviar a várias posições-sujeito que classes diferentes de indivíduos podem ocupar (Foucault, 1992, p.56).

¹²⁶ Para Barthes (1988) não é o autor que fala, mas a linguagem. Portanto, ao falar da ‘autoria’ de Enrique Diaz, estamos falando na sua linguagem cênica, na “fundação” de uma determinada escrita.

de possibilidades da função autor, bem como as funções livres que este desaparecimento deixa descobertas. Os procedimentos que inserem a prática de Enrique Diaz num horizonte colaborativo são principalmente as proposições estéticas comuns, as escolhas conjuntas, os levantamentos coletivos de materiais, o reaproveitamento de material e de referências antigas, o uso de ferramentas performativas como os *Viewpoints* e as *composições* para a criação coletiva de cenas, a ênfase na performatividade dos atores e seus materiais autobiográficos, apropriação e adesão a processos aleatórios, subjetivos e auto-referenciais. Estes vários mecanismos, recorrentes nos trabalhos de Enrique Diaz, contribuem para o que podemos chamar aqui de uma ‘autoria discursiva’¹²⁷, no sentido dado por Foucault, de forma a possibilitar certo número de analogias e reutilização destas estruturas por outros criadores, inclusive seus atores colaboradores, mas também abrir um campo para reinserções destas estruturas em discursos diversos. Mais do que abrir o campo a certo número de semelhanças e analogias que têm por modelo, a própria obra, os instauradores de discursividade tornam possível “certo número de diferenças, abrindo espaço para outra coisa diferente deles, e que, no entanto, pertence ao que eles fundaram” (FOUCAULT, 1992, p.60). Neste sentido a autoria difusa de Enrique Diaz abre espaço para as co-autorias dos artistas que trabalham com ele e possibilita também as apropriações por parte de outros artistas, fundando movimentos e tendências, como se verifica no teatro carioca contemporâneo a Enrique Diaz.

De uma forma geral, pode-se dizer que a experiência comunitária engendada por Enrique Diaz se situa entre uma forma comunitária sem líder e uma comunidade com uma gestão flexível e participativa, uma ‘comunidade sem forma’, segundo J.L.Nancy (1986). Na estrutura desta comunidade artística liderada por Enrique Diaz, os atores ocupam uma posição central. Normalmente, eles exercem diversas funções além de atuarem em cena, como a assistência de direção, a colaboração na escrita de textos, na confecção dos figurinos, na concepção do cenário e na produção. Enrique Diaz assina frequentemente também o desenho de luz, som e imagens.

Este tipo de procedimento reforça a colaboração dos atores na construção do espetáculo, não só no que se refere ao seu trabalho em cena. Isso faz com que os elementos do espetáculo gravitem em torno do trabalho do ator e de sua visão do espetáculo. O ator Marcelo Olinto (DIAZ apud DIAZ; OLINTO; CORDEIRO, 2006, p. 167-169), responsável pela criação dos figurinos, disse que o seu objetivo é fornecer um

¹²⁷Ao falar da função ‘autor’, Foucault aproxima este conceito da ideia de instauração de discursividades, no sentido de produção de possibilidade de formação de outros textos (Foucault, 1992, p.60).

suporte visual flexível para múltiplas e rápidas transformações do ator no palco. Ele usa palavras como "retroatividade, radiografia, revisão, reciclagem e processo de desdobramento" para falar sobre seu processo criativo para os figurinos. Todos os elementos de um espetáculo de Enrique Diaz giram em torno do trabalho do ator em cena e estão constantemente mudando, visto que os atores que os conceberam os modificam ao longo do tempo, dependendo das interações com o público. Como os criadores dos elementos cênicos do sistema teatral estão em cena interagindo com o público, eles modificam esses elementos de acordo com o tipo de interação, fazendo com que o sistema de Enrique Diaz se torne mais aberto ao seu ambiente e conseqüentemente mais complexo. Segundo Drica Moraes (DIAZ apud DIAZ; OLINTO; CORDEIRO, 2006, p. 163), "Um espetáculo que não se adapta, não dura muito tempo."

Outro aspecto que reflete a centralização da dinâmica dos processos de criação de Enrique Diaz no trabalho do ator é o grande investimento em seu treinamento e a preocupação com o desenvolvimento das técnicas físicas e vocais que permite a constituição de uma linguagem artística. Seus espetáculos são construídos a partir de longos períodos de improvisação. Estas improvisações visam principalmente à descoberta de novas formas de interação dos atores entre eles e novas possibilidades de jogos com os personagens. Este longo período de criação coletiva faz do ator uma entidade importante para a constituição da memória do sistema de Enrique Diaz. No programa do espetáculo *Melodrama*, Enrique Diaz fala sobre o trabalho do ator na Companhia dos Atores:

O crescimento do outro a partir do conhecimento profundo de suas características de ator e organismo sensível está sempre no caminho de interesse. É incrível como as bases de compreensão do trabalho do ator e do caminho do espectador vão se tornando mais e mais sofisticadas e como os meios expressivos vão ganhando possibilidades poéticas. Vai-se criando, mesmo sem teorizações excessivas uma dramaturgia do ator que nos permite simultaneamente a abstração e a concretude, a poesia e o realismo, a fisicalidade e a psicologia... Em *Melodrama* chegamos a um ponto muito interessante de equilíbrio e alternância entre vivência de situações e seu comentário, emocionalismo e crítica, drama e comédia, estética e humanidade.

Não coincidentemente o ator é a um só tempo o centro manipulador e a matéria deste drama¹²⁸.

Antes de cada espetáculo, um tipo específico de treinamento físico e vocal é elaborado, mantendo ligações com os treinamentos anteriores, e ao mesmo tempo, trazendo novas funcionalidades relacionadas com as exigências do novo projeto, como diz a atriz Suzana Ribeiro:

A gente se junta sempre pelo corpo, temos logo que descobrir quem é que vai dar aula de expressão corporal, qual o tipo de energia que se vai trabalhar no corpo. Isso se repete em todos os trabalhos. [...] A gente começa a ter aula de corpo, começa a preparar o corpo em função também do universo que se vai trabalhar. Ou é dança de salão, para *Melodrama*, ou Kempô para *Cobaias de Satã* ou aula de, ou percussão no *Tristão e Isolda* e no rei da Vela (RIBEIRO apud DIAZ; OLINTO; CORDEIRO, 2006, p. 209-210).

Independente das técnicas empregadas nos treinamentos físicos, algumas tendências se afirmam a partir das observações de seus espetáculos, como a preocupação em desconstruir as convenções espaço-temporais naturalistas, a recorrência do uso de movimentos coletivos, a utilização de objetos do cotidiano em situação inesperada, as mudanças repentinas no ritmo dos gestos, mudanças de direções inesperadas, repetições automáticas, desequilíbrios, dissociações, etc.

Na segunda fase de sua trajetória, chamada de *Fase de maturação*, a técnica *Viewpoints and Composition* se tornam as principais ferramentas para a formação dos atores e as montagens das peças. O Método Suzuki é utilizado para aumentar o potencial de energia corporal do ator. Através destes exercícios, o ator pode se concentrar melhor para se conectar com sua própria energia para desenvolver a expressividade de suas performances ao vivo.

A técnica *Viewpoints and Composition* é o conjunto de duas técnicas, técnica *Viewpoints* e a técnica das composições. *Viewpoints* é um conjunto de "pontos de consciência" que o artista pode usar para nomear o que está acontecendo no palco. Existem os *Viewpoints* sobre o tempo (ritmo, duração, resposta cinestésica, a repetição) e os *Viewpoints* sobre o espaço (forma, gesto, arquitetura, relação espacial, topografia). A *Composição* é uma cena curta, criada coletivamente a partir de um tema a ser trabalhado e um conjunto de regras ou "missões aleatórias" a serem cumpridas. Por

¹²⁸Texto do programa de *Melodrama*, CCBB-RJ, 1995.

exemplo: Um momento de silêncio, uma mudança espacial, a revelação de um objeto estranho, um momento de mágica, a utilização de uma língua estrangeira, etc. A apropriação destas técnicas e o seu uso nas improvisações, engendram novas possibilidades para o trabalho do ator, que ganha pontos de vista espaço-temporais para abordar uma cena, além da perspectiva dramaturgica. Mesmo que os artistas não façam nenhuma alusão direta, as noções sistêmicas ligadas às coordenadas espaço-temporais dos elementos e das informações do sistema, como a variabilidade, persistência e localidade são diretamente trabalhadas através do uso dos *Viewpoints* de tempo e de espaço. Por exemplo, um mesmo gesto pode ser feito por atores diferentes ao mesmo tempo ou este gesto pode ser refeito várias vezes ao longo de uma improvisação, por um mesmo ator ou vários outros. Isto faz com que um gesto persista no espaço, apesar de sua variação temporal. O uso de *Viewpoints* aproxima um sistema teatral do sistema da dança, na medida em que ambos trabalham com a repetição de gestos, retomadas de partituras físicas e deslocamentos de formas no espaço. A variabilidade da posição espacial de um ator no palco pode ser verificada através da utilização do *Viewpoint* de relação espacial, por exemplo. Com o uso desta técnica, Enrique Diaz encontra uma linguagem para nomear seus processos intuitivos e seus procedimentos sistêmicos, tornando-os ainda mais complexos.

Esta técnica me permitiu nomear o que eu já fazia de forma inconsciente. Ela é uma ferramenta que permite a criação de cenas naturalistas ou bastante experimentais. Eu a utilizo para facilitar a comunicação entre nós e para dar certa estrutura para nossos processos de criação. Mas eu a utilizo do meu jeito¹²⁹.

Outro procedimento que demonstra a importância do ator na cena de Enrique Diaz é a sua duplicação em cena através da projeção de sua imagem¹³⁰. A utilização de tecnologias audiovisuais, feita por Enrique Diaz, não representa uma desvalorização da presença física do ator em cena. Ao contrário, estas imagens duplicam e valorizam a presença física do ator. O ator é colocado em relação com as imagens dele mesmo em situação íntima, com as imagens do seu processo de criação ou com as imagens de

¹²⁹ DIAZ, Enrique. Entrevista concedida a Marilene L. de Moura. Rio de Janeiro-Brasil, em 18-08-2015.

¹³⁰ A única exceção é o espetáculo *Monster*, construído na fase de desconstrução. Neste espetáculo, ele projeta as imagens ligadas ao universo íntimo dos personagens.

outros trabalhos seus no teatro ou no cinema (imagens do ator em um filme, uma novela, ou em outro espetáculo). Diversas redes de interações são criadas entre o corpo do ator em cena e as imagens deste ator em diferentes configurações espaço-temporais. As interações se tornam ainda mais complexas quando as imagens projetadas são imagens dos processos de criação do espetáculo, como é o caso de *Gaivota – Tema para um conto curto*, que será abordado no capítulo 2.3. Segundo Patrice Pavis (2010, p. 176), além da concepção idealista de presença, é possível existir outras formas de presença devido ao uso das novas tecnologias. Para o autor, nesta concorrência entre a imagem filmica e o corpo “real” do ator, o espectador não escolhe necessariamente o vivo contra o inanimado. O seu olho é atraído por aquilo que é visível em maior escala, por aquilo que não cessa de evoluir, por aquilo que tem luminosidade. No caso dos espetáculos de Enrique Diaz, esta duplicação da imagem do ator através das imagens o evidencia como sendo a estrutura principal do sistema e colabora também para aumentar a interação do espetáculo com o público que é convidado a fazer edições entre a presença real do ator e suas diversas imagens e reflexos deste ator. O público interage com o espetáculo de forma dinâmica, apreendendo as diversas modalidades de tempo e espaço. Ele interage com as coordenadas espaço-temporais do real da cena apresentada diante dele e as coordenadas da ficção desta cena. O público também interage com as coordenadas espaço-temporais do real das imagens gravadas no passado e mostradas no presente e com as coordenadas da ficção destas imagens e seus acoplamentos com a ficção da cena. O público se torna um jogador que interage com o real e a ficção do espetáculo através do ator e suas imagens projetadas.

A encenação dos espetáculos realizados por Enrique Diaz enquanto integrante da *Companhia dos Atores*, já fazia uso de procedimentos como a duplicação da imagem do ator pelas mídias, a revelação do processo criativo como um movimento schechneriano do “showing doing” (“mostrar o próprio fazer, no momento em que se faz”), a auto-referencialidade, os jogos paródicos e metalingüísticos. Durante os trabalhos iniciais estes procedimentos se manifestavam principalmente no interior da estrutura dramaturgica que era constituída quase sempre por um criador em processo de criação ou por jogos reflexivos de linguagens e paródias, duplicando e repensando as estruturas. Nos trabalhos mais recentes, depois da apropriação que ele fez das técnicas das *Composições* e dos *Viewpoints* para a criação das cenas, sua teatralidade performativa observa-se uma complexidade ainda maior e a incorporando de aspectos performativos

diferenciados. Uma das características marcantes das encenações de Enrique Diaz junto ao ‘Coletivo Improvado’ ou nos espetáculos como *Gaivota – tema para um conto curto* ou *Ensaio.Hamlet* é deixar visíveis as marcas das subjetividades¹³¹ dos atores, revelando os mecanismos de criação e os jogos de atuação, num esforço metadiscursivo. Fazendo uso da liberdade poética de aplicar uma referência literária a uma matéria teatral, invoca-se a noção de autoficção, na medida em que dados biográficos do ator e a revelação dos processos de criação são inseridos no espetáculo, abrindo espaço para uma maior exposição e teatralização de sua subjetividade, em detrimento da composição de personagens fictícios. Na literatura, este conceito de autoficção não é estável semanticamente, tendo diversas definições contraditórias e fugidias. Este termo é um neologismo que apareceu em 1977, criado pelo francês Serge Doubrovsky, que o empregou no seu livro *Fils*. O termo ficou então conhecido como uma síntese entre autobiografia e ficção. Mas a natureza exata desta síntese está sujeita às interpretações diversas. Utiliza-se este termo nesta tese como uma hipótese sobre a estrutura principal do sistema de criação de Enrique Diaz e pretende-se validar esta hipótese, bem como as outras hipóteses iniciais desta tese, ao longo da modelização de seu sistema de criação. Pretende-se verificar se a estrutura principal de seu sistema é o subsistema constituído pelo jogo dinâmico entre a presença performativa, o discurso autobiográfico¹³² do ator-performer e o discurso da personagem dramática¹³³. Estes fragmentos do real e do autobiográfico que fazem irrupção na cena fazem parte de uma espécie de ‘efeito de real’, sendo uma espécie de metaficção, onde o ator é também um personagem de si mesmo. Quando se usa o termo *autoficção* em relação à presença¹³⁴ do ator-performer

¹³¹Emprega-se aqui o termo subjetividade, no sentido usado por Guattari, como sendo o conjunto das relações que se criam entre o indivíduo e os vetores de subjetivação que ele encontra, individuais ou coletivos, humanos ou inumanos. Portanto a subjetividade existe apenas em acoplamento; associação com grupos humanos, máquinas socioeconômicas e máquinas de informação.

¹³²Segundo Philippe Lejeune (1975, p.14), a autobiografia é a narrativa que uma pessoa real faz de sua própria existência, acentuando aspectos de sua vida individual.

¹³³Neste estudo usaremos freqüentemente o termo ‘personagem dramático’ pra se referir ao universo do texto dramático ou o tecido da ficção ou dos conceitos abstratos para diferenciar da ideia de personagem cênico, como sendo a pessoa vista no palco como uma materialidade concreta, mas também o universo simbólico, teatral, poético e imagético associado a esta pessoa. Ou seja, o que se dá a ver em cena no momento da encenação.

¹³⁴Normalmente esta questão da presença é uma noção polêmica, sendo que vários artistas, teóricos da cena e filósofos, tentaram defini-la ao seu modo, segundo a época, a estética e os pontos de vista ideológicos. Alguns homens de teatro tentaram defini-la, mas o que se tem são contribuições e perspectivas. Gumbrecht (2010) fala de uma ‘produção de presença’ que tem muito a ver com as formas rituais e o esporte, no sentido de ‘trazer as coisas ao alcance, de modo que possam ser tocadas’. Ele fala de uma forma de presença que remete a si mesma e uma comunidade em cerimônia ritual, ele afirma a presença como uma tentativa de recuperar a dimensão corpórea e espacial de nossa existência, em detrimento da busca de um sentido. Mas de forma geral, a presença teatral é definida como uma sensação

que insere dados autobiográficos num espetáculo teatral, faz-se uso de conceitos ligados à teatralidade, como definido por Féral (2011, 81-179), no sentido de que tudo o que se passa num palco ou no espaço de teatralização é tomado por irreal e não verdadeiro, sendo visto como uma espécie de ficção e de construção da realidade. Se uma ação real e concreta faz irrupção num espaço da ficção, ela estará sempre no universo da denegação, do jogo, da teatralidade. Segundo Féral (2011, p. 168), apesar da autonomia do evento¹³⁵, apesar do surgimento do real no palco, este real está fora do enquadramento da teatralidade que dá a dimensão estética de obra de arte para o evento¹³⁶. Estes mecanismos autoficcionais do ator, nas encenações de Enrique Diaz, esgarçam a identidade ficcional da personagem dramática, criando zonas de interferência com a identidade do ator, criando uma autoficção que se aproxima do tempo e espaço real do público e de certa forma os reflete. Os aspectos que fazem pensar em autoficção nos espetáculos de Enrique Diaz são, por exemplo, a partilha e a evidência do tempo presente e do espaço do público, o esgarçamento do organismo da ficção pela irrupção de células e módulos de gestos e ações cotidianas, o uso do próprio nome do ator em cena, depoimentos pessoais, confissões, pequenas narrativas, pensamentos e revelações íntimas. Estas irrupções podem acontecer de forma justaposta ou em construções reflexivas. É como se estes módulos se multiplicassem e ganhassem autonomia. Estes procedimentos autoficcionais são freqüentes na cena performativa contemporânea¹³⁷, mas esta operação se torna mais complexa na medida em que se insere nas construções cênicas auto-reflexivas, nas ‘encenações em abismo’ de Enrique Diaz, fazendo referência aos seus procedimentos de mise-en-abyme. Os aspectos

que o espectador tem de que os corpos ou os objetos que estão oferecidos ao seu olhar ou a sua escuta estão realmente ali, no mesmo espaço e no mesmo tempo nos quais ele se encontra. Patrice Pavis (2010, p. 176) fala que, além da concepção idealista de presença, é possível existir outras formas de presença devido ao uso das novas tecnologias. Na encenação contemporânea, muitos espetáculos utilizam a internet como forma de comunicação, onde o ator, embora não esteja presente no palco, aparece conectado diretamente. Para o autor, nesta concorrência entre a imagem filmica e o corpo “real” do ator, o espectador não escolhe necessariamente o vivo contra o inanimado. O seu olho é atraído por aquilo que é visível em maior escala, visto que não cessa de evoluir e retém a atenção pela mudança constante de planos e escalas.

¹³⁵ Segundo Josette Féral (2011, p. 161-170), um ‘evento’ é o momento em que a ilusão teatral é interrompida e a cena é ocupada pela ação concreta e imediata, que surge sem mediação, sem referencial e que pode dar lugar ao azar ou ao risco.

¹³⁶ A teatralidade dá este enquadramento espaço-temporal ao evento e permite o reconhecimento da alteridade do outro através do nosso olhar de sujeito que analisa. Segundo Josette Féral (2011, p. 92) o enquadramento é um processo, uma produção, que é a expressão de um sujeito em ato. O enquadramento evidencia as relações perceptivas entre um sujeito e objeto; evidencia que o objeto é transformado em objeto teatral e que existe nesta transformação a imbricação de uma ficção num espaço cênico.

¹³⁷ Podemos mesmo verificar uma corrente de teatro documentário que pretende levar a realidade para a cena, constituindo-se muitas vezes de narrativas autoficcionais, além do uso de testemunhos e vários procedimentos de metaficção.

metaficcionais nos espetáculos de Enrique Diaz se dão em várias instâncias da cena, na dramaturgia, na encenação, nas imagens digitais e no trabalho do ator. Estas formas reflexivas se reduplicam e se desdobram de formas variadas e complexas, mais próximas de uma ideia de mise-en-abyme aporística ¹³⁸.

Sabendo que não se pode falar em performatividade como um conceito estático, único e categórico, a ser aplicado e produzido à priori em uma obra, mas como uma operação que se dá a partir de agenciamentos e de procedimentos criativos particulares, pretende-se nesta pesquisa, analisar a especificidade da teatralidade e performatividade ¹³⁹ das encenações de Enrique Diaz. São analisados os processos dinâmicos que envolvem a relação dos atores com os materiais textuais, simbólicos e audiovisuais, levando em conta as coordenadas espaço-temporais e a relação com o público.

De acordo com as observações globais sobre o sistema de criação de Enrique Diaz, define-se que o ator é a estrutura central do sistema teatral de Enrique Diaz, em torno do qual se articulam os objetivos principais do seu sistema, como os questionamentos das construções da realidade social e da ficção teatral. O ator é a estrutura em torno da qual se articulam os elementos do espetáculo e o público. Os processos de criação do ator são a preocupação principal do sistema de criação de Enrique Diaz e o ator é o reservatório principal da memória do seu sistema. Portanto, a estrutura principal de seu sistema, que será o ponto de vista da modelização sistêmica desta tese, é o subsistema chamado aqui de *Entidade Floue*, que designa a interação dinâmica entre o ator, a personagem de ficção e as imagens digitais do ator projetadas em cena. A Entidade floue é a perspectiva escolhida nesta tese para a construção das hipóteses da modelagem dinâmica do sistema de Enrique Diaz (Capítulo 2.2). De forma recursiva, a validação das hipóteses da modelagem dinâmica irá validar a escolha desta perspectiva.

¹³⁸ Dallenbach (1977) Auto-inclusão que fecha a obra sobre si, tendo como modelo o anel de Moebius.

¹³⁹ Antônio Araújo, em seu artigo 'A encenação performática' evidencia a aproximação entre o sentido da performance como expressão autobiográfica e a encenação, com a dimensão autoral do encenador muito mais identificada com a do performer do que com a do diretor de teatro da tradição moderna. www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57375. Ao falar na encenação performativa de Enrique Diaz, faço deslizamentos e sobreposições entre suas funções de ator-encenador e encenador-ator, levando-se em conta que se pode dizer que um performer é também o encenador e autor da própria performance.

2.2 Modelização dinâmica - Hipóteses sobre a prática de Enrique Diaz ¹⁴⁰

O sistema de criação de Enrique Diaz será analisado levando em conta todo o processo de criação de suas peças, como a coleta de materiais estéticos (Fuzzificação), as seleções e as decisões tomadas durante a encenação (Inferências) e a apresentação da peça ao público (Defuzzificação). Estas análises permitem a elaboração de hipóteses gerais sobre o comportamento do seu sistema teatral. As fases de evolução de seu percurso artístico (fase de construção, fase de maturação e fase de desconstrução) são levadas em conta. O ponto de vista escolhido para as análises que servirão para a elaboração das hipóteses é o ponto de vista da ‘Entidade Floue’, ou seja, a interação entre o ator, a personagem e as imagens projetadas.

¹⁴⁰ O nome *Modelização dinâmica* tem como referência as modelizações da informática, como a etapa de modelização dinâmica que é a etapa de construção, mecânica ou numérica, do modelo concebido na etapa anterior, chamada de modelização qualitativa. Os modelos numéricos são as fórmulas matemáticas descrevendo um fenômeno, os algoritmos ou os sistemas informatizados como os sistemas *experts*, os sistemas *floos*, que são informatizados. Estes modelos reduzidos oferecem uma representação simplificada de um sistema real, retendo somente as interações mais significativas.

2.2.1 Fuzzificação – Improvisações

Este estudo das improvisações permite compreender o tipo de interação entre os artistas a fim de levantar os materiais estéticos para o espetáculo. O uso de materiais e referências de criações anteriores para a construção de um novo espetáculo possibilita uma forma de reciclagem, uma transferência de materiais de um contexto para o outro, trazendo as referências do contexto original de forma a produzir uma espécie de colagem¹⁴¹. Apesar da reciclagem de materiais antigos produzidos nos trabalhos anteriores, apesar da repetição de um mesmo material por atores diferentes devido à sintonia de um trabalho coletivo e longo, existe sempre uma grande profusão de dados novos que emergem devido às novas temáticas e à abertura de seu sistema. Na fase de construção junto à Companhia dos Atores, apesar de ser uma companhia com integrantes definidos e constantes, estes atores participavam também de outros trabalhos fora da companhia e podiam trazer novas informações ao sistema. Na fase de maturação, Enrique trabalha com diversos artistas e faz novas parcerias, deixando seu sistema bastante aberto e com uma profusão de novos materiais e referências. Na fase de desconstrução, os materiais da improvisação eram fornecidos principalmente pela descoberta da dramaturgia de Macivor. Mas o comum de todas estas fases é que a construção de um espetáculo de Enrique Diaz é precedida por um longo período de improvisação. As improvisações se dão durante os laboratórios de treinamento e criação. Cada laboratório apresenta uma característica diferente, se tratando de cursos ou treinamentos específicos com a presença de atores convidados que não estariam no espetáculo ou longos laboratórios fechados em que se experimenta a estruturação de uma linguagem para a criação de um espetáculo. Os laboratórios visam também à troca de experiências e a abertura e renovação do sistema. Mas o objetivo principal de um laboratório é a improvisação de cenas para o futuro espetáculo, partindo de um intenso trabalho sobre o corpo do ator em interação com os outros atores, com o texto, com objetos, figurinos e com as coordenadas do tempo e do espaço.

¹⁴¹ Segundo Marjorie Perloff (1986, 102-126), de forma geral, o termo colagem implica a transferência de materiais de um contexto para o outro, ainda que o contexto original não possa ser apagado. Este objeto deslocado penetra num universo para o qual não foi feito e no qual retém a sua estranheza. Nas diversas várias experiências com colagens (futuristas, surrealistas), o que se perde é um sistema de organização, um conjunto de linhas de orientação. Na colagem perde-se a hierarquia e um ângulo é tão importante quanto qualquer outro. E na ausência deste sistema de organização, a obra age como um desafio intelectual ao contemplador.

Os Laboratórios da Fase de construção realizados junto à Companhia dos Atores consistem em treinamentos que visam o desenvolvimento de novas habilidades e aquisição de técnicas físicas, de acordo com as necessidades da peça em construção, tais como a aprendizagem da mímica corporal dramática, do bolero, tango, ioga e outras técnicas de dança contemporânea. O material estético emerge destes treinamentos físicos, assim como dos diversos tipos de jogos populares para crianças, como jogos de bola, esconde-esconde, o jogo de cadeiras dentre outros. Estes jogos podem ser modificados para se atingir os objetivos determinados, como um trabalho sobre o ritmo, o espaço, o desenvolvimento da agilidade física, etc. Estes jogos¹⁴² permitem uma dinâmica de interação entre os atores mais instintiva, incluindo a competição e colaboração, fortalecendo os laços coletivos.

A respeito do treinamento para a criação da peça *A Bao A Qu - um lance de dados*, a atriz Suzana Ribeiro salienta a importância da preparação corporal de Lucia Aratanha, que trabalhava a consciência do centro de gravidade do corpo, as transferências de peso do corpo e o ritmo:

A gente teve treino corporal com a Lúcia todos os dias, de segunda à sexta, durante nove meses. Paralelo a este trabalho tinha as provocações do Kike e seus alinhavamentos. O espetáculo falava sobre a criação de uma linguagem, então nosso processo de ensaio, erros e acertos, já era o material para as cenas do espetáculo. A gente tava criando uma coisa física, era muito físico, eram concretudes corporais na improvisação¹⁴³.

Segundo Aratanha, no livro da Companhia, a expressividade do movimento dos atores vinha principalmente da resposta corporal aos impulsos internos do ator, vindos da interação com o personagem e dos estímulos externos, vindos da interação com os outros atores. Estes impulsos é que guiavam as transferências de peso, as quedas, as recuperações, etc.

Em *A Bao A Qu*, trabalhamos exaustivamente, com a firmeza da base em oposição ao gestual frenético das mãos, com deslocamentos, controle de velocidade, precisão nas paradas e mudanças precisas de direção. Tudo isso correndo em paralelo ao preparo físico mais

¹⁴²Ver Johan Huizinga (1988).

¹⁴³ RIBEIRO, Suzana. Entrevista concedida a Marcilene L. de Moura. Goiás-Brasil, em 03-08-2015.

específico; para força, tonicidade e resistência – digo: abdominais e etc.. Era uma maratona! Fico cansada só de pensar (ARATANHA apud DIAZ; OLINTO; CORDEIRO, 2006, p. 2006, p.193).

A preparação corporal feita por Lúcia Aratanha tinha como base as técnicas desenvolvidas por Angel e Klaus Vianna ¹⁴⁴, que buscavam a expressão singular de cada ator, de forma que, como dizia Klaus “A sintonia com o próprio corpo, possibilita chegar à elaboração de uma dança singular, original, diferenciada” Vianna e Carvalho (1990, p.113). As pesquisas do coreógrafo Klaus Vianna tinham afinidades com as técnicas de somatoterapia e estavam interessadas em trabalhar o corpo, levando-se em conta as características e os limites individuais, buscando a expressão singular de cada ator. A escola de Angel Vianna visa à construção de um pensamento sobre o corpo em movimento e sobre os processos de autoconhecimento. Não se pode falar de construções autobiográficas, mas as partituras físicas criadas pelos atores eram bem próximas das interações que eles estabeleciam entre eles dentro da Companhia, ou seja, a temática do trabalho era um grupo de jovens artistas, um grupo de ‘Atores - A Bao a Qus’, entidades que criavam vida e histórias através de suas interações, brigas e aproximações. Eram jovens atores jogando entre eles, pesquisando novos códigos e buscando uma nova linguagem teatral. Estas ‘construções físicas autobiográficas’, isto é, estas seqüências de ações físicas que eram muito próximas dos próprios atores e suas inter-relações, se tornou recorrente nos trabalhos da Companhia dos Atores. Cada ator desenvolveu uma expressividade física muito pessoal, independentemente do jogo com os personagens.

Segundo a atriz Suzana Ribeiro, as improvisações iniciais para a construção de *A Bao A Qu* eram bem livres no início, mas aos poucos alguns elementos começaram a entrar para o vocabulário da companhia para guiar as improvisações e para falar sobre elas. Estes elementos acabaram sendo incorporados ao vocabulário da companhia e reaproveitados nos espetáculos seguintes. Eles vinham das proposições de Enrique Diaz, mas também do próprio treinamento físico. Ela cita alguns exemplos destes elementos que se tornaram uma recorrência nos trabalhos da Companhia dos Atores:

¹⁴⁴Para conhecer melhor os trabalhos de Klaus Vianna: <http://www.klaussvianna.art.br> e Angel Vianna: <http://www.angelvianna.art.br>. As pesquisas do coreógrafo, diretor e preparador corporal Klaus Vianna tinham afinidades com técnicas de somaterapia e preocupava-se em trabalhar o corpo, levando em conta as características e limites individuais. A escola de dança Angel Vianna visa à construção do pensamento do corpo em movimento e os processos de autoconhecimento e de criatividade.

A noção de ponto de vista, a preocupação com a colocação no espaço, a busca do humor através da repetição e do ritmo, o movimento espiralar ascendente, movimento espiralar descendente, como uma coisa podia virar outra coisa. Era uma matemática. Isso é bem da cabeça do Kike. Tinha algo a ver com ligação entre pontos, era um pensamento espacial¹⁴⁵.

Como exemplo destes trabalhos iniciais Suzana Ribeiro cita uma improvisação em que cada ator criou uma partitura física que o representava. Essa partitura era chamada de “sua frase corporal”. Depois os atores tinham que dialogar com a frase dos outros atores, levando em conta estes elementos como quebra de ritmo, repetição, a intersecção ou união entre os gestos de dois atores a fim de gerar uma terceira partição física, etc. “então a linguagem surgia disso, da relação entre o que você tinha criado pra você com que o outro tinha criado pra ele”¹⁴⁶. A respeito do trabalho corporal em *Melodrama*, Suzana Ribeiro diz que “No melodrama tivemos aula de tango e bolero, e vimos que o ritmo destes movimentos podia ser aproveitado na cena [...] a gente sempre aproveitava uma coisa pra criar outra, a gente se coreografava muito”¹⁴⁷.

As improvisações para a coleta de materiais durante esta fase de trabalhos junto à Companhia dos Atores tinham em vista também a improvisação de textos para a constituição de uma dramaturgia final. Os fragmentos de textos que emergiam das improvisações podiam ser aproveitados diretamente no roteiro final ou podiam servir de inspiração para as próximas improvisações ou para ajudar na colagem para a constituição do texto final do espetáculo. Durante essa fase de formação junto à Companhia dos Atores, Enrique Diaz assinava o roteiro criado a partir das improvisações. Os artistas fizeram também releituras da dramaturgia de Oswald de Andrade e criaram textos próprios em parceria com o escritor Felipe Miguez, que trabalhava freqüentemente com Elena Soares e Isabel Munis. Felipe Miguez reescrevia e organizava o material textual produzido nas improvisações, conforme as premissas dadas por Enrique Diaz. Este foi o caso da construção dos textos como *Melodrama*, *Cobaias de Satã*, dentre outros¹⁴⁸.

¹⁴⁵ RIBEIRO, Suzana. Entrevista concedida a Marcilene L. de Moura. Goiás-Brasil, em 03-08-2015.

¹⁴⁶ RIBEIRO, Suzana. Entrevista concedida a Marcilene L. de Moura. Goiás-Brasil, em 03-08-2015.

¹⁴⁷ RIBEIRO, Suzana. Entrevista concedida a Marcilene L. de Moura. Goiás-Brasil, em 03-08-2015.

¹⁴⁸ Em 1996 Felipe Miguez faz a adaptação do texto Tristão e Isolda. Em 2000, ele colabora com o espetáculo O rei da vela escrevendo textos para uma “rádio” que apresenta notícias verdadeiras da época da peça (1933) e ao mesmo tempo narra episódios com os personagens da ficção. Em 2004, Miguez

Em *Melodrama*, por exemplo, os textos do autor Jorge Luís Borges que haviam sido bastante estudados na época da construção de *A Bao A Qu* foram retomados, junto ao estudo dos autores como Henry James (*Pelos olhos de Mexei*), Mário Vargas Llosa (*Tia Júlia e O escrevinhador*), Caio Fernando Abreu e Luis Arthur Nunes (*A Maldição do Vale Negro*). Antes da chegada do escritor Felipe Miguez, os atores criaram textos escritos a partir de suas improvisações, os chamados ‘cocos’. Estes textos também serviram de inspiração para a escrita dramatúrgica de *Melodrama*. As diretrizes para as improvisações, dadas por Enrique Diaz aos atores, eram repartidas por blocos. Improvisavam-se separadamente as histórias dos quadros, como as histórias da família, as histórias da rádio, as histórias do Ébrio e Amnésico, etc.¹⁴⁹ O material coletado das improvisações dos atores, constituído de partituras físicas e textos improvisados, era retrabalhado por Enrique Diaz e Felipe Miguez e trazidas de volta para novas improvisações, validações e novas coletas de material. Segundo a atriz Suzana Ribeiro “a gente propunha improvisações a partir do texto que ele trazia e ele incluía nossas improvisações e mudava este texto”¹⁵⁰. O texto final foi construído por Felipe Miguez, com a colaboração de Enrique Diaz. Ele seguiu as diretrizes iniciais de Enrique Diaz que pediu uma construção inspirada nas construções hipermídia da internet. O texto final era constituído de tramas encaixadas umas nas outras, cenas interrompidas, retomadas mais adiante com variações, etc. De certo modo, levando em conta as diferentes propostas estéticas, a construção dramatúrgica dos encaixes ficcionais de melodrama lembra a estrutura de *A Bao A Qu* com suas interrupções, encaixes e retomadas.

A utilização de vídeos nesta etapa de coleta de dados se deu depois do trabalho *A Bao a Qu*. Esta proposta veio do Enrique Diaz, segundo Suzana Ribeiro “Era uma época em que se falava muito em interdisciplinaridade e ele queria muito experimentar o uso de vídeo. Os atores também estavam interessados na linguagem audiovisual e no cinema”¹⁵¹. Não houve nenhuma preparação especial para o uso do vídeo durante as improvisações, ele era mais um elemento a ser usado nas improvisações. Enrique Diaz e a atriz Bel Garcia tinham uma câmera de vídeo pessoal e eles as levavam para os

realizou sua quinta e última participação em espetáculos da Companhia dos Atores, com Notícias Cariocas.

¹⁴⁹ A dramaturgia de *Melodrama* é organizada a partir de tramas que se imbricam, como as tramas da família “melogenética” (MIGUEZ apud DIAZ; OLINTO; CORDEIRO, 2006, p. 147), a trama de Doralice e Adolfo/Augusto, a trama do Ébrio e Amnésico, a trama de Marli e Geraldo.

¹⁵⁰ RIBEIRO, Suzana. Entrevista concedida a Marcilene L. de Moura. Goiás-Brasil, em 03-08-2015.

¹⁵¹ RIBEIRO, Suzana. Entrevista concedida a Marcilene L. de Moura. Goiás-Brasil, em 03-08-2015.

ensaios. Os atores podiam fazer uso destas câmeras como quisessem durante as improvisações. Algumas imagens captadas durante os ensaios entravam na cena final, mas a maioria servia para a revisão dos trabalhos. As imagens projetadas durante o espetáculo *Melodrama* foram gravadas especialmente com este fim. Eram cenas inteiras construídas nos ensaios e que depois de prontas, com figurino e luz, eram gravadas para entrarem no espetáculo. Por exemplo, quando um personagem no espetáculo ligava a televisão, a cena da novela vista por ele aparecia nas imagens projetadas. Estas imagens estavam integradas à ficção da cena.

Os procedimentos encontrados nesta etapa inicial de fuzziificação para a construção de um novo sistema de Enrique Diaz, durante a *Fase de construção*, junto à Companhia dos Atores, apresentam similaridades com procedimentos de outros encenadores contemporâneos que trabalham de forma mais colaborativa, como foi possível perceber ao longo dos estágios realizados em 2014, na França, junto aos laboratórios iniciais para as criações de Joël Pommerat, David Bobée, Alexandre Markoff e Thomás Quillardet¹⁵². Nesta etapa inicial dos trabalhos acompanhados durante os estágios, pude perceber procedimentos comuns aos de Enrique Diaz durante sua fase de construção: A temática geral do trabalho é conhecida por todos os artistas, as premissas gerais de cada improvisação são propostas de forma intuitiva pelos diretores, com algumas sugestões de algum ator de vez em quando. Alguns atores pesquisam e utilizam intuitivamente suas referências estéticas ligadas à temática do trabalho para improvisar. O comentário e a validação dos dados levantados nas improvisações são feitas de forma também intuitiva e aleatória pelos diretores, tendo como base as premissas gerais de cada exercício. A dinâmica caótica desta fase vem principalmente da falta de clareza dos objetivos da improvisação em relação à construção do trabalho. As incertezas giram em torno das propostas de improvisação e do material levantado, por exemplo, que tipo de improvisação é mais interessante e quais as regras que devem ser propostas para se conseguir um material pertinente ao objetivo do projeto? Como

¹⁵² Durante minha permanência na França, pude efetuar estágios como assistente de direção em projetos de encenadores diversos, tais como Joël Pommerat (projeto *Couloir*), David Bobée (estágio como assistente de direção na remontagem de *Dedans Dehors David* no Théâtre de Chaillot - 2013), Alexandre Markoff (assistente de direção no projeto *La guerre*) e dois estágios junto à Thomás Quillardet e o brasileiro Márcio Abreu (estágio realizado em duas etapas: o primeiro no Rio de Janeiro (15-01-2012) e o segundo em Paris (09/02 - 15/02/2013) - Théâtre Paul Eluard). Tive também a oportunidade de trabalhar como assistente de direção de Enrique Diaz no projeto *Écritures en scène #*, com a apresentação de *In on it*, de Daniel MacIvor, uma leitura-espetáculo dirigida por Enrique Diaz (Brasil) com Jérémy Lopez et Samuel Labarthe, atores da *Comédie Française* (19 e 20 de junho de 2014). Estes estágios forneceram uma base de referência para analisar as improvisações iniciais e a coleta de materiais para a criação um novo espetáculo de Enrique Diaz.

validar os materiais das improvisações para serem utilizados para a construção do espetáculo? As incertezas vêm da dificuldade em encontrar um bom método de coleta de dados e análise dos materiais.

No programa do espetáculo *Cobaias de Satã*, Enrique Diaz fala com ironia sobre o trabalho dos atores na Companhia dos Atores. Percebe-se certa coincidência entre as partituras físicas vistas no espetáculo *A Bao A Qu – um lance de dados*, compostas de aproximações, brigas e reconciliações, e a interação dos atores durante os processos de criação da Companhia:

Indivíduos que não se comunicam decentemente com palavras e que para se sentirem bem realizam movimentos crispados e sons guturais, além de quedas ao chão e gritos lancinantes (isso quando não atiram coisas uns nos outros...). Que ao som de uma música que acreditam ser “instigante” iniciam, sem sobreaviso, jogos de proximidade e distância, de atração e repulsa, nos quais se revelam os segredos mais inomináveis¹⁵³.

Nestes processos criativos com viés mais experimental, este momento inicial de coleta de material para a criação de um espetáculo conta com grande participação de todos os atores e algumas dinâmicas se mostram mais caóticas que outras. Foi possível perceber que quanto menos o processo de criação é centralizado pelo diretor nesta etapa de fuzzificação, como é o caso da prática de Enrique Diaz, mais caótico é o processo de levantamento de dados e em decorrência, mais chance se tem de colher materiais inesperados e produzidos de forma coletiva. Se o trabalho é bastante experimental, mas é pouco colaborativo e bastante centrado nas decisões do diretor, o grau de imprevisibilidade e caos depende da estrutura do pensamento criativo do diretor. Mas de forma geral, o que se percebe é que uma dinâmica mais centralizada diminui a variedade das interações entre os atores e oferece menos materiais imprevisíveis.

Nos trabalhos de Enrique Diaz, como em outros projetos experimentais, esta etapa inicial de fuzzificação é bastante longa e só nas últimas semanas antes da estreia é que se dá a seleção definitiva dos materiais, ou seja, a fase de inferência. Durante essa etapa de inferência, as improvisações diminuem e os atores recebem diretrizes bem

¹⁵³ Programa do espetáculo *Cobaias de Satã*. Rio de Janeiro, 1998.

definidas de Enrique Diaz. Mas como todo o processo de fuzziificação foi bastante colaborativo, os atores percebem as inferências finais de Enrique Diaz como sendo o fruto de um processo colaborativo.

Os laboratórios da fase de Maturação, junto ao Coletivo Improviso, aconteceram principalmente entre 2000 e 2003 na Fundação progresso, no Rio de Janeiro. Este longo laboratório de criação foi a referência para todos os trabalhos desta fase de maturação, apesar dos laboratórios específicos para cada trabalho em particular. Este laboratório dirigido por Enrique Diaz tinha como objetivo a busca de uma nova linguagem através da utilização da técnica *Viewpoints and Composition*. Todos os espetáculos desta fase de maturação foram construídos fazendo uso intenso desta técnica, como *Paixão segundo GH*, *Ensaio. Hamlet*, *Gaivota-tema para um conto curto*, *Improviso Coletivo*, *Otro e Não olhe agora*. Os espetáculos que fizeram uso dos textos de Tchekhov e Shakespeare, contaram com a inserção de textos criados pelos atores durante as improvisações. O uso da técnica *Viewpoints and Composition* possibilitou uma perspectiva menos psicológica para o trabalho do ator com as personagens dramáticas já conhecidas do público e reforçou a abordagem performática destes textos, possibilitando a emergência de uma gama de gestos imprevisíveis. A apropriação desta técnica possibilitou um vocabulário e uma estrutura para que Enrique Diaz pudesse nomear e os procedimentos intuitivos que ele já utilizava nos jogos e improvisações da primeira fase de seu sistema, a fase de construção, junto à Companhia dos Atores. Segundo ele, “Graças à técnica *Viewpoints* eu pude encontrar palavras para o que eu fazia. Esta técnica facilita minha comunicação com os artistas. Ela é uma ferramenta que pode ser utilizada segundo as escolhas pessoais de cada artista”¹⁵⁴. Os laboratórios desta fase contaram com vários artistas convidados por Enrique Diaz, a fim de trocarem experiências. Cada artista ficava o tempo que achasse necessário e deveria trazer alguma contribuição ao coletivo, como alguma técnica de trabalho corporal ou vocal e algumas referências artísticas. Esta foi uma fase de grande abertura do sistema de Enrique Diaz.

Durante a fase de maturação, durante o processo de criação do espetáculo *Paixão segundo GH*, os treinos começaram a incorporar os textos de Clarice Lispector, tendo como objetivo a construção do futuro trabalho. Os treinos começavam com um aquecimento geral, cada dia guiado por um artista diferente. Em seguida, vinha os

¹⁵⁴ DIAZ, Enrique. Entrevista concedida a Marcilene L. de Moura. Paris-França, em 04-06-2014.

treinos com o método Suzuki e terminava com sessões de *Viewpoints* que duravam por volta de duas horas. A escolha dos *Viewpoints* a serem trabalhados era feita tanto pelos atores como por Enrique Diaz, bem como as regras das composições que se seguiam aos *Viewpoints*. O processo de elaboração das performances surgia de associações livres de ideias, sem a preocupação com uma seqüência lógica ou com uma construção psicológica. Depois de uma etapa inicial de treinos mais livres, visando o aperfeiçoamento da técnica *Viewpoints and Compositions*, as composições começaram a utilizar os textos de Clarice Lispector. Elas integravam estes textos com os materiais estéticos mais interessantes que haviam surgido durante as sessões de *Viewpoints*. O texto podia servir de inspiração temática ou ser utilizado de forma aleatória, como um material sonoro. Ao longo do tempo, algumas composições se fundiam com outras ou desapareciam.

Com a objetivação maior do trabalho, as regras das composições começaram a ser propostas exclusivamente por Enrique Diaz. Cada grupo de artistas era formado aleatoriamente e contava com quatro ou cinco integrantes. Os próprios artistas escolhiam um dentre eles para dirigir a composição a ser apresentada no dia seguinte, no final do workshop. Com o passar do tempo, estas composições foram se tornando performances mais estruturadas e começaram a ser apresentadas na cidade, em praças, parques etc. Uma delas foi a performance *Improviso Coletivo* que foi convidada para ser apresentada na Praça Cinelândia, durante o festival Riocenacontemporânea¹⁵⁵. Este trabalho foi uma compilação dos melhores momentos de três outras performances e contou também com a exibição de alguns exercícios do método Suzuki. A compilação foi feita nos últimos três dias antes da apresentação na Cinelândia, mas apesar da impressão de caos e improvisação total, as regras e etapas do trabalho eram muito bem definidas e conhecidas por todos. Após os momentos de improvisação mais livre com os transeuntes da praça, com uma série de ações previstas, as próximas etapas estavam bem definidas. Como as regras para os próximos passos eram bem abstratas e ligadas ao espaço e ao tempo, tinha-se a impressão de que uma forma de organização não racional emergia daquele coletivo. Por exemplo, no momento em que Daniela abrisse seu guarda-chuva, todos os atores começariam coletivamente o exercício de Suzuki¹⁵⁶.

¹⁵⁵<https://vimeo.com/52354854>

¹⁵⁶Nesta época ainda não existiam as intervenções urbanas chamadas *flashmobs*, que guardam alguma semelhança com essa ideia de irrupção de movimentos coletivos em áreas públicas. Mas estas performances de Enrique Diaz eram mais elaboradas e eram próximas do teatro, contando com alguma forma de narrativa, mesmo sem causalidade entre as cenas.

Ao longo do tempo, os trabalhos se voltaram para a construção do espetáculo *Paixão segundo GH* e as composições visavam principalmente os textos de Clarice Lispector. As escolhas dos parâmetros ligados ao tempo e ao espaço para as sessões de *Viewpoints* e as regras para as composições começaram a serem propostas unicamente por Enrique Diaz. O coletivo de atores recebia regras bem claras para a improvisação coletiva utilizando os *Viewpoints*, por exemplo: trabalhar diferentes durações para gestos expressivos, atenção ao desenho topográfico no espaço, e o ritmo dos deslocamentos e o uso de um trecho do texto de Clarice Lispector. As regras eram estipuladas, os objetivos cumpridos e as análises se baseavam na forma como as regras foram cumpridas.

Outro processo de criação que tinha premissas bem definidas pelos atores, mas deixava margem para uma grande abertura na coleta de material, foi o processo de criação do espetáculo *Otro*. Mas, diferente dos outros processos descritos anteriormente, em que o objetivo era aguçar a imaginação e descobrir novas formas, esse processo de fuzzificação tinha o objetivo de colher material para ser usado no novo espetáculo. A coleta de dados como imagens, vídeos e testemunhos tinha um objetivo e um uso bem definidos¹⁵⁷.

A criação deste espetáculo teve como princípio o deslocamento dos artistas pela cidade do Rio de Janeiro e o encontro com os cidadãos. Os deslocamentos iam tornando difusas as fronteiras entre os atores, a cidade, as pessoas da cidade, os objetos, os lugares. O objetivo era observar e trabalhar com a noção de mistura de fronteiras entre o eu e o outro, entre o eu e a cidade, entre o dentro e o fora, entre as impressões e a realidade. Cada um dos deslocamentos na cidade do Rio de Janeiro foi documentado por fotos ou vídeos e alguns foram editados pelo documentarista Felipe Ribeiro para fazerem parte do espetáculo. Durante o processo de trabalho os artistas se dividiram em subgrupos e realizaram deslocamentos e percursos pela cidade tendo como base algumas premissas pré-estabelecidas, como: andar cinco minutos, pegar um ônibus, saltar três pontos depois, falar com a primeira pessoa de vermelho que aparecesse e fazer perguntas, como “qual a última coisa que você fez?”, “você mora a quanto tempo daqui?”, “o que você faria se só tivesse uma hora de vida?” dentre outras. Este procedimento de tarefas aleatórias a serem executadas vem das Composições, que tem como objetivo a execução de tarefas aparentemente aleatórias, mas conectadas com o

¹⁵⁷Enrique Diaz trabalhou com um documentarista Felipe Ribeiro para filmar as cenas.

tema trabalhado, criando uma cena através da colagem de dados. Estas premissas eram abstratas o suficiente para abrir espaço para o imprevisto e para a improvisação, mas elas se apresentavam também como balizas difusas que colaboravam para a diminuição do grau de incerteza e aleatoriedade do encontro com o desconhecido. Com as regras estabelecidas, os artistas saíam à cidade, em situação de jogo, realizando performances, interagindo com as situações, buscando acontecimentos e situações, com a finalidade de trazê-los para o espetáculo. Por exemplo, se duas pessoas saíam juntas, uma passava pela experiência; a outra anotava, ou fotografava e filmava. Uma das composições escolhidas para o espetáculo foi realizada por um grupo de artistas nas barcas que fazem o trajeto Rio-Niterói. Um ator entrou na barca no Rio de Janeiro com os olhos vendados, segurando um cartaz em que pedia ajuda para atravessar a baía de Guanabara para encontrar a mulher da sua vida na cidade de Niterói. Um artista filmava de forma discreta o desenrolar desta experiência. Uma mulher no barco se propôs a guiar o rapaz até o encontro de sua amada. Enquanto isso ela foi contando suas histórias de amor. Outro artista filmava a atriz em Niterói aguardando o ator chegar com o cartaz, como se ela fosse a mulher amada. O encontro dos dois foi acompanhado pela guia que se despediu desejando sorte no amor. Estas cenas foram escolhidas para o trabalho final apresentado para o público. Durante a cena, estas imagens foram projetadas na tela do fundo, duplicando a imagem dos atores, enquanto eles narram seus deslocamentos, suas experiências, seus pensamentos e seus pontos de vista. O depoimento pessoal dos atores se misturava com o depoimento das pessoas encontradas nas performances.

Os laboratórios da fase de desconstrução, como os laboratórios do processo criativo dos espetáculos *In on It*, *A primeira vista* e *Cine-monstro*, eram centrados no estudo dos textos do dramaturgo Daniel Macivor. Apesar de alguns laboratórios físicos com uso da técnica *Viewpoints and Composition*, grande parte do material produzido na etapa de Fuzzificação destes espetáculos vinha de um estudo psicológico dos personagens, dos seus conflitos e motivações. Os estudos de mesa duraram bastante tempo e se focalizavam na dramaturgia de Macivor.

A dinâmica das interações entre os artistas observadas durante as improvisações iniciais, ao longo de todas as fases do sistema de Enrique Diaz, se mostra caótica e colaborativa. A integração dos artistas e a articulação dos vários objetivos visados durante a montagem de um espetáculo é um dos principais desafios encontrados pelos artistas. Estes desafios podem ser minimizados através de uma longa parceria entre os

artistas, como é o caso da Companhia dos Atores. Os atores da Companhia dos Atores puderam desenvolver sentimentos de confiança e de cumplicidade ao longo do tempo. Isto facilitou a articulação das diferenças e lhes permitiu criar espetáculos de uma forma coletiva e colaborativa. Dentro do Coletivo Improviso, a dinâmica de interação entre os artistas é mais complexa, dado o grande número de artistas envolvidos nos trabalhos, a pouca intimidade e a diversidade de suas habilidades. Tratava-se de músicos, bailarinos, e outros diretores de teatro¹⁵⁸. Nesta fase de maturação, a interação entre os artistas para viabilizar uma criação coletiva é facilitado pelo uso da técnica *Viewpoints and Composition* que permite protocolos comuns para criar e compartilhar as informações.

O aspecto colaborativo do sistema de Enrique Diaz pode ser verificado através da diversidade das funções desempenhadas pelos atores. Por exemplo, o ator Marcelo Olinto assina a criação de figurinos, a atriz Drica Moraes concebeu o cenário de *A Bao A Qu – um lance de dados, A Morta e Só eles o sabem*. Os atores da companhia são responsáveis pela produção e também realizam algumas encenações, como é o caso de César Augusto (*A babá, O Enfermeiro*), Marcello Vale (*João e o pé de feijão, Branca Como a neve*). A concepção do projeto *Otro* é assinada por Enrique Diaz, mas a encenação é dividida com a artista Cristina Moura, assim como Mariana Lima assina a direção de *Não olhe agora* com Enrique Diaz. Os artistas do Coletivo Improviso são citados no programa dos espetáculos como artistas criadores. O ator Marcelo Olinto valoriza a indeterminação de funções dentro da Companhia como um aspecto de fortalecimento da identidade dos atores e coesão entre eles. Esta indeterminação de funções pode ser vista sob o ponto de vista sistêmico, como um comportamento que aumenta a complexidade do sistema de criação de Enrique Diaz, visto que segundo Francis Le Gallou (1992, p.72), os elementos de um sistema são organizados em torno de um objetivo comum e seus elementos se inter-relacionam com funções diversas e de formas dinâmicas, todos imersos num mesmo ambiente. Quanto mais estas formas de interação são diversificadas, maior a complexidade do sistema e a possibilidade de emergência do caos.

Sem nunca deixar de atuar, o meu vocabulário visual começou a ser formatado. A soma desta combinação, ator-figurinista, fortalecia ainda mais minha crença na elaboração de uma identidade pessoal dentro de um coletivo. Acredito que a epifania do teatro só começa quando

¹⁵⁸ A complexidade de um sistema aumenta segundo o número e a diversidade das interações de suas entidades. Ver capítulo 1.2.2.

atores dissonantes se agrupam formando um corpo uniforme e coeso (OLINTO apud DIAZ; OLINTO; CORDEIRO, 2006, p.168)

O trabalho colaborativo traz grande autonomia para atores dentro do sistema de Enrique Diaz e abre um espaço para que eles possam expressar discursos mais pessoais dentro da comunidade, diminuindo a centralização do sistema. O funcionamento aberto do sistema de Enrique Diaz, com a liberdade dos atores trabalharem fora da Companhia como no cinema, na televisão ou em outras companhias, também aumenta a complexidade de seu sistema. No caso dos trabalhos do Coletivo Improviso, o sistema é ainda mais aberto, pois os artistas têm carreiras próprias ou participam de outros trabalhos junto a outros coletivos. Esta abertura do sistema de Enrique Diaz o torna instável, mas também contribui para a longevidade da parceria entre os artistas e contribui para a renovação constante do sistema, uma vez que cada artista traz novas experiências para compartilhar. A cumplicidade de um longo trabalho compartilhado e a repetição das parcerias permite a auto-organização do sistema e o permite superar a grande instabilidade advinda de sua abertura.

A reciclagem¹⁵⁹ e a persistência¹⁶⁰ de materiais ao longo dos espetáculos de Enrique Diaz é outra característica desta fase de fuzziificação. Segundo o ator Marcelo Olinto (OLINTO apud DIAZ; OLINTO; CORDEIRO, 2006, p.169), “A descoberta necessária da reciclagem se fez presente e a adotamos como método de trabalho. Desde então ela jamais nos deixou. A alquimia é incorporada na nossa linguagem”. Enrique Diaz recicla antigos figurinos, cenários e imagens de espetáculos antigos. Ele utiliza fragmentos de textos improvisados pelos atores e cenas de ensaios que não foram utilizadas em um espetáculo anterior para incluí-los num futuro espetáculo, como foi o caso da trama *A Cobaia de Satã*, escrita para os atores Suzana Ribeiro e César Augusto, durante o processo de criação do espetáculo *Melodrama*. A cena não entrou para este trabalho, mas indicou a direção para o futuro espetáculo *Cobaias de Satã*, como afirmou

¹⁵⁹ O termo reciclagem é utilizado nesta tese em diálogo com as atribuições dadas por Josette Féral (2011, p. 349), que considera que uma obra artística faz uso de reciclagem quando « utiliza materiais que terminaram seu ciclo de vida e se encontram reintegrados numa obra que os reintroduz no ciclo cultural ou artístico, fazendo com que ganhem outro sentido ». Outra categoria de reciclagem se refere aos “materiais, objetos, barulhos, sons e formas, cujos sentidos são deslocados para outro contexto para significar de forma diferente ». Neste sentido ver também Jean Klucinskas e Walter Moser (2004), (In: Féral, 2011, p. 346).

¹⁶⁰ A noção de persistência é uma noção sistêmica. Ela faz referência à memória a curto, médio e longo prazo. Em diversos sistemas naturais, observam-se formas ou estruturas organizadas que persistem tanto no tempo como no espaço. Ver seção 1.3.2.

o autor Felipe Miguez (MIGUEZ apud DIAZ; OLINTO; CORDEIRO, 2006, p. 153). A respeito do processo de criação de seu primeiro espetáculo *Rua Cordelier – tempo e morte de Jean Paul Marat*, Enrique Diaz afirma que o “Espetáculo iniciou um processo de trabalho que produziu A Bao A Qu (Um Lance de Dados) em 1990”¹⁶¹. Outro tipo de reciclagem é o aproveitamento dos textos de Clarice Lispector, que entraram para o banco de dados do sistema de Enrique Diaz após o espetáculo *Paixão Segundo GH*. Estas referências textuais e temáticas da obra de Lispector foram reutilizadas em todos os espetáculos seguintes desta fase de maturação “O que vem da Clarice é mais uma determinada maneira de olhar, de não perder a noção de superfície ao falar da profundidade.”¹⁶² Esta noção sistêmica ligada à persistência de materiais estéticos entre um espetáculo e o seguinte se deve também à memória coletiva do sistema¹⁶³ que incorpora também a memória de Enrique Diaz e a memória pessoal dos atores, que são co-construtores do sistema. A utilização da câmera de vídeo para capturar imagens durante as improvisações também contribui para a reutilização de materiais estéticos dos espetáculos anteriores, principalmente nos espetáculos da fase de maturação em que as gravações dos ensaios tinham como intuito principalmente a documentação e memória do processo criativo, ao contrário dos primeiros usos. As primeiras gravações tinham como objetivo a captação de imagens para serem utilizadas durante o espetáculo, como é o caso de *Melodrama*, *Cobaias de Satã* e *Paixão segundo GH*. As imagens gravadas eram imagens de ficção, com a utilização de figurinos, cenário e iluminação. Nestas gravações, os atores representavam as personagens da peça em situações diversas que contribuíam para o avanço da ficção, mostrando diferentes pontos de vista deste universo ficcional. Por exemplo, no espetáculo *Cobaias de Satã* a narração do personagem Miguel é interrompida no momento do acidente de moto que matou sua esposa. No momento em que ele cai da moto, são projetadas imagens subjetivas do personagem. O público vê o que aconteceu, segundo o ponto de vista do personagem Miguel.

As imagens produzidas durante as improvisações junto ao Coletivo Improviso, durante a fase de maturação, tinham em vista o armazenamento de material estético

¹⁶¹ Programa de *Rua Cordelier – tempo e morte de Jean Paul Marat*, em sua última temporada no Espaço Cultural Sérgio Porto, 1991.

¹⁶² DIAZ, Enrique. Entrevista sobre o processo de criação do espetáculo OTRO, em 15-06-2011, atualizado em 12-09-2013. <http://redeglobo.globo.com/globoteatro/boca-de-cena/noticia/2013/09/enrique-diaz-fala-do-espetaculo-otro-inspirado-na-obra-de-clarice.html>

¹⁶³ As fotos, as imagens gravadas, as críticas dos espetáculos, as entrevistas e todo o inconsciente coletivo do público que viu os espetáculos anteriores.

produzido durante os ensaios. Normalmente os artistas trabalham com duas câmeras. Uma delas tem a mesma função que os outros objetos utilizados nas improvisações. Ela pode ser manipulada pelos atores a fim de produzir imagens dos ensaios, partindo de um ponto de vista pessoal do ator e interno ao processo de criação. A outra câmera permanece fixa ou é manipulada por um técnico ou pelo próprio Enrique Diaz, quando este não está participando das improvisações. Em *Ensaio.Hamlet, Gaivota – tema para um conto curto* e *Otro*, as imagens que foram captadas com o objetivo de documentar o processo de criação, acabaram sendo projetadas durante os espetáculos. Estas imagens ganham o status duplo de imagem documental e imagem de ficção. O uso de imagens do processo de criação durante o espetáculo engendra uma recursividade ao sistema de Enrique Diaz. Estas imagens do processo trazem mais complexidade aos espetáculos devido à mistura de fronteiras entre processo de criação e resultado, entre ficção e realidade¹⁶⁴.

A recursividade do sistema de Enrique Diaz produz uma trajetória evolutiva espiralar: os dados de entrada de uma criação são os dados de saída da criação anterior, produzindo ciclos de retroação. Esta retroação pode ser observada no reaproveitamento, reciclagem, de cenas inteiras, de temas, de materiais de figurino e cenário, de desenhos espaciais e partituras físicas e referências artísticas. Mas esse movimento retroativo também pode ser observado num mesmo espetáculo, como por exemplo o espetáculo Melodrama “As cenas só faziam sentido em conjunto, sua justaposição depunha de modo mais rico sobre o melodrama do que a situação em si. Era o embrião da repetição variante, que acabou por impregnar toda dramaturgia de *Melodrama*.” (MIGUEZ apud DIAZ; OLINTO; CORDEIRO, 2006, p. 153). Enrique Diaz assinala os ciclos retroativos¹⁶⁵ do espetáculo *A Bao A Qu – um lance de dados*:

O espetáculo suspendia o tempo e criava novas modalidades de tempo, um em especial, o tempo espiralar, segundo o qual cada cena seria possivelmente retomada, re-combinada, reciclada, e novas cenas surgiriam e entrariam nesta espécie de ‘gira’ da humanidade, nesta imagem de limbo do inconsciente geral, onde o imaginário, os estereótipos, os arquétipos fariam uma dança de signos, pulsões e objetos (DIAZ apud DIAZ; OLINTO; CORDEIRO, 2006, p.22)

¹⁶⁴ Este assunto será abordado durante a análise do espetáculo *Gaivota – tema para um conto curto*.

¹⁶⁵ Ver também o programa do espetáculo no anexo I no qual Enrique Diaz explica os vários tempos do espetáculo.

Esta retroação, esta forma espiralar, está presente na trajetória de Enrique Diaz, entre um espetáculo e outro, mas também no interior de um mesmo espetáculo, entre uma cena e outra. É necessário ressaltar que esta forma espiralar não é uma construção racional de causa e efeito, mas uma montagem que reutiliza, aleatoriamente, os elementos de conjuntos diversos de cenas. Esta forma espiralar faz pensar no comportamento sistêmico chamado de ciclos de *feedback* ou retroação¹⁶⁶.

Hipóteses sobre a fuzzificação: Apesar de reciclagem de materiais anteriores, a produção de novos materiais é abundante e muito caótica durante as improvisações iniciais para a construção dos espetáculos de Enrique Diaz.

Existe sempre a busca de um acordo, a pesquisa de formas de diálogo, mas existe sempre esse caos de gente que fala ao mesmo tempo. Isso me traz a lembrança de minha família. Eram muitos irmãos que falavam ao mesmo tempo e meu pai que ficava em silêncio e esperava que o caos se acalmasse e a gente se organizasse por nós mesmos. Minha função é principalmente a de provocar este caos, provocar a manifestação das diferenças e ajudar depois na organização destas informações¹⁶⁷.

A grande quantidade e variedade de materiais estéticos produzidos durante os longos períodos de improvisação engendram uma dinâmica em forma de ciclo de retroação (*feedback*) positivo de forma a amplificar cada vez mais as informações e suas transformações, trazendo grande instabilidade ao processo. Os materiais produzidos se juntam aos dados trazidos pelo encenador assim como os dados dos trabalhos mais antigos que constituem a memória do sistema. A cumplicidade de um longo trabalho coletivo ajuda na regulação entre o caos e a auto-organização. O caos inicial é seguido de uma necessidade de se ouvir o outro e de se instaurar um diálogo a partir das várias proposições, a fim de evitar que o sistema se destrua. Essa possibilidade de escuta gera um ciclo de retroação negativa que produz a estabilidade: “Apesar do caos do nosso

¹⁶⁶ Existem três tipos de ciclos de retroação: a. Os ciclos positivos: ampliação das transformações, b. Os ciclos negativos: produção de equilíbrio e estabilidade. c. Os ciclos ago-antagonistas: imprevisibilidade. Estas noções foram abordadas no sub-capítulo 1.2.2.

¹⁶⁷ DIAZ, Enrique. Entrevista concedida a Marcilene L. de Moura. Rio de Janeiro-Brasil, em 30-09-2015.

processo, nos organizamos para preparar uma cena para apresentar ao público. É a mesma coisa durante os ensaios, senão podemos nos perder”¹⁶⁸. Este ciclo de retroação negativa pode ser engendrado também pela utilização da técnica *Viewpoints and Composition* que permite nomear os procedimentos a fim de estruturar as ações.

Ao observar as improvisações durante os laboratórios de Enrique Diaz é possível constatar a alternância entre situações caóticas e situações estruturadas. Tal alternância em forma de ciclo de retroação ago-antagonista¹⁶⁹, impede o que o sistema de Enrique Diaz se esclerose, fechando-se sobre si mesmo ou se destrua ao se abrir demais. Estes ciclos ago-antagonistas são também responsáveis pelos ciclos espiralados, que contam com pequenas variações, que caracterizam os espetáculos de Enrique Diaz.

¹⁶⁸ DIAZ, Enrique. Entrevista concedida a Marcilene L. de Moura. Rio de Janeiro-Brasil, em 30-09-2015.

¹⁶⁹ Os ciclos de retroação ago-antagonistas: imprevisibilidade (alternância entre os ciclos positivos e os ciclos negativos).

2.2.2 Inferências– Decisões para a encenação

As inferências¹⁷⁰ e as decisões tomadas por Enrique Diaz para a montagem de um novo trabalho são analisadas a partir da observação crítica de seu processo de criação durante os estágios como artista-pesquisadora. Não se trata de aprofundar aspectos cognitivos e psicológicos ligados às escolhas das encenações de Enrique Diaz, mas de revelar alguns métodos utilizados para a tomada de decisões. Os tipos de inferências feitas por Enrique Diaz podem vir de forma inconsciente ou de uma estratégia voluntária. Elas podem partir de conhecimentos incertos ou não. Segundo Mario Borillo e Jean-Pierre Goulette (2002, p. 98), os tratamentos sobre a informação simbólica procedem essencialmente por ativação de conhecimentos e de representações, por atribuição de significados e produção de inferências. As escolhas feitas por Enrique Diaz são voltadas para a resolução de problemas e para a validação de premissas, “Em cada espetáculo várias proposições estéticas são lançadas como enigmas que são seguidos por novas pesquisas e novas descobertas”. O tipo de raciocínio de Enrique Diaz é voltado para a utilização de analogias e tende a construir uma coerência própria a partir das conexões e intersecções entre as diferentes cenas.

Enrique Diaz toma suas decisões baseado em suas preferências pessoais e nas percepções dos artistas com os quais ele trabalha, reaproveitando elementos de seu próprio sistema e de outras áreas de conhecimento. Ele elabora soluções viáveis tendo como base a memória de seu processo criativo, as trocas verbais com artistas e as informações do domínio comum. O termo "memória da improvisação é empregado por Enrique Diaz para justificar suas escolhas. Walter Benjamin (1989, p.105-106) distingue a memória voluntária, que é construída sob a tutela do intelecto e a memória involuntária, que permanece sob a tutela de sensações. Segundo ele, a memória involuntária¹⁷¹ pode fazer emergir o passado no tempo presente, através do encontro com um determinado objeto, imagem, gosto, cheiro, etc. Dependendo do estágio do processo criativo, Enrique Diaz utiliza tanto a memória involuntária como a memória voluntária. As inferências e as escolhas temporárias, muito significativas no início dos trabalhos, utilizam principalmente a memória involuntária e as estratégias inconscientes

¹⁷⁰ A palavra ‘Inferência’ é utilizada neste capítulo como sendo uma analogia com a segunda etapa de um sistema flou chamada ‘motor de infência’. Ver o sub-capítulo 1.2

¹⁷¹ Walter Benjamin cita a experiência de Proust (1999) como um exemplo de memória involuntária. No seu livro *À la recherche du temps perdu*, Proust conta como o gosto da madeleine o transportou para a cidade de Combray, onde ele passou a sua infância. Ele revisita seu passado a partir do encontro fortuito com este sabor.

para geraras informações incertas. As inferências estruturais e decisões racionais que são tomadas próximo da estreia do espetáculo, utilizam principalmente a memória voluntária dos artistas e a memória coletiva do processo de criação, registrada nas imagens captadas durante os ensaios.

Para entender melhor o processo de decisão e a seleção dos materiais estéticos que serão usados num espetáculo de Enrique Diaz, se mostra necessário classificar os diferentes tipos de decisões tomadas durante o seu processo de criação. Três categorias de análise foram elaboradas a partir da observação do processo de criação de Enrique Diaz, seus depoimentos e suas entrevistas. As categorias elaboradas nesta pesquisa se baseiam na ideia de uma evolução temporal: a. Inferências temporárias, b. Inferências estruturais e c. Inferências discretas¹⁷².

a. Inferências temporárias

Durante a construção de um novo espetáculo de Enrique Diaz, a produção de material da fuzziificação se alterna com os momentos de inferências temporárias que incluem a seleção temporária destes materiais produzidos. Estas sub-etapas de inferências temporárias já começam a acontecer num momento mais avançado da fase de coleta de material da Fuzziificação. Depois dos momentos de improvisações bem livres no início dos trabalhos, com o intuito de levantar material, começam a acontecer de forma intercalada, as sub-etapas de inferências temporárias. Nestas sub-etapas algumas escolhas são feitas, mesmo que não sejam definitivas: “Não se pode ignorar que se tem sub-etapas no processo. Senão a gente se perde. Existem alicerces que vão sendo construídos em determinados momentos, mesmo que sejam mudados depois”¹⁷³. As inferências temporárias e as escolhas provisórias, realizadas ao longo do processo de criação, são freqüentemente revistas por Enrique Diaz e novos materiais são incluídos ou recombinaados. O objetivo principal destas inferências é minimizar o caos das improvisações, como uma forma artificial de auto-organização.

Durante o processo de criação de Enrique Diaz, a seleção dos materiais e a tomada de decisões temporárias são feitas por ele mesmo, de forma individual e intuitiva, ou de forma coletiva. As seleções feitas por Enrique Diaz utilizam

¹⁷²Estas categorias serão verificadas na simulação (Capítulo 2.3)

¹⁷³DIAZ, Enrique. Entrevista concedida a Marcilene L. de Moura. Rio de Janeiro-Brasil, em 30-09-2015.

freqüentemente uma forma de combinação de elementos que se repetem ao longo das improvisações, com pequenas diferenças:

Suponhamos que desejamos selecionar alguns elementos. Depois de uma sessão de improvisação, eu escolho um elemento dentre outros elementos. Na segunda improvisação, eu peço para utilizarem o primeiro elemento escolhido e eu o combino com um segundo elemento que escolho. Através desta combinação, o primeiro elemento se torna um pouco diferente ao se misturar com um segundo elemento. Esta combinação deve aparecer numa terceira improvisação. Na terceira improvisação, aparece um terceiro elemento que pode se combinar com os dois primeiros e criar novas transformações e novos elementos¹⁷⁴.

Apesar das decisões pessoais de Enrique Diaz, as inferências temporárias durante seu processo de criação, tendem a ser mais coletivas e intuitivas. Elas se baseiam na memória das improvisações e nas discussões coletivas após as improvisações. As discussões coletivas eram voltadas para a avaliação da cena improvisada e dos materiais produzidos e para a questão da organização destes materiais. Elas se voltavam também para as questões mais gerais ligadas ao projeto. Durante os trabalhos com a Companhia dos Atores, estas discussões eram bastante subjetivas. Eram mais livres e se apoiavam em gostos pessoais dos artistas e em suas intuições a respeito do que poderia ser interessante para o espetáculo. Os artistas utilizavam freqüentemente a associação livre de ideias, as sensações e a memória. A atriz Suzana Ribeiro fala destas escolhas iniciais junto à companhia: “A gente discutia muito, dava muitas sugestões. Como a gente tinha muita cumplicidade, agente ia comentando o que a gente gostava e ia entendendo as escolhas”¹⁷⁵. Já na época dos trabalhos junto à Companhia os Atores os artistas demonstravam a tendência a uma preocupação geral com a construção do texto e da cena, ao invés de se voltarem apenas unicamente para as questões de seu personagem ou de sua atuação. Eles utilizavam expressões menos psicológicas e as discussões eram voltadas para a análise das concretudes espaço-temporais das cenas, como o desenho espacial, o ritmo, etc. Apesar das longas discussões, permanecia uma falta de clareza a respeito das premissas iniciais

¹⁷⁴DIAZ, Enrique. Entrevista concedida a Marcilene L. de Moura. Rio de Janeiro-Brasil, em 18-08-2015.

¹⁷⁵RIBEIRO, Suzana. Entrevista concedida a Marcilene L. de Moura. Goiás-Brasil, em 03-08-2015.

para as improvisações. A mesma coisa para os pontos de vista que deveriam guiar as decisões.

Estas discussões coletivas após as improvisações eram mais sintéticas junto ao Coletivo Improviso, graças à utilização da técnica *Viewpoints and Composition* que oferece um vocabulário coletivo que permite aos atores nomear as impressões subjetivas a respeito das improvisações. Durante a segunda fase de maturação do sistema, a utilização da técnica *Viewpoints and Composition*¹⁷⁶, além de facilitar a tomada de decisões coletivas, facilita a inserção de novos artistas convidados. O conhecimento coletivo desta técnica facilita a inclusão e a cooperação entre artistas convidados que não contam com a cumplicidade de um longo trabalho juntos. Esta técnica facilita o compartilhamento das experiências e referências artísticas dos artistas convidados e sua integração no trabalho coletivo. A técnica *Viewpoints and Composition* oferece regras bem definidas e comuns sobre as coordenadas de tempo e espaço. Estas regras servem de base para uma discussão coletiva a respeito dos resultados da improvisação, de forma que se possa sair do campo da impressão subjetiva individual do diretor para a partilha destas impressões pelo coletivo. O uso desta técnica facilita as avaliações coletivas após cada sessão de improvisação a fim de escolher temporariamente o material que deve ser usado nas próximas improvisações. A escolha conjunta dos parâmetros para a improvisação, tendo como base as coordenadas do espaço e do tempo, diminui o caos das discussões iniciais para a escolha dos elementos das improvisações, otimizando a tomada de decisão. Por exemplo, ao fazer improvisações sobre um tema específico ligado ao trabalho, como a solidão da personagem GH em seu escritório, os parâmetros ligados ao tempo e ao espaço eram: desenho espacial, duração, repetição. Após as várias improvisações, a edição temporária dos melhores momentos se pautava pela escolha das cenas que melhor trabalharam estes parâmetros para abordar a solidão. Esta escolha tinha como base a memória e a associação livre de ideias. Por exemplo, após cada improvisação com a técnica *Viewpoints*, Enrique Diaz pedia para que os artistas fechassem os olhos sentados num círculo. Seguindo o círculo, cada um deles citava três momentos mais interessantes da improvisação, utilizando parâmetros concretos ligados ao espaço e ao tempo. Exemplo: a duração dos balões caindo do teto, os atores em silêncio no fundo do palco, o momento em que os objetos caem das bolsas femininas.

¹⁷⁶ Existem quatro *Viewpoints* para balizar as incertezas em relação ao tempo: ritmo, duração, repetição, resposta cinestésica e cinco *Viewpoints* sobre o espaço: forma, gesto, arquitetura, topografia e relação espacial, assim como os *Viewpoints* vocais: volume, tom, dinâmica, aceleração/desaceleração, silêncio e timbre.

Depois da apresentação de todas as improvisações do dia, este tipo de seleção era feita para os melhores momentos do dia. Após alguns dias de improvisações, Enrique Diaz pedia, por exemplo, uma improvisação em que cada ator incluísse um momento que ficou na memória, além de outros momentos que Diaz escolhia e pedia que entrassem na improvisação¹⁷⁷.

Outro exemplo de utilização de *Viewpoints* para construir uma composição durante o processo de criação da peça *Paixão segundo GH*¹⁷⁸: Enrique Diaz pediu que os artistas trabalhassem com *Viewpoints*¹⁷⁹ de duração, de ritmo e de arquitetura para realizar a composição cumprindo as seguintes regras: uso de um objeto doméstico, utilização de um fragmento de texto de Clarice Lispector, um momento de silêncio. A performance foi realizada no balcão do último andar da Fundação Progresso¹⁸⁰. O objeto escolhido foi um regador de plantas. Os artistas utilizaram vários regadores cheios d'água. Os figurinos eram uma mistura de roupa íntima feminina com roupa masculina. As atrizes se colocaram no balcão, em equilíbrio precário, enquanto jogavam a água dos regadores, de forma descontínua, nas pessoas que estavam embaixo assistindo. O texto era dito de forma fragmentada, sendo pronunciado de forma intercalada pelas várias atrizes. Elas incluíam também longos momentos de silêncio durante os quais se podiam ouvir apenas o barulho da água caindo. No final da composição, os artistas escolheram os materiais estéticos que se adequavam melhor às regras estipuladas para a improvisação: a lentidão de um gesto de Daniela Amorim, o ritmo ininterrupto do texto dito por Fernanda Azevedo. Estas escolhas tinham a ver com as regras: Utilização do texto de Clarice Lispector e a utilização dos *Viewpoints* de duração e ritmo, a disposição espacial das atrizes (*Viewpoint de arquitetura*) e os movimentos dessincronizados dos regadores (utilização de um objeto doméstico e o *Viewpoint de ritmo*). O figurino híbrido utilizado nesta composição acabou entrando para a cena do trabalho *Paixão segundo GH*. Os vários deslocamentos espaciais realizados na Fundação Progresso inspiraram os deslocamentos do espetáculo.

Paradoxalmente, se a técnica *Viewpoints and composition* diminuiu o caos durante as discussões coletivas devido à concretude do vocabulário para avaliar a

¹⁷⁷ Descrição baseada em memórias pessoais do processo de criação para o espetáculo *Paixão segundo GH*, durante os três anos de minha participação nos laboratórios da fase de maturação.

¹⁷⁸ A criação do espetáculo foi feita durante os laboratórios da fase de maturação, que durou ao todo, três anos.

¹⁷⁹ A explicação detalhada dos *Viewpoints* está no anexo III.

¹⁸⁰ *Fundação Progresso*, antiga fundição transformada em centro cultural de dança, teatro, música e multimídia.

improvisação, ela permite a emergência de uma grande quantidade de material imprevisível e simbólico, que pode se afastar muito da temática do trabalho proposto, trazendo dificuldades para a seleção. Neste caso é importante ter uma grande cumplicidade entre os artistas e ter um projeto estético bem definido para evitar as dispersões e o caos, advindos da grande quantidade e da diversidade de material produzido nesta fase inicial dos ensaios.

Na fase de maturação, a escolha dos materiais estéticos para a construção dos personagens era ligada aos aspectos espaciais e temporais, ao invés da busca de uma entidade psicológica fictícia. Enrique Diaz define a personagem como uma "função" no sentido matemático, isto é, o resultado da combinação de operações e ações. Na medida em que vários atores improvisam com um mesmo personagem, a escolha final dos materiais referentes a esse personagem é o resultado da intersecção, da compilação de diferentes materiais encontrados durante as improvisações. O texto pode servir de inspiração temática ou ser tratado como material sonoro. Este 'personagem função' é responsável pela conexão entre o universo temático do texto trabalhado e a materialidade das ações físicas e performáticas na cena. Ele serve de inspiração para a elaboração das premissas espaciais e temporais da improvisação. Tomemos como exemplo um personagem cuja função dramaturgica é revelar publicamente um segredo. Os atores tomam suas decisões levando em conta a posição espacial, os movimentos, os objetos e o ritmo do personagem. Ao invés de buscar motivações psicológicas e emocionais, os atores pensam em ações físicas determinantes para se mostrar no palco a "função" do personagem. Por isso, para a construção de uma identidade fictícia, utiliza-se principalmente a memória involuntária, que funciona através de associações de ideias e de imagens, ao invés da memória emocional, que serve para reconstituir uma emoção. Trata-se de um agenciamento entre coordenadas espaciais e temporais; um agenciamento entre o personagem-função e o conjunto de atores.

As escolhas temporárias das cenas de improvisação são determinadas por visões parciais e fugazes do futuro. É impossível determinar previamente ao processo criativo todas as informações que serão necessárias nas etapas seguintes. A criação de um novo espetáculo é de natureza imprevisível e os encenadores usam freqüentemente a intuição e assumem os riscos que acompanham toda a criação "O grande desafio é criar um espetáculo á partir destes materiais desordenados que apareceram nos ensaios [...] o desafio é de não saber para onde se está indo, mas continuar caminhando. Você tem que

acreditar!”¹⁸¹. Embora Enrique Diaz compartilhe suas ideias e suas escolhas, os artistas permanecem na imprevisibilidade do trabalho experimental a ser feito. A qualquer momento, uma cena que tem sido excluída dos ensaios pode ser retomada, total ou parcialmente. As escolhas e inferências feitas no início de ensaios são sempre temporárias.

b. Inferências estruturais

Na medida em que o processo de criação se torna mais avançado, com o passar do tempo, as inferências tendem a ser mais gerais e estruturais. Apesar da abertura de seu sistema para a improvisação, há sempre o momento das escolhas pessoais de Enrique Diaz e de suas decisões finais:

Estamos sempre em processo de criação, estamos sempre mudando as cenas. Mas chega um momento em que é preciso fazer escolhas e fixar certos elementos pra que se possa fazer definir também a iluminação, o som e as imagens. Com a aproximação da data da estreia, a peça começa a tomar forma. Mas depois da estreia a gente continua sempre mudando alguma coisa. Minha vocação sempre foi voltada ao encontro com os outros parceiros, sou muito afetado pela especificidade destes encontros. Mas minha natureza deseja ir numa direção e não em outra, existe uma intencionalidade¹⁸².

As inferências estruturais e as decisões finais feitas por Enrique Diaz partem dos elementos de sua memória voluntária e dos elementos recuperados através da visualização das imagens captadas durante os ensaios. Enrique Diaz não produziu reflexões teóricas durante seus processos criativos, tão pouco os artistas que trabalharam com ele¹⁸³. Dada a natureza muito física das improvisações, não havia muito espaço para a produção de textos teóricos sobre o processo criativo¹⁸⁴. Por isso as imagens dos

¹⁸¹ DIAZ, Enrique. Entrevista concedida a Marcilene L. de Moura. Paris/Skype, em 12-01-2016.

¹⁸² DIAZ, Enrique. Entrevista concedida a Marcilene L. de Moura. Rio de Janeiro-Brasil, em 18-08-2016.

¹⁸³ O livro sobre a Companhia dos Atores, organizado por Enrique Diaz, Marcelo Olinto e Fabio Cordeiro (2006), contém reflexões teóricas de alguns pesquisadores que analisam alguns espetáculos da companhia e depoimentos dos artistas da Companhia e os artistas que trabalharam com a companhia. Mas estas reflexões vieram longo tempo depois do processo de criação.

¹⁸⁴ Houve uma tentativa de recuperar algumas anotações junto aos atores Enrique Diaz, mas eles não tinham o hábito de anotar reflexões ao longo do processo de criação. Os atores que disseram ter algumas anotações, não conseguiram recuperá-las. As informações recolhidas nesta tese vieram principalmente da memória dos atores ou das anotações de ordem prática feitas por Enrique Diaz e enviadas por email ao

ensaios eram tão importantes para a tomada de decisões. No sistema de criação de Enrique Diaz existe também um processo de estruturação bem racional e matemático que às vezes precede mesmo o início dos trabalhos. Esta estrutura visada no início do projeto pode ser transformada de acordo com o andamento do processo criativo. Às vezes esta estrutura não é clara no início dos trabalhos, mas vai tomando forma com o andamento do processo. É esta estrutura geral do sistema, ligada à sua temática, que influencia as inferências estruturais e as operações de interpolação, incrustação e imbricação entre certos conjuntos de cenas.

As decisões finais são comunicadas por Enrique Diaz aos artistas em forma de um roteiro das ações a serem executadas. Ele apresenta as regras definitivas do jogo cênico: o roteiro das ações que são o resultado de uma colagem de diversos elementos e diversas cenas. É apresentada também a divisão das funções de cada ator e as ações que cada um deve executar. Neste sentido, os personagens são vistos como funções a serem executadas por determinado ator em determinada cena. Um mesmo personagem pode ser ‘executado’ por um ator numa cena, por outro ator em outra cena e por vários atores em outra cena. Independente desta intercalação de personagens, Enrique Diaz escolhe um responsável geral por cada personagem, escolhe o ator que deve “carregar”¹⁸⁵ determinado personagem. Esta definição do ator que deveria ser o responsável pela execução de um personagem serve à lógica interna do sistema de criação, pois o público não se da conta necessariamente desta distinção. O que é visto em cena é um desenho cênico do personagem construído através da afirmação de algumas referências como um detalhe do figurino, determinado gesto, determinado tipo de deslocamento no espaço, o texto, dentre outros. Estas referências permitiam o reconhecimento de um personagem, mesmo que executado por vários atores ao mesmo tempo ou por atores diferentes em cada cena. A definição interna do ator que é responsável por cada ‘função’ é feita por Enrique Diaz nos momentos próximos da estreia. Independente do ator escolhido internamente como o responsável por um personagem, para cada cena era feita a definição das imagens projetadas, dos objetos utilizados e dos atores que fariam cada

atores. Ao longo do estágio como assistente de direção de Joël Pommerat, no laboratório de criação chamado *Couloir*, realizado em Bruxelas em fevereiro de 2013, pude observar seu interesse pela produção de uma forma de memória do processo de criação. Meus primeiros relatórios eram bastante descritivos e documentais. Ao longo do trabalho, os relatórios começaram a ganhar algumas reflexões teóricas e analíticas e Pommerat assinalou a importância e utilidade de se priorizar a documentação, visto sua utilidade prática na constituição de uma memória do processo. O laboratório “Couloir” contou também com uma câmera de vídeo que registrou quase todo o processo.

¹⁸⁵Esta é uma expressão utilizada freqüentemente pelos atores.

personagem e cada ação física. Essa escolha era inspirada pelas cenas construídas nas improvisações. Às vezes uma cena inteira entrava ou fazia-se a interpolação entre vários conjuntos de várias cenas diferentes.

Apesar da abundância de materiais caóticos produzidos pelas improvisações e das escolhas intuitivas feitas durante as inferências temporárias, as inferências estruturais eram bem racionais e consistiam principalmente na estruturação de seqüências que seguiam uma lógica utilizada por Enrique Diaz, como as operações de união, intersecção e repetição de materiais estéticos ou de cenas, a fim de construir uma estrutura narrativa complexa. Este pensamento matemático guiava as inferências estruturais feitas durante os trabalhos com a Companhia dos Atores e com o Coletivo improvisado.

A respeito da estrutura que guiou as inferências finais para a construção do espetáculo *A Bao A Qu*, por exemplo, Enrique Diaz disse que a intenção inicial era falar do processo de criação de uma nova linguagem. Portanto, ele “queria uma estrutura geral que fosse parecida com a estrutura do pensamento em processo de criação: uma ideia puxa a outra, uma ideia é esquecida e depois retomada, algumas ideias juntas criam outras ideias”¹⁸⁶. Ele não queria mostrar a construção de uma nova linguagem ao público, mas mostrar os processos que acontecem durante a criação de uma linguagem. Perguntado sobre a estrutura que ele queria construir neste trabalho, ele nos respondeu:

É como se você gostasse de ver sílabas. Estas sílabas não se combinam porque são apresentadas de maneira musical, plástica, cromática. É como se você gostasse de ver aquilo como uma dança e aos poucos você começasse a perceber que, ao serem associadas de uma maneira X elas produzissem algo para além da presença delas. E como se você visse uma parte de uma foto, depois outra e lá na frente você percebesse que elas fazem parte da mesma foto e que a foto geral conta mais coisas do que só os pedaços. Depois você destrói esta foto e combina aquilo de outra maneira e você vê uma nova coisa. Com várias configurações sucessivas se consegue contar uma estória¹⁸⁷.

A respeito dos mecanismos repetitivos utilizados para selecionar as cenas durante trabalhos de construção *A Bao A Qu*, Enrique Diaz usa o nome de “lógica

¹⁸⁶ DIAZ, Enrique. Entrevista concedida a Marcilene L. de Moura. Rio de Janeiro/Brasil, em 18-08-2016.

¹⁸⁷ DIAZ, Enrique. Entrevista concedida a Marcilene L. de Moura. Rio de Janeiro/Brasil, em 18-08-2016.

espiral". Esta lógica espiral foi reutilizada de maneiras diferentes em seus trabalhos posteriores:

Suponhamos que nós temos alguns elementos escolhidos. Na primeira volta escolho um elemento. Na segunda volta aparece o primeiro elemento de novo e mais um segundo elemento. Vira o primeiro um pouco diferente. Na terceira volta aparece um terceiro elemento que se combina com os dois primeiros e eles vão se transformando e se mantendo. A tendência é isso ir aumentando¹⁸⁸.

Mesmo se os objetivos de seu processo de criação incluíam a construção de uma narrativa e a produção de sentido, Enrique Diaz utiliza um pensamento abstrato para a composição das cenas, levando em conta a percepção do tempo e do espaço.

Enrique Diaz dizia que ele fazia intersecções entre as cenas e abria parênteses e 'janelas'. Ele falava em 'janelas' mesmo antes do Windows da Microsoft. Ele utilizava um vocabulário matemático. Na época do espetáculo *A Bao A Qu – um lance de dados*, ele tinha inventado tal de 'teorema matemático' muito complexo. Eu não entendia muito bem, acho que se tratava de uma ligação entre pontos e simultaneidades. Era uma forma de pensar o tempo e o espaço no teatro¹⁸⁹.

No programa do espetáculo *A Bao A Qu - um lance de dados*, Enrique Diaz fala de seu teorema matemático que guia a estrutura complexa de seu espetáculo.

Possíveis tempos em *A Bao A Qu*. Em especial, quatro. Um, o tempo normal, tecnológico, talvez 1 hora e 20 minutos, no qual um período de nossas vidas é confinado a mesma medida e saboreado com a saudável impressão de estarmos assistindo a uma peça de teatro. Dois, o tempo da simultaneidade. Tudo que acontece, seja apresentado na ordem que for, acontece, aconteceu e acontecerá, sempre e ao mesmo tempo. No palco vê sempre a uma porção escolhida desta convivência simultânea. Três, o tempo hipotético do pensamento ("...este emprego a nu do pensamento com retrações, prolongamentos, fugas..."), também sem medida possível e com uma lógica de hipótese,

¹⁸⁸ DIAZ, Enrique. Entrevista concedida a Marcilene L. de Moura. Rio de Janeiro-Brasil, em 18-08-2016.

¹⁸⁹ RIBEIRO, Suzana. Entrevista concedida a Marcilene L. de Moura. Goiás-Brasil, em 03-08-2015.

rascunho, e de insight. Quatro, o tempo espiral. A imagem é a de uma espiral em forma de redemoinho. Este tempo, de certo modo, nega o tempo da simultaneidade (que apresenta uma forma cíclica) através da ideia de evolução. Esta ideia aparece quando se substitui o conceito de repetição pelo de recombinação. O tempo espiralar se evidencia também quando, após a primeira cena, vê-se a primeira cena (é só o que se tem: a primeira volta) e quando se percebe que as últimas cenas serão maiores do que as primeiras (a volta da espiral é mais demorada...)¹⁹⁰.

Este esforço em teorizar e organizar as estruturas abstratas do espetáculo aponta para um pensamento sistêmico. Como um sistema fluiu do campo da informática, o sistema de Enrique Diaz cria proposições e regras baseadas na percepção da complexidade dos fenômenos naturais, para tentar compreender e representá-los. O resultado das inferências estruturais de Enrique Diaz, que são o fruto de um pensamento abstrato e matemático, voltado para as estruturas do tempo e do espaço, é apresentado aos atores na forma de uma seqüência de ações a serem executadas, numa estrutura que faz pensar nas seqüências de algoritmos computacionais: **Si** condição1 **e/ou** condição2 **então** ação¹⁹¹. Esta lista de instruções levava em conta o imprevisto, prevendo possíveis medidas para se evitar a perda total de controle sobre o curso da cena em criação. As instruções contêm ações concretas, sem indicação das intenções psicológicas ou dos estados emocionais. Elas utilizavam os parâmetros ligados ao espaço e ao tempo. Um exemplo de instruções dadas aos artistas do Coletivo Improviso:

Quando a Daniela parar de dançar com as pessoas do público, ela abre o guarda-chuva. Se ela abrir o guarda-chuva antes da Paula, os atores à sua direita começam o exercício Suzuki. Eles ficam fazendo o exercício até que Paula abra seu guarda-chuva. Se a Paula abrir seu guarda-chuva antes de Daniela, então os atores trazem os balões para jogar com o público até o momento em que um dos atores ou alguém

¹⁹⁰ Programa do espetáculo *A Bao A Qu – Um lance de dados*, 1990.

¹⁹¹Um algoritmo é uma linguagem de descrição de procedimentos, incluindo comandos a serem executados segundo certas condições e iterações, de forma similar a várias linguagens de programação. Exemplo: se x é diferente de y então repita comando até que x seja igual a y (Veloso, 1983, p.25).

do público estoure um balão. Depois disso os atores fazem o exercício Suzuki da caminhada¹⁹².

A lista de ações a serem executadas pelos artistas tinha o objetivo de produzir sensações psicofísicas no público, criando significados a partir de justaposições e superposições. O tipo de intersecção e união de ações é decidido por Enrique Diaz. Estas inferências estruturais fazem uso de uma memória voluntária para recuperar e selecionar as cenas que farão parte da construção final. Para isso ele acessa as informações armazenadas na sua memória pessoal, mas, sobretudo, ele visualiza as imagens de vídeo captadas durante os ensaios. Apesar de não participarem ativamente das inferências estruturais do sistema de criação de Enrique Diaz, os atores também utilizam sua memória voluntária, durante a temporada, para lembrar as trajetórias, as ações físicas e os objetivos de cada cena, etc. Como não existe uma relação de causa e efeito na construção da sequência de cenas, os atores devem utilizar uma memória corporal para se lembrar da sequência de ações físicas. Por exemplo, depois de alinhar todos os objetos no chão, o ator deve correr para a estátua da praça e aguardar o momento em que outros atores também venham para a estátua afim de começarem juntos o exercício do treinamento Suzuki. Não existe uma construção psicológica coerente, o que existe é uma sequência de ações físicas a serem executadas de forma coletiva, levando em conta os imprevistos do momento presente do encontro com os transeuntes da praça. Enquanto os outros atores não chegavam na estátua da praça, o ator que aguardava improvisava levando em conta os parâmetros ligados ao tempo e ao espaço. Por exemplo, ele podia ficar dançando com a sombra da estátua no chão, interagindo com as crianças ao redor ou com os gestos de um ator que estava do outro lado da praça.

c. As inferências discretas

As inferências que acontecem depois da estreia e durante todo o período de apresentação do espetáculo ao público são chamadas aqui de inferências discretas. De acordo com os materiais levantados a partir do encontro e da troca com o público, novas inferências são feitas e o trabalho é modificado. Depois da estreia, da reação do público,

¹⁹² Anotações feitas por Marcilene L. de Moura por ocasião de sua participação na performance. Fonte: Diretrizes orais de Enrique Diaz dadas aos artistas que participaram desta performance.

das críticas e da opinião de amigos e de estudiosos, alguns diretores geralmente mudam alguma coisa no trabalho. Mas normalmente estas mudanças tendem a acontecer logo depois da estreia. Como Enrique Diaz atua também como ator nos espetáculos, como ele está em cena todos os dias jogando com o público, ele percebe melhor as reações da plateia e atualiza sempre o espetáculo, que sofre várias mudanças ao longo da temporada. Logo depois da estreia e da primeira validação diante do público, Enrique Diaz começa a fazer os ajustes na peça. A substituição de algum ator durante a temporada é evitada, mas quando ela se torna necessária, as inferências e ajustes são menos discretos. Torna-se necessário reorganizar toda a dinâmica do espetáculo, pois mesmo que o novo ator tente repetir a estrutura antiga, como o sistema de Enrique Diaz depende muito da inter-relação dos atores entre si e com o público, este novo elemento faz com que a dinâmica interna do sistema seja bastante alterada. Mesmo que se faça um esforço para se repetir a estrutura externa do espetáculo durante uma temporada teatral, ela sempre sofrerá mudanças. Neste caso, novos treinos são necessários e novos ajustes e inferências são necessários para se recuperar a dinâmica da energia global do conjunto dos atores¹⁹³.

Hipóteses sobre o sistema de criação de Enrique Diaz durante as inferências.

A tomada de decisão durante a fase de construção, junto à Companhia dos Atores, é feita por meio de discussões coletivas altamente subjetivas. As diversas inferências temporárias e os diversos pontos de vista elaborados de forma intuitiva pelos atores podem colaborar para a emergência do caos no sistema de criação e tornar o processo de criação bastante longo. Por outro lado, a cumplicidade de um longo trabalho em conjunto faz com que os atores possam se auto-organizar mais rapidamente, num ciclo retroativo negativo, que impede a destruição do sistema de criação. As

¹⁹³ Em junho de 2014 fiz um estágio como assistente de direção de Enrique Diaz no projeto *La Comédie-Française Écritures en scène* no centro cultural 104, em Paris. Durante este projeto de leitura-remontagem do texto *In on It*, junto aos atores da *Comédie Française*, pude verificar que, mesmo que Enrique Diaz tenha estado bastante aberto às propostas dos atores Jérémy Lopes e Samuel Labarthe, ele fez inferências discretas para adaptar a antiga estrutura do espetáculo aos novos atores. Devido ao pouco tempo disponível para os trabalhos, a ação mais importante dentro deste sistema de criação foi a recuperação da memória dos antigos processos criativos através da visualização dos vídeos dos ensaios e do espetáculo e através dos relatos memoriais do encenador. Enrique Diaz sugeria os deslocamentos espaciais, o ritmo das cenas, as nuances dos jogos com os personagens. Apesar deste sistema de criação ter sido mais estável e linear, o texto metaficcional de Macivor que conta com o discurso dos personagens direcionados ao público e a memória dos processos de criação antigos, deram um aspecto dinâmico e uma impressão de instabilidade ao espetáculo.

decisões estruturais de Enrique Diaz, mesmo que intuitivas, permitem também a estruturação do sistema de criação, evitando que o caos o destrua. Antes do uso dos *Viewpoints*, percebe-se a tentativa de construção de uma linguagem coletiva própria para estruturar o sistema de criação partindo de pontos de vista abstratos sobre o tempo e o espaço. Durante a fase de maturação, a apropriação da técnica *Viewpoints and Composition* promoveu a otimização das inferências temporárias e estruturais. Esta técnica colabora para a formação de ciclos de retroação ago-antagonistas, de forma a facilitar a emergência de eventos imprevisíveis dentro de uma improvisação estruturada, mas permite também a auto-organização do sistema de criação. Os treinos com o método Suzuki trazem a concentração da energia física no centro do corpo, contribuindo para a diminuição da dispersão e a acuidade da escuta. Durante a fase de desconstrução, o uso da técnica *Viewpoints and composition* é mais discreto e as decisões provisórias e estruturais de Enrique Diaz, visam menos a estruturação de cenas caóticas e são baseadas na dramaturgia de Daniel Macivor. Isto acarreta ciclos de retroação negativa que estabilizam o sistema de improvisação.

2.2.3 Defuzzificação – O espetáculo

O estudo dos espetáculos é chamado nesta tese de estudo da defuzzificação devido à analogia com a terceira etapa do funcionamento de um sistema flou¹⁹⁴, ou seja, a apresentação dos dados de saída do sistema. Algumas hipóteses sobre a complexidade dos espetáculos de Enrique Diaz são elaboradas a partir da observação de suas criações ao longo das três fases de seu percurso artístico. As singularidades de cada fase de evolução de sua prática artística são levadas em conta para a elaboração das hipóteses. As análises dos espetáculos adotam o ponto de vista da dinâmica do trabalho do ator com as personagens e com as imagens digitais que duplicam sua presença em cena.

Durante a primeira fase dos trabalhos de Enrique Diaz junto à Companhia dos Atores, o processo de criação era o tema principal da maioria dos espetáculos e a cena apresentada ao público tinha a mesma estrutura de seu processo de construção. Por exemplo, Enrique Diaz fala que seu intuito com o espetáculo *A Bao A Qu – Um lance de dados* era que ele fosse uma imagem de seu processo de criação:

Querida que este espetáculo fosse a imagem de um processo de criação inconsciente, intuitivo. Querida que ele fosse a imagem do estado de criação com suas idas e vindas, de onde viriam as ideias e as articulações destas ideias. Querida uma imagem do universo onírico relativo à disponibilidade para a criação¹⁹⁵.

Numa entrevista sobre este trabalho Enrique Diaz reafirma a ideia da cena como a imagem do processo de criação: “Acho que a montagem reflete perfeitamente o processo criativo. As cenas são curtas, simultâneas e muitas vezes se completam”¹⁹⁶.

A impressão geral os trabalhos desta época era de uma cena abarrotada de elementos diversos e de um acúmulo de ações interrompidas, retomadas e interconectadas, que davam uma impressão de imprevisibilidade e caos. A crítica a respeito do trabalho *A Bao a Qu*, coloca em evidência estes processos caóticos percebidos em cena:

A Bao A Qu mal começa e já se vê uma correria no palco. Seguem-se tijolos voando, pneus passando desordenadamente, cenas disparatadas

¹⁹⁴ A defuzzificação foi explicada na seção 1.2.3.

¹⁹⁵ DIAZ, Enrique. Entrevista concedida a Marcilene L. de Moura. Rio de Janeiro-Brasil, em 18-08-2016.

¹⁹⁶ Diaz, Enrique. Entrevista concedida a Lionel Fisher, publicada pelo jornal O Globo, Segundo Caderno, 09/07/1990.

misturando-se umas às outras, gritos, tapas. A peça de Enrique Diaz é uma zona. É hilária. Nem mesmo uma língua definida a peça tem; nem mesmo uma só não língua. O tema, se é que existe algum, ou apenas um, é exatamente esse: o caos. A forma, também uma figura de presença duvidosa na peça, é a farsa¹⁹⁷.

Apesar de contar com algum grau de imprevisibilidade, como no caso dos jogos de pneus e arremessos de tijolos no espetáculo *A Bao A Qu – um lance de dados* ou dos desequilíbrios das corridas nas plataformas e as suspensões dos corpos no espetáculo *A Morta*, o caos destas cenas era construído a partir de uma lógica que contava com regras bem definidas e que previam os riscos e as imprevisibilidades. Estas regras previam vários procedimentos possíveis, caso algum imprevisto acontecesse, mantendo as cenas bem sincronizadas e controladas. Os ‘algoritmos’ que guiavam as escolhas feitas para a construção destas cenas tinha comandos bem claros e demonstrava um pensamento bem matemático, sem uma linearidade causal ou psicológica. Por exemplo: quando um dos pneus cair próximo à construção de tijolos, todos os atores devem destruir esta construção e começar a brincar de jogar os tijolos enquanto ocupam todo o espaço da cena. Quando um segundo o pneu aparecer em cena, os atores devem parar de correr e utilizar os tijolos para reconstruir outra cena na segunda área de representação. Estas instruções bem precisas eram responsáveis pela impressão de irrupção de ações aleatórias em cena, como por exemplo: de um momento para outro o público podia presenciar um pneu aparecer em cena sem nenhuma causa racional e provocar em seguida um efeito de ‘manada’ nos atores, com reações que se sucediam de forma imediata e instintiva. Para o público este pneu era um evento aleatório que engendrava o caos em cena. Esta surpresa provocava uma liberação de energia no corpo do público que podia causar um efeito espetacular, um efeito cômico, um efeito de choque e uma forma de distanciamento da ficção e atenção ao momento presente da performance. Estes eventos inesperados, mesmo que encenados, criavam a impressão de ser um evento real que surgia onde o público não esperava e que “modificava o contrato inicial em torno da representação” (FÉRAL, 2011 p. 65).

Apesar de dar uma impressão de abertura, caos e imprevisibilidade, estes trabalhos junto à Companhia dos Atores, construíam matematicamente um sistema

¹⁹⁷ Crítica de Nelson de Sá, “A Bao A Qu brinca com a criação e acerta”. Folha de São Paulo, Ilustrada, 12/4/1991, p. 5.

ficcional fechado. Existiam regras que previam os descompassos caóticos e previam também as ações de auto-organização e reconstrução da ficção, bem como a manutenção do objetivo inicial do projeto. Estes trabalhos iniciais ficcionalizavam o processo criativo através de uma forma fragmentária, constituída de encaixes e imbricações. Eles apresentavam grande teatralidade, no sentido da afirmação de uma linguagem cênica metateatral que visava representar sua própria construção diante do público. A desconstrução da ficção é uma desconstrução ficcional inserida na temática da narrativa. Ao longo de todos os trabalhos desta fase inicial junto à Companhia dos Atores percebe-se uma construção ambígua entre o ator e o personagem, sem que se estabeleça uma comunicação direta do ator que fala em seu próprio nome com a plateia, nem a exposição de seus dados biográficos, como é visto nos trabalhos da ‘fase de maturação’ junto ao Coletivo Improviso. Durante a fase de construção, a ficção do personagem não é rompida pelos discursos autobiográficos dos atores.

Nós não fazíamos referência à nossa vida pessoal. Tratava-se de nosso ser teatral. O que existia eram minha ação e minha criação física em cena. Era minha criação através da minha conexão com o outro ator em cena, mas não tinha nossa fala direta para o público¹⁹⁸.

Apesar da exacerbação da fisicalidade dos atores que evidencia sua presença performática através de ações físicas concretas, esta presença estava inscrita em um universo ficcional e se mesclava com a ideia do personagem. Talvez, por não trabalharem com textos pré-definidos, o personagem era visto pelos artistas como um duplo do ator dentro da ficção. Por exemplo, no espetáculo *A Bao A Qu*, estas entidades ‘A Bao A Qus’, que eram uma espécie de atores, eram bem próximas dos próprios atores do espetáculo. Na cena apresentada ao público, os A Bao A Qus interpretavam personagens marcadamente ficcionais e depois voltavam a ser atores-A Bao A Qus em cena. Segundo a atriz Suzi Ribeiro, o que se via em cena era a ‘A Abo A Qu – Suzi’ construindo cenários para interpretar a personagem da ‘A Bao a Qu – italiana’, para depois armar outro cenário para interpretar o ‘A Bao a QU – gangster’ e assim por diante. Segundo ela:

¹⁹⁸RIBEIRO, Suzana. Entrevista concedida a Marcilene L. de Moura. Goiás-Brasil, em 03-08-2015.

Tinha um lugar em que eu era um pouco *A Bao A Qu* e um pouco Suzi. Não tinha referencia à minha vida pessoal... era um ser teatral [...] o que tinha era a minha ação e minha criação física na cena, era minha criação através da conexão com o outro na cena, mas não tinha uma coisa dita para a plateia diretamente¹⁹⁹.

No trabalho *Melodrama*, as misturas identitárias também se dão dentro da própria ficção. A vida pessoal dos personagens de *Melodrama* se mistura com a vida dos personagens da meta-ficção que eles assistem ou interpretam, pois vários personagens são atores de melodramas do rádio ou da televisão. Por exemplo, a personagem Doralice, do texto *Melodrama* envia sua estória pessoal a uma rádio. Sua estória vira uma novela nesta rádio e a vida de Doralice é interpretada pela personagem que é atriz de rádio e se chama Marli Cristina. A personagem Doralice escuta na rádio a sua história real sendo interpretada pela personagem Marli Cristina, inspirada nela. Como acontece em *A Bao A Qu*, há o recurso metateatral de um personagem interpretar outro personagem e um personagem ser testemunha ou espectador da própria peça. Tal como em *A Bao A Qu*, em *Melodrama* as diferentes tramas interpretadas dentro da própria cena trazem códigos ficcionais e estéticos diferentes e são interrompidas para serem retomadas mais tarde ou encaixadas em outra cena. Apesar de os atores não se dirigirem diretamente à plateia em seu próprio nome, eles interpretarem vários personagens entrelaçados e incrustados nas diferentes tramas e evidenciam seu ponto de vista sobre estes personagens e sobre a forma de interpretá-los, como em *Melodrama*:

O recurso do hipertexto, outro dos alicerces da dramaturgia de *Melodrama*, servia à intenção de mostrar o gênero também em suas diversas mídias. E trouxe pro espetáculo a dimensão de que os personagens melodramáticos também consomem melodrama, o que acaba por incluir no jogo, em última instância, a própria plateia, fazendo do espectador um personagem de melodrama (MIGUEZ apud DIAZ; OLINTO; CORDEIRO, 2006, p.145).

Em *Melodrama*, as transições entre um quadro e outro eram chamadas de ‘amalgama’. A atriz Suzana Ribeiro²⁰⁰ diz que os cursos de bolero e de dança de salão,

¹⁹⁹RIBEIRO, Suzana. Entrevista concedida a Marcilene L. de Moura. Goiás-Brasil, em 03-08-2015.

²⁰⁰RIBEIRO, Suzana. Entrevista concedida a Marcilene L. de Moura. Goiás-Brasil, em 03-08-2015.

feitos nesta época, ajudaram os atores a encontrarem um gestual naturalmente afetado, uma forma de presença em cena sem o personagem, para que pudessem construir esse ‘amalgama’ entre uma cena e outra. O amálgama era constituído de pequenas cenas de transição, distantes do universo fictício, como as mudanças de cenário, de figurino, de posicionamento em cena. Eram ações cênicas concretas realizadas por atores afetados pelo clima do melodrama, mas sem personagem. Estas transições ocorriam ao som de músicas gravadas, ou ao vivo, enquanto os atores realizavam deslocamentos simultâneos e ritmados, ou deslocamentos dessincronizados e fragmentários e por vezes executavam coreografias com imagens projetadas em cena. A respeito deste ‘ator-amalgama’ ela fala de uma fronteira difusa entre o ator e o personagem na cena:

O melodrama tinha o ator amalgama, tinha uma cena em que eu entrava e não falava nada, a Drica entrava e ficava na diagonal e não falava nada. Nós ficávamos simplesmente em cena. Ai eu começava e cantar. A gente começava a se aproximar e a se encontrar no espaço [...] daqui a pouco a gente estava cantando juntas. Eram duas atrizes cantando, duas presenças. Depois a Bel Garcia entrava e perguntava “sabe quem morreu? Esse era o início do diálogo da próxima cena e então a peça recomeçava”²⁰¹.

Este tipo de acoplamento entre o ator e o personagem, observada nesta fase de construção do sistema de Enrique Diaz, é um tipo de acoplamento comum nas práticas teatrais performativas. Este tipo de acoplamento faz pensar no conceito de ‘ator-poeta’, criado por Georges Banu (2003 p.26-30). Banu nomeia de ‘ator-poeta’, o ator que não ignora o seu personagem, mas o colore à sua maneira de estar no mundo. A característica do ator-poeta, segundo Banu, consiste na sua incapacidade de desaparecer atrás de seu personagem, sem apresentar, no entanto, a afirmação de um discurso autobiográfico.

Outro fator que colabora para essa impressão de imprevisibilidade na cena de Enrique Diaz é a memória das improvisações realizadas nas etapas anteriores à apresentação ao público. Os diversos jogos coletivos realizados durante as improvisações criam uma memória sensorial e corporal que aumenta a intimidade e a conexão entre os atores e traz para a cena este dinamismo coletivo: habilidade de escuta

²⁰¹ RIBEIRO, Suzana. Entrevista concedida a Marcilene L. de Moura. Goiás-Brasil, em 03-08-2015.

às proposições do outro ator e às possíveis imprevisibilidades da cena, atenção às coordenadas espaços-temporais, exacerbação da energia física e da presença em cena. Estes aspectos colaboram para aumentar a impressão de que o jogo da cena está sendo elaborado diante do público e conta com a participação dele. É uma forma de encenação do processo criativo do espetáculo.

Os trabalhos desta primeira fase de construção parecem instáveis e caóticos, graças ao excesso e às sobreposições de estruturas metaficcionalis. Este excesso é amplificado pelas conexões entre as cenas que seguem um formato de construções em hyperlink. Apesar disso, persiste o enquadramento englobante da metaficção. As imagens dos atores, projetadas em grandes telões no fundo da cena, como nos espetáculos *Melodrama* e *Cobaias de Satã*, mantém uma ligação direta com a ficção e não destroem o universo ficcional. Por exemplo, no espetáculo *Melodrama*, a projeção de imagens faz parte do código da trama ficcional, visto que o objetivo do projeto era mostrar diferentes abordagens do gênero ‘melodrama’, incluindo a abordagem cinematográfica.

Os espetáculos desta fase de construção convidam o público para jogar um jogo lúdico, seguindo os fios das ficções emboladas e encaixadas umas nas outras. Mas os diversos ciclos de construção, desconstrução e reconstrução das cenas incrustadas no quadro geral da metaficção, se mantém bastante imbricadas nesta estrutura ficcional abrangente. Apesar da instabilidade e do caos percebidos nos espetáculos desta fase de construção, as improvisações durante os espetáculos são discretas e não chegam a gerar ciclos de retroação. As sobrecargas de materiais estéticos no palco colaboraram para aumentar a impressão de caos no palco.

A fase de maturação- Diferentes tipos de caos em cena

Durante os espetáculos da fase de maturação, os atores mantêm a atenção às coordenadas espaço-temporais através do uso dos *Viewpoints*. Um exemplo de inserção de um exercício de *Viewpoints* durante o espetáculo, de forma a misturar as fronteiras entre o processo criativo e a ficção, é a cena inicial do espetáculo *Ensaio. Hamlet*.

O espetáculo começa com a recepção dos espectadores pelos atores. Eles os cumprimentam e os ajudam a encontrar os lugares. Alguns atores se sentam ao lado de algumas pessoas e falam sobre os temas da peça enquanto outros organizam objetos da

cena que vai começar²⁰²: espelhos pequenos, velas, aparelhos de vídeo e lanternas esperam para serem utilizados de formas diversas durante os ‘jogos de cena’. Estes objetos fazem parte da realidade do público, são objetos cotidianos que estão dispostos no chão, como no início de um ensaio, aguardando para serem usados e significados.



Grid - Exercícios de ocupação espacial

Os atores estabelecem uma relação espacial com a cena de ordem topográfica, pois ao disporem os objetos no chão eles percorrem uma trajetória no chão em forma de linhas perpendiculares em referência aos exercícios do Viewpoints chamados de ‘Grid’²⁰³. Os atores andam em linhas retas, mudam de trajetória fazendo um ângulo reto, ocupando todo o palco enquanto dispersam os objetos em determinadas áreas do chão da cena. Vão construindo amontoados de velas, espelhos e flores distribuídos pelo palco como se fossem trabalhos ‘religiosos’ deixados nas esquinas das ruas da cidade ²⁰⁴. A

²⁰²Teatro de arena do espaço III do teatro SESC do Rio de Janeiro, onde a peça estreou, em 2004.

²⁰³ ‘Grid’ é o termo usado por Anne Bogart no treinamento com os Viewpoints: Significa ‘grade’. O exercício consiste em imaginar grades no chão, ou seja, linhas desenhadas de formas perpendiculares, formando ângulos retos ou linhas curvas. Os atores devem caminhar nestas linhas imaginárias que cortam o chão. Este é um dos exercícios básicos para se começar os treinos de Viewpoints e normalmente é associado à resposta cinestésica. Este exercício é usado para começar a ‘acordar’ o corpo para a percepção de si mesmo no espaço e no tempo presente e se perceber em relação aos outros atores e ao público.

²⁰⁴Encontram-se freqüentemente nas esquinas dos grandes centros urbanos do Brasil, alguns objetos ou alimentos acumulados junto às velas. São rituais religiosos de origem africana.

relação temporal dos atores é baseada no Viewpoint de resposta sinestésica²⁰⁵, nos estímulos dados pelos colegas de cena e pelo público.

Quando a luz se apaga. Os atores acendem velas ao lado dos espelhos, no centro do palco. Apesar das velas fazerem referência a um clima de ritual, os atores continuam com o mesmo tipo de presença empregado durante os ensaios e os processos de criação. Eles estão no mesmo tempo e no mesmo espaço que o público. Para o público brasileiro, estas velas espalhadas pelo palco podem referenciar a uma sessão ritualística de espiritismo, umbanda ou candomblé²⁰⁶.



Preparação da ficção que vai começar com o aparecimento do espírito do Rei. Depois de acenderem as velas os atores se sentam para começar a jogar.

²⁰⁵ Responder corporalmente, prontamente e instintivamente a um estímulo sensorial externo. Por exemplo, responder à passagem rápida ao seu lado, alguém do público que começa a tossir, uma luz que machuca seus olhos, etc.

²⁰⁶ No texto da peça (Roteiro inspirado em Hamlet de Shakespeare, com tradução de Millôr Fernandes), está escrito a rubrica: ‘Alguns atores continuam a ação de acender velas e posá-las sobre o chão, preparando o terreiro, outros questionam assuntos referentes à peça de Shakespeare, conversando com o público’. Nas religiões brasileiras de origem africana, como a Umbanda e o candomblé, o terreiro é a área aonde a cerimônia ritualística vai se realizar. A partir de celebrações de canto, dança, ritmo de tambores e oferendas como frutas e flores, esperam-se a chegada das ‘Entidades’ espirituais, normalmente chamadas de ‘Orixás’, que vão emergir nos corpos dos médiuns ‘cavalos’ para se comunicar com os homens e ajudá-los com conselhos e metáforas poéticas. Este clima ligado ao sobrenatural serve ao início do espetáculo de Shakespeare. E o momento que antecede o aparecimento da ‘entidade’ do Rei morto, o momento em que o fantasma aparece para se comunicar com os mortos.

Os atores se sentam e podemos perceber que não interpretam e simplesmente esperam para ‘entrar’ no jogo, como jogadores da reserva que olham atentos para o campo de futebol e aguardam sua vez de entrar em campo. O momento em que os atores se sentam e esperam para começar a peça é também um tipo de exercício realizado nos treinos com Viewpoints. Este exercício consiste na delimitação de uma área no chão (tamanho e forma delimitada no início e que depois vai se modificando segundo um acordo coletivo, que não é verbalizado, mas é ‘percebido’ durante o jogo). Os atores aguardam fora da área de jogo, com atenção. Em determinado momento alguém toma a iniciativa de avançar e ocupar esta área de jogo, imprimindo uma proposta de desenho espacial para esta área e um ritmo temporal específico. Como num jogo de cartas, os outros atores devem observar o que foi jogado, para escolher uma carta própria a ser apresenta.

O ator Felipe Rocha instaura o jogo na cena inicial de *Ensaio. Hamlet*, como num exercício de Viewpoints. Alguns gestos de mão feitos por Felipe emergem na área nebulosa. O jogo do começa a partir destes gestos. A entidade ou o fantasma começa a se manifestar no corpo do ator. Logo em seguida, os outros atores começam também a realizar partituras corporais, como por exemplo: o ator Cesar Augusto joga com algumas roupas, Marcelo Olinto brinca de fazer sons em copos com água, a atriz Isabel manipula um refletor desenhando o chão com a luz, até encontrar o corpo de Felipe Rocha e iluminá-lo. Quando o corpo do ator Felipe Rocha é iluminado pelo refletor de Bel Garcia, o texto de Shakespeare emerge: “Quem está aí?” ela diz. Os outros atores começam a correr e falar alto as outras falas do texto. Estas frases iniciais são ditas com os atores ainda no limbo²⁰⁷, ou seja, os atores começam a falar o texto de Shakespeare ainda sem personagens, como se estivessem se procurando na penumbra. As frases são lançadas no ar como se fossem objetos, obedecendo a um ritmo. Percebe-se nitidamente um exercício de *Viewpoints*, com um trabalho sobre os diferentes volumes vocais, diferentes ritmos, repetições e deslocamentos que constroem topografias espaciais. Um ator ‘joga’ uma frase como se fosse um objeto em uma determinada direção e o outro se avança rapidamente para pegá-la e jogá-la pra outro. A movimentação começa a ficar

²⁰⁷ Limbo é um substantivo masculino com origem no latim limbo e que significa margem, beira, borda, orla. Segundo Wikipédia, o limbo para a Igreja Católica Apostólica Romana é uma zona intermediária entre a terra e o céu, um lugar fora dos limites, onde as almas que não são pecadoras, mas não foram batizadas, ficam. Este limbo é esta zona nebulosa do entre. O clima sobrenatural desta cena faz pensar nesta ideia de entidades errando entre céu e terra. Nesta cena nebulosa, onde não se vê bem os atores, os corpos se portam como fantasmas, ou vaga-lumes de presença intermitentes. Esta cena acontece no limbo, na beira entre a ficção e a realidade.

mais rápida, criando a tensão de um jogo de bola antes do gol. A única iluminação do palco é a luz das velas, que deixa os corpos na penumbra e sem definição clara. O ator Felipe instaura a ficção, interpretando o guarda Marcelo. Ele conta como se deu o aparecimento do fantasma: “Nesta mesma hora. Estava frio como agora. O ar penetrante cortava a pele de tanto frio. Exatamente aqui neste lugar, aqui na Alameda Sul onde se faz a guarda”²⁰⁸. Neste momento a atriz Malu Galli coloca um plástico transparente na cabeça, e se imobiliza, como se tivesse saído do jogo, mas com a iluminação das velas, esta ‘entidade’ nos faz pensar no fantasma do Rei. A atriz Malu começa a se mover com o plástico na cabeça e os outros atores começam a gritar para que a atriz não se mova. Eles gritam pra que ela fique na sua ‘marca’ do ensaio.



A destruição da ficção

A atriz Bel Garcia ‘erra’ a marcação da cena, ela sai do lugar que estava previsto dentro da ficção, apesar deste erro ser também uma ficção. Quando esta imprevisibilidade programada acontece, o ator Felipe Rocha deixa de fazer o personagem e tira o plástico da cabeça da atriz. A luz se acende e a ficção é ‘destruída’. Nervoso com a desconstrução da ficção, o ator Felipe Rocha começa a reconstruir a memória desta cena, misturando seu texto com seu texto anterior do personagem do guarda Marcelo. Felipe Rocha tenta explicar a cena anterior para os outros atores e para

²⁰⁸ Texto da encenação de Enrique Diaz. Anexo I

o público, pra que eles entendam como se deu o erro que causou destruição da ficção a fim de ‘reconstruir’ esta ficção a partir de seus traços e restos. Enquanto narra a cena anterior, o tom de sua fala é muito parecido com o tom do personagem do guarda Marcelo, mas ele fala o texto olhando para o público, usando o nome da atriz e fazendo referência aos objetos dispostos na cena. A entidade Felipe-Marcelo diz:

Foi exatamente assim que aconteceu, foi exatamente assim: A Malu estava aqui com este plástico, tinha um grupo de pessoas ali, uma música tocando, esta lâmpada estava acesa, estes espelhos, estes copos e estas velas estavam exatamente ali onde estão agora.



209

Auto-organização da cena a partir da memória e da narração

Através da narração que o ator Felipe Rocha faz da cena que o público acabou de ver, estabelece-se uma sobreposição de camadas espaço-temporais e ficcionais distintas. Existe o tempo real da narração da cena para o público no teatro, existe o passado real desta cena que acabou de acontecer. Quando este passado real é narrado no teatro ele ganha um caráter ‘fictício’. Existe também a referência ao tempo da ficção de Shakespeare, que insere as narrações que o personagem Marcelo faz das aparições do

²⁰⁹Foto tirada do vídeo de Enrique Diaz

fantasma no passado. Ao recuperar a memória da cena, o ator Felipe Rocha reconstrói a ficção aos poucos. Ao olhar para o plástico, ele se lembra do momento em que a cena foi destruída e insere o plástico em sua própria cabeça para retomar o ‘ensaio’ de onde tinham parado. É ele que interpreta o fantasma agora, o texto de Shakespeare continua e a ficção é reconstruída até a próxima desconstrução.

O trabalho *Ensaio.Hamlet* é entremeado de momentos de *Viewpoints* e de partituras físicas que emergem a todo o momento de forma desconectada das cenas, ligando uma cena à outra, como a partitura física de Felipe que começa com uma flor que seria para Ofélia e termina com o ator se contorcendo no chão depois de destruir todo o buquê ao som de ruídos, num clima claustrofóbico.

Outro exemplo de cena híbrida entre uma improvisação de *Viewpoints* de espaço e de tempo e a instauração da ficção, com a utilização do texto da peça, é a cena do encontro de Hamlet com Rossencraft e Gilderstone. O texto de Shakespeare faz parte do jogo de *Viewpoints* que utiliza repetição, ritmo, volume, deslocamentos espaciais sincronizados e a revelação de objetos inusitados. De forma inesperada, a cena vira uma boate com música eletro e iluminação intermitente de boate. Iluminados por canhões, como se fossem cantores pop, os atores Marcelo Olinto e Felipe Rocha saem da plateia vestidos com uma mistura de roupa de ginástica e de super-herói, com toucas de natação na cabeça. Eles vêm ao palco alternando momentos de dança com momentos de congelamento em poses de super-heróis, num clima pop. Toda a cena do encontro de Hamlet com Rossencraft e Gilderstone é executada de forma coreografada e com vários registros diferentes de construção ficcional. Os atores Bel Garcia, Felipe Rocha e Marcelo Olinto improvisam, falam de si mesmos, lêem o texto, falam o texto como personagens, tudo num clima de suspense e de jogo. Enquanto conversam com Hamlet, a dupla faz gestos de combate.



ENSAIO.HAMLET

FOTO: PAULO LACERDA - lacerdapaulo@gmail.com

Cena de Hamlet com Rossencraft e Gilderstone: jogo e combate

A atriz Bel Garcia, dizendo falas de Hamlet joga seus sapatos no centro e desafia os dois atores a tirarem a roupa. Ela abre o livro e pede para o ator ler o trecho da página 73 enquanto estiver jogando suas peças de roupas no chão. Os desafios propostos pela entidade Bel-Hamlet são todos aceitos pela dupla dinâmica.

O texto da peça é dito misturado com os textos pessoais dos atores e as brincadeiras de repetição de frases, enquanto os atores se movimentam de forma sincrônica e vão jogando peças de roupa até ficarem nus. A atriz vira para o público, vitoriosa e ainda vestida, e diz antes de sair de cena: “Rossencraft e Gilderstone estão nus!”. Confusos e nus, os atores tentam entender o que aconteceu. “Acho que fomos enganados, ela fez mais perguntas do que nós”. Eles pegam o livro com o texto de Shakespeare e começam a ler para entender a peça junto com o público. Pode-se dizer que esta cena é uma coreografia que coloca em evidência o combate entre os personagens, e o combate entre os corpos dos atores, suas vozes, seus textos, seus personagens. O público assiste a um jogo de combate cômico, uma coreografia, e é instigado a participar do questionamento dos atores sobre a cena que acabaram de fazer. A dupla de atores não entende a cena que acabou de ser feita e não entendem porque se encontram nus diante do público. Ao mesmo tempo, esta dupla de personagens fictícios tenta entender a cena que acabou de acontecer para saber se Hamlet os enganou ou se

eles conseguiram as informações que vieram buscar de Hamlet. Eles lêem o texto e estudam a cena junto ao público. Eles estudam, criticam e ensaiam a cena durante a apresentação da cena ao público.

Este tipo de ruptura da linearidade da ficção dá a impressão de irrupção de um evento irreversível e aleatório, aumentando a performatividade da cena. O público é surpreendido por uma ação inesperada que interrompe o curso normal e racional de causa e efeito da ficção de Shakespeare. O público fica com a impressão de que os atores não têm mais controle sobre a cena que está em deriva e caos. Isto mobiliza as energias do público e o deixa em estado de alerta. A auto-organização do espetáculo se dá pela referência ao texto de ficção, feitas em meio às improvisações, e pela evocação da memória da cena e pela sua narração²¹⁰. Estes movimentos cíclicos, entre destruição e reconstrução, despertam a atenção do público e provocam uma espécie de choque²¹¹ devido à mudança súbita de regimes de percepção. Ao invés de procurar um "confronto" com o público, os espetáculos de Enrique Diaz buscam produzir "situações de auto-reflexão e de auto-experimentação de todos os participantes" (LEHMANN 2002, p.167). As intermitências da ficção dão uma impressão de caos. Estas interrupções e retomadas da ficção intensificam e diversificam o tipo de interação do público com o espetáculo e tornam o espetáculo mais complexo, visto que o grau de abertura e de interação entre um sistema e seu ambiente é um dos sinais de sua complexidade.

As diferentes operações ficcionais feitas com o personagem durante os espetáculos de Enrique Diaz provocam diferentes rupturas e descontinuidades na representação de uma temporalidade homogênea e provocam também uma 'redução da

²¹⁰ Em seu livro *O fio e a trama: reflexões sobre o Tempo e a História*, Ivan Domingues (1996), afirma que há uma disposição profunda da natureza humana em barrar o poder destrutivo do tempo. Dentre os dispositivos citados para se proteger, ele aponta o instinto (automatismo e repetição), o esquecimento (apagar o tempo) e o que mais nos interessa aqui: o hábito, que age negando a mudança, o imprevisto, instalando alguma permanência no curso das coisas, uma espécie de continuidade na ordem do tempo; e a memória, que possibilita reanimar imagens já mortas, instalando e animando um passado morto. Ele destaca também a consciência, com seu poder de se desprender da cadeia temporal e a linguagem como extensão da consciência e da memória, promovendo uma espécie de continuidade do tempo, assegurando elementos de permanência e coesão. Portanto, diante da experiência da precariedade da existência e da ação implacável do tempo, o homem tenta buscar soluções que possam dar conta, ou dar sentido a isso.

²¹¹ Fala-se de choque como uma desmontagem da ordem das coisas. A mudança brusca de regime de percepção é acompanhada por um sentimento de presença extrema idêntica à sensação experimentada diante de um evento real, Féral (2011, p. 161-170). Um movimento inesperado e surpreendente desperta a sensibilidade e provoca um aumento de energia física no público. É possível observar também que alguns tipos de ruptura de ficção construídos por Enrique Diaz podem engendrar efeitos cômicos. Visto que o humor não é o objetivo principal dos projetos de Enrique Diaz, este aspecto não é aprofundado. A comicidade mereceria um estudo específico.

importância da perspectiva temporal subjetiva', segundo Hans-Thiers Lehmann (2007, p.296). Lehman chama a atenção para as práticas teatrais contemporâneas que operam descontinuidades e relativizam o tempo, construindo uma temporalidade própria do sonho e do inconsciente, entremeando illogicamente passado, presente e futuro. Assim, os tempos da cena são objeto de duplicação e montagem, como o tempo heterogêneo das imagens oníricas.

No sistema teatral de Enrique Diaz, estas intervenções na ficção, estas operações sobre o tempo e o espaço da ficção, se dão essencialmente através dos jogos diversos realizados com a personagem. Segundo Rosenfeld (2007, p.23-48), em termos epistemológicos, é a personagem que realmente institui a ficção. A personagem revela aspectos essenciais da vida humana e tem maior coerência que as pessoas reais em virtude da seleção, densidade e estilização do contexto imaginário. Para ele a ficção é um lugar ontológico privilegiado, pois é o lugar em que o homem pode objetivar sua própria situação através da contemplação de personagens variadas. Robert Abirached (1994, p.11-21) se pergunta como pensar o conceito de personagem, visto que as referências tradicionais da realidade estão se diluindo e a ideia que o homem faz de si mesmo está mudando a importância atribuída a mimeses, que não para de ser submetida a reajustes. Ninguém pretende hoje que a realidade seja exclusivamente identificável ao universo da percepção, natureza, matéria ou sociedade. A noção de indivíduo não é uma categoria universal, mas uma entidade que não se reduz a um eu psicológico e social. Portanto, o personagem só pode dizer sobre o real e sobre ele - mesmo o que seja da ordem de um ponto de vista. O personagem traz um ponto de vista que dialoga com a memória do teatro e ele pode ser utilizado de diversas formas por uma prática teatral performativa, dependendo do nível de estabilidade do sistema e de sua complexidade. A prática de Enrique Diaz intercala o tempo da ficção do personagem na cena, com o tempo da narração deste personagem e com o tempo da narração do processo de criação deste personagem. Enrique Diaz intercala também os jogos autoficcionais com os diversos tipos de jogos dos atores com os personagens no tempo e no espaço do presente da cena diante do público

Outro exemplo da diluição da fronteira entre a ficção, a biografia do ator e a narração do processo criativo é a cena em que a atriz Bel Garcia estabelece um jogo com o público e com a personagem Ofélia. As cenas reais do ensaio se misturam com a ficção apresentada ao público. A atriz Bel Garcia começa esta cena preparando o

cenário. Ela coloca a luz de um abajur, traz um aparelho de som e uma caixa. Enquanto prepara a cena de Ofélia ela fala para o público como foi seu processo de criação para fazer esta personagem e de como foi difícil para ela ter que lidar com as questões adolescentes que ela via na personagem. Durante os ensaios, ela trouxe suas memórias e objetos pessoais para construir a personagem. Trouxe cartas de namorados da adolescência, trouxe músicas e fotos. Esta improvisação, que normalmente seria usada para que a atriz conseguisse acessar uma memória emotiva para a personagem, é apresentada ao público. Na improvisação, ela deveria trabalhar com a revelação de objetos, com o *Viewpoint* de arquitetura e o uso de depoimentos pessoais.

A atriz Bel Garcia se coloca no centro do palco e escolhe uma música de sua época de adolescência. Ao abrir uma caixa, ela revela vários objetos pessoais e deixa cair no chão do palco uma série de cartas, configurando um desenho espacial que lembra a bagunça de um quarto de adolescente. Em seguida ela começa a ler as cartas de seus antigos namorados enquanto faz comentários sobre sua juventude e realiza partituras físicas no chão. O público fica em dúvida se as cartas são verdadeiras ou não, se elas pertencem mesmo à atriz ou se são cartas fictícias que a atriz escreveu para parecerem suas ou para serem as possíveis cartas de Hamlet pra Ofélia. Nesta cena a atriz Bel Garcia é ela mesma interpretando a personagem da atriz Bel Garcia conversando com o público. Bel é ela mesma interpretando a atriz Bel Garcia em cena falando com o público.



Este foi um momento real que fez parte dos ensaios para a construção desta cena da personagem Ofélia. A cena caminha da exibição de um passado real para a exibição da ficção que foi construída pela atriz. As fronteiras entre o real da memória pessoal da atriz, o real do passado do processo criativo e a ficção da personagem Ofélia, são bastante difusas. O processo real de construção da ficção é exibido sem artifícios, como se fosse um documentário. Os dados reais e pessoais da atriz são mostrados em cena. Eles ganham um caráter de quase-ficção, diferente da ficção da personagem dramática. As cartas lidas pela atriz são cartas reais de seu passado que se misturam em cena com as cartas que Hamlet escreveu no passado para Ofélia. A fronteira entre a ficção e a realidade se torna nebulosa.

Outro exemplo da emergência dos questionamentos do ator mesclados à construção da ficção são as cenas de transição nas quais se inicia um novo ciclo ficcional. Por exemplo, os atores começam a preparar uma cena da personagem Ofélia. Eles organizam os objetos em cena, mudam as cadeiras de lugar e arrastam mesas. Enquanto isso, eles vão fazendo perguntas ao público e contando curiosidades: “Shakespeare escreveu este texto no século XVI ou XVII?”, “Dizem que Shakespeare teve um filho que se chamava Hamleto e que ele morreu afogado como Ofélia” ou “Sabiam que nove pessoas morrem neste espetáculo? Nove pessoas vão morrer”. Através destas perguntas os atores misturam o passado real de Shakespeare com a ficção de Hamlet e com o presente real do público. Dando continuidade a estas perguntas direcionadas ao público, o ator Fernando Eiras toma a frente e conversa com o público:

Parece que a gente nunca chega até Shakespeare. Não que a gente não chegue exatamente, não é isso. É como se ele fosse algo de incorpóreo, um mito em movimento que precisa ser quebrado para se manter vivo. Enquanto a gente faz o trabalho, a gente chama por ele, ele se move e esse diálogo é muito interessante, mas em cena você não pode perder o foco²¹².

²¹²Texto do espetáculo *Ensaio.Hamlet* tirado do vídeo (Ts)

Quando ele diz que o ator tem que manter o foco, ele dá o exemplo de um momento do espetáculo *As três irmãs*, no qual ele interpretava o Barão Tuzenbach e dava um peão de presente para Irina. Ele diz “Eu ia ao fundo da cena, trazia o peão e colocava no meio do palco. Era uma cena mágica”. Quando ele narra esta ação concreta que ele fazia no passado, num outro trabalho espetáculo, os outros atores trazem um peão e colocam no meio do palco. Eles ficam olhando este peão em silêncio durante alguns minutos. Os atores atualizam o passado e o incorporam em sua ficção atual. Fernando Eiras continua:

Naquele dia, depois de 20 minutos de espetáculo, nada acontecia. Depois de ir ao fundo do palco e pegar o peão que eu deveria dar para Irina, o peão salta da minha mão e se quebra. Neste momento alguma coisa real acontece em cena. Uma realidade. Foi aí que começou o espetáculo²¹³.

Depois desta reflexão sobre a importância da emergência de eventos reais que desconstruem a ficção, um objeto inesperado irrompe na cena, uma pequena vaca voadora. Uma das regras das composições, que é bastante utilizada por Enrique Diaz, é a revelação de um espaço ou de um objeto inesperado. Como o peão se quebra e rompe o curso da ficção, causando uma espécie de choque²¹⁴, a caminhada da atriz Bel Garcia com a vaca voadora na cabeça vira uma espécie de entidade mítica. Mas neste caso, este evento inesperado quebra o tom coloquial das falas dos atores direcionadas ao público, para instituir outra camada fictícia. Depois do surgimento inesperado desta entidade desconhecida, os atores reconstruem a ficção a partir de jogos com figurinos que representam os personagens. O ator Fernando Eiras carrega o figurino de Ofélia e estabelece diversos tipos de jogos. Ele primeiro o exhibe para o público, como se

²¹³ Texto do espetáculo *Ensaio.Hamlet* tirado do vídeo (Ts)

²¹⁴ Para Peter Berger e Thomas Luckmann (1996, p. 34-35), a realidade que se impõe à todos é a realidade que está ligada às questões de sobrevivência, é a realidade do senso comum, é a realidade da vida cotidiana. Esta realidade não exige nenhuma verificação suplementar além de sua simples presença e é considerada a atitude natural da consciência do senso comum, justamente por ser comum à maioria dos homens. A realidade da vida comum se organiza em torno do copro, e do presente. O aqui e agora constitui os interesses da realidade da vida cotidiana. Pode-se experimentar a vida cotidiana em termos de diferentes graus de proximidade e afastamento, em relação ao espaço e ao tempo. Normalmente, para os autores, a consciência de um elemento físico exterior ou de uma realidade subjetiva interior é sempre intencional. Nossa consciência é capaz de migrar de uma esfera da realidade a outra. Na medida em que migramos de uma realidade a outra, podemos sentir esta transição como uma forma de choque. Este choque deve ser percebido como o resultado da mudança de atenção que esta transição implica. Quando nos acordamos de um sonho, podemos perceber este choque.

estivesse apresentando uma entidade, depois ele conversa com o figurino como se ele fosse Ofélia e em seguida ele veste este figurino. Ao vestir o figurino ele começa uma série de jogos de interpretação, como se seu corpo estivesse sendo possuído por várias entidades ao mesmo tempo. Ele fala como Hamlet, como Ofélia, como ele mesmo. Seu corpo de torna um sistema dinâmico onde interagem diversos personagens fictícios, como se ele encarnasse vários personagens, dando seguimento aos ‘trabalhos’ no terreiro de *Ensaio. Hamlet*.

Outro procedimento recorrente nos sistemas de Enrique Diaz é a duplicação ou a serialização de um personagem em cena, como no caso do monólogo de Hamlet sobre as condições de sua existência.



Multiplicação de Hamlet feito por vários atores ao mesmo tempo.

Hamlet é representado ao mesmo tempo por quatro atores. Três deles ficam em posições equidistantes do palco. Cada um realiza uma partitura física própria. O quarto ator realiza seus movimentos na penumbra, ocupando toda a área central da cena. O monólogo é dito como um jogo de *Viewpoints*. Os atores utilizam repetições, intercalação de frases e jogral. O monólogo de Hamlet se espalha pelo espaço dividido por luzes e é constituído por vozes ora dissonantes, ora uníssonas. Estas vozes se

imbricam com as partituras físicas e com o fundo musical. Aos poucos a música aumenta e cobre as várias falas.

Três focos de luz vindos das diagonais estão sobre eles.

Hamlet / B derruba outra caneca. Hamlet / F, Hamlet / B e Hamlet / O páram de fazer o que estavam fazendo, percebem o que está acontecendo e voltam às suas atividades. Começam a falar mais ou menos juntos:

HAMLET / F: Ser

HAMLET / O (*tira a touca da cara*): Ser

HAMLET / B: não não não ser

HAMLET / F: Ser

HAMLET / O: ser não ser

HAMLET / B: não ser ser

HAMLET / F: ser

HAMLET / B: Esta é a questão.

HAMLET / F: Será mais nobre sofrer na alma

Pedradas e flechadas do destino feroz

HAMLET / B (*ainda escrevendo num papel*): Ou pegar em armas contra o mar de angústias - E, combatendo-o, dar-lhe fim?

HAMLET / F (*mais baixo*): fim.

HAMLET / O: Morrer;

HAMLET / F(*mais baixo*): Fim

HAMLET / O: dormir;

HAMLET / F(*mais baixo*): Fim

HAMLET / O: Só isso.

E com o sono – dizem – extinguir

Dores do coração e as mil mazelas naturais

A que a carne é sujeita;

[...]

HAMLET / C entra pelo meio das mesas, deitado no chão, se arrastando, fazendo desenhos com giz... evoluindo movimentos no plano baixo. Todos começam a andar em volta das mesas com mais intensidade. Feixes de luz delimitam o espaço, fazendo desenhos no ar

*e outros refletores iluminam o chão. Densidade. Outra música vai entrando mixada com a anterior.*²¹⁵

Percebe-se também neste espetáculo um procedimento de fragmentação e partilha dos destroços da personagem, como por exemplo, a personagem do fantasma do Rei. Em dado momento, este personagem é construído ao mesmo tempo em três espaços diferentes da cena por três atores: pelo ator com o plástico cobrindo todo o corpo, pelo ator que faz o som da respiração da personagem ao microfone e pelo terceiro ator que se sufoca com uma touca plástica de banho.



Fragmentação e compartilhamento da personagem.

Estes procedimentos também engendram uma ruptura na ficção, reforçando os aspectos de teatralidade coral e eles desestabilizam a identidade das personagens cênicas. As personagens perdem sua integridade psicológica, constituída na concretude psicofísica do ator, para ganhar uma espécie de identidade funcional. A este respeito Enrique Diaz fala da personagem como sendo uma função dramática que se define pelas ações concretas realizadas na cena.

Antes de pensar nas estórias dos personagens penso nas suas funções.
Segundo o plano que estou construindo para a peça e a articulação das

²¹⁵ Fragmento do roteiro de Ensaio.Hamlet. ver anexo I.

funções, uma função é realizada de forma mais eficiente por mais de um ator. Ou a mesma função pode ter vários graus. Por exemplo, se você pensar na função do personagem $f(p)$ você pode ter $f(p-1)$ ou $f(p-2)$. Procuo relativizar a identidade dos personagens. O personagem é uma argumentação, uma provocação. Não procuro fechar uma narrativa ou um universo. Através de rimas, associações de imagens e articulação a gente vai construindo momentos e tentando dar a impressão de alguma coisa em cena. A associação de várias imagens pode articular uma narrativa para aquela função²¹⁶.

A noção de personagem visto como uma forma de função a ser executada em cena é bem esclarecedora e permite entender desde as entidades sem forma identitária de seus espetáculos, como os A Bao A Qus, como os personagens duplos de melodrama, o personagem do Ébrio e Amnésico em *Melodrama*. Por exemplo, os homúnculos A Bao A Qus eram quase personagens, eram personagens com uma identidade indefinida. Na medida em que interpretavam um gangster, eles se tornavam o personagem do gângster, personagens um pouco mais nítidos. Se os personagens são vistos como funções, pode-se dizer que o sistema teatral de Enrique Diaz é construído através de uma articulação complexa de funções transitórias. Cada ator executa muitas funções, utilizando diferentes procedimentos. Esta noção de personagem visto como função se articula bem com a noção sistêmica que evidencia a relação entre as entidades do sistema como algo mais importante que sua definição ou enumeração. Conforme dito, a quantidade das relações estabelecidas entre as entidades de um sistema e a diversidade destas relações é um dos fatores de sua complexidade.

No trabalho *Ensaio.Hamlet*, este procedimento de vários atores jogando com um mesmo personagem, ganha mais complexidade graças ao reflexo destes atores sendo refletido pelos vários espelhos dispostos ao redor da cena. Estes espelhos criam jogos complexos de multiplicação de pontos de vista, dependendo da posição de cada ator em cena e da posição espacial do público que vê este ator. Outra forma de duplicação do ator em cena é feita pela exposição de sua imagem nos monitores de vídeo. Em determinados momentos alguns atores filmam outros atores e seus closes aparecem nos três aparelhos de vídeo, de tamanhos diferentes, dispostos no chão do palco ao lado dos espelhos. Na maioria das vezes este procedimento visa escrutar o interior dos

²¹⁶ DIAZ, Enrique. Entrevista concedida a Marcilene L. de Moura. Rio de Janeiro-Brasil, em 18-08-2015.

personagens e mostrar ao público seus pensamentos e suas verdades. Mas o que se vê como sendo o interior da personagem é a mesma coisa que seu exterior, ou seja, só jogo de superfícies. Estes closes que deveriam expor uma subjetividade psicológica e aproximar o público da intimidade destes personagens acrescentam mais uma camada fictícia. Eles parecem fazer parte de uma novela que o público não compreende bem. Os closes dos personagens nos vídeos não se parecem com os personagens que vemos em cena. Estes closes são mais uma peça no quebra-cabeça das construções identitárias das cenas. Eles mostram uma imagem superficial destas figuras fugidias da cena, denunciando sua construção teatral. Na medida em que o close-up reproduz o rosto de um personagem na cena do teatro, ele insere uma camada fictícia de natureza diferente na cena. Jacques Aumont (2007, p.78-82) fala de uma imagem representativa como a imagem que simula coisas concretas, coisas que podemos reconhecer na realidade, baseando-se na memória de formas e objetos, segundo um processo que implica um sistema de expectativas, segundo as quais as hipóteses são emitidas, verificadas e invalidadas. Mas, segundo Aumont (2007) o close é um procedimento que coloca em evidência o caráter expressivo da imagem, inscrevendo este rosto numa forma de irrealidade. Esta imagem expressiva de um close em cena adiciona outras camadas expressivas e fictícias que interrompem a linearidade da ficção na cena. Neste espetáculo, o close dos atores deixa seus rostos sem nitidez. Estes rostos embaçados, que deveriam revelar a verdade íntima das personagens, como na cena do interrogatório da mãe de Hamlet, adicionam camadas expressivas à ficção.

Durante esta fase de maturação, além da exposição dos jogos de improvisação e da utilização dos *Viewpoints* na cena, Enrique Diaz utilizou frequentemente a projeção de imagens captadas durante os ensaios na cena apresentada ao público. Este procedimento desconstrói a ficção justamente pela exacerbação dos mecanismos de sua construção, pela evidência de sua natureza de fabricação teatral. Através deste procedimento ele insere uma camada ficcional no passado real dos ensaios. Ele desestabiliza a construção da sua ficção, mas questiona também o caráter ficcional das construções da memória e das versões da realidade.

Como exemplo de inserção de imagens do processo criativo durante o espetáculo cita-se o espetáculo *Otro*. Este espetáculo investiga a interação dos atores com as personagens reais da cidade. Enrique Diaz evidencia a influência da obra de Clarice Lispector “Desde *A Paixão Segundo GH*, que montamos a partir da adaptação de Fauzi

Arap, a Clarice tem renovado nosso olhar sobre as coisas”²¹⁷. O processo de criação deste espetáculo contou com a filmagem dos deslocamentos dos artistas pela cidade do Rio de Janeiro. Individualmente ou em grupo, os atores se deslocaram pela cidade entrevistando e realizando performances que foram filmadas para depois serem mostradas em cena. Algumas cenas - frutos desses deslocamentos e encontros com desconhecidos da cidade – entraram para o espetáculo em forma de narração dramatizada, narração distanciada na terceira pessoa, projeção de imagens documentais sem tratamento e imagens editadas. Um exemplo de performance filmada aconteceu nas barcas que fazem o trajeto Rio-Niterói. O ator Felipe Rocha venda os olhos e carrega um cartaz em que pede ajuda para chegar a Niterói e encontrar a mulher que ele ama. O ator Renato Linhares o filma discretamente durante toda a performance. Uma mulher que estava na barca decide ajudá-lo e durante a viagem ela lhe conta algumas histórias pessoais. A atriz Daniela Fortes espera Felipe Rocha em Niterói, como se ela fosse a mulher amada. Ela também é filmada. Enquanto espera por Felipe, ela anota as questões que passam por sua cabeça, suas expectativas e sensações.



Imagens documentais projetadas em cena com a atriz Daniela Fortes narrando e interpretando a personagem da mulher que espera o amor em Niterói

²¹⁷ DIAZ, Enrique. Entrevista sobre o processo de criação do espetáculo OTRO, em 15-06-2011, atualizado em 12-09-2013. <http://redeglobo.globo.com/globoteatro/boca-de-cena/noticia/2013/09/enrique-diaz-fala-do-espetaculo-otro-inspirado-na-obra-de-clarice.html>

Estas imagens são projetadas num grande telão disposto ao fundo da cena, atrás dos atores. Eles usam vários registros de presença: a atriz Daniela Fortes narra ao público, alternado discurso direto e indireto, seus pensamentos enquanto esperava o ator Felipe Rocha: “Eu fiquei me perguntando se essa performance era realmente interessante. Será que o Felipe vai conseguir alguém pra guiá-lo? Ou vou ter que esperar muito tempo aqui neste calor? Será que sou mesmo uma atriz?”. Daniela Fortes alterna a narração de seus pensamentos com a interpretação desta personagem da mulher apaixonada. Seus pensamentos se transformam nos pensamentos da mulher apaixonada, como por exemplo, “será que ele virá? Será que me ama mesmo?”. A atriz instaura várias dimensões espaço-temporais em cena. Ela instaura o tempo da narração da improvisação, o tempo da encenação da improvisação, o tempo da ficção da mulher apaixonada. Ela toma seu sorvete em cena olhando apaixonada para o público como se ele fosse o amado virá na barca de Niterói. Ela interpreta no espetáculo a mulher apaixonada que espera seu amor, imagens documentais são projetadas em cena. De acordo com o registro ficcional da cena, estas imagens podem ser vistas como o registro da improvisação, mas também como um filme que passa na cabeça dessa mulher apaixonada.

Em outra cena deste espetáculo, o ator e diretor Enrique Diaz começa a narrar o seu deslocamento pela cidade do Rio de Janeiro. Ele se coloca no canto do palco, lendo suas anotações no computador. Sua narração começa com seu despertar com atraso, pois o despertador não tocou e ele perdeu o tempo. As imagens mostram sua cama, seu despertador, seus livros de cabeceira. Ele narra seu dia, seu encontro com o porteiro chamado Cícero, a gata Nina, a taxista, a atendente do DETRAN, a médica, os vendedores e o menino de rua que diz o nome e ele não entende “Wendy? *When?*”

E eu falo com o porteiro Cícero e ele me vê e eu vejo a gata no degrau, Nina, mas ela não me vê. Pra ela, naquele momento eu não existo. Eu não sei se um dia eu existi. Eu lembro que sendo Cícero, ele é o porteiro e ele é o padroeiro. E sendo Nina ela é a atriz, o personagem da gaivota que vivia no meio do lago e ela é a gata do degrau da portaria²¹⁸.

²¹⁸ Texto de Enrique Diaz, lido por ele durante o espetáculo (Ts)

Enquanto ele vai narrando seu deslocamento pela cidade, são mostradas numa grande tela branca no fundo do palco, as imagens deste deslocamento. São projetadas fotos das pessoas que ele encontra em seu percurso e fotos dos lugares da cidade por onde ele passa. São mostradas fotos dele misturado às pessoas e aos lugares, como sua foto no retrovisor do taxi. Ele começa aos poucos a se misturar com as pessoas e as coisas que ele encontra “eu penso que eu sou aquelas pessoas que estão trabalhando ali, que eu sou os clientes do bar, o espaço apertado dentro do balcão, eu sou o dinheiro que passa de uma mão pra outra mão”. Quando ele encontra sua médica, ela começa a lhe explicar as células e os fluxos do corpo humano “minha médica fala das células, da membrana, da pele, da nossa e das células, dentro e fora, a capacidade de trânsito entre o dentro e o fora”. Enquanto fala este texto, Enrique Diaz vai fazendo gestos com a mão, tentando mostrar com desenhos no espaço, o movimento contínuo entre o dentro e o fora. A fita de Moebius²¹⁹ também é uma boa imagem para esses gestos que tentam dar conta do movimento contínuo de entre o dentro e fora. Esta fita de Moebius é um exemplo da dinâmica infinita que se estabelece entre os dois lados de uma fita, mostrando que entre dois existem possibilidades infinitas e nunca é fácil delimitar fronteiras.



Multiplicação das imagens. Encaixes que formam outras imagens.

²¹⁹ A imagem da fita de Moebius rompe com os preceitos Euclidianos e se constitui como um espaço topológico obtido pela colagem de duas extremidades de uma fita, após efetuar meia volta numa delas

Quando Enrique Diaz começa a narrar o texto de sua médica, a imagem na tela ao fundo começa a se distanciar, como se fosse o movimento de uma câmera em zoom. A tela se apresenta como um mosaico de fotos. As fotos vão se multiplicando como células, elas vão se tronando cada vez menores e mais numerosas. Elas são constituídas de imagens de animais, fotos pessoais de Enrique Diaz, fotos de sua mulher, de suas filhas. As imagens vão se tornando outras imagens, na medida em que se distanciam, até chegarem à imagem de um grande elefante que contém todas as imagens, inclusive ele mesmo. Enrique Diaz fala: "eu não me alcançava mais. Eu via e o que eu via estava completamente cheio de mim. Eu era de graça, eu era pura graça, eu era assim, um elefante".

A realidade das ruas do Rio de Janeiro é definida por sua interação com os atores. Os atores são afetados pelas ações das pessoas encontradas. O foco dirige-se para os relacionamentos e os processos de interações, visto que a realidade é um todo complexo em contínuo movimento, em que todos os componentes estão interconectados num diálogo sem fim. Ao afirmar fazer parte deste mundo que ele vê, se misturando com as pessoas que ele encontra, afirmando o fluxo entre o dentro e o fora, Enrique Diaz se aproxima de pensamentos sistêmicos que vêem a realidade social como um sistema complexo.

A alteridade foi o elemento que permeou todo o espetáculo de formas variadas, estando presente nos jogos corporais dos atores, nos textos e principalmente nos filmes documentais exibidos em cena e comentados pelos atores. Os filmes documentais exibidos duplicam a imagem do ator em cena, trazendo a cidade para o palco. Na medida em que estas imagens são exibidas no palco, elas são teatralizadas e convidam o público a olhar de forma diferente para estes personagens encontrados na vida real, como o taxista, o vendedor, o menino de rua.

Outro procedimento de ruptura da ficção dos personagens em cena, observado nos espetáculos desta fase de maturação, é a realização de ações puramente físicas, desconectadas da seqüência de eventos da ficção, ao invés das ações físicas da fase de construção, que eram inscritas na ficção. As interrupções da ficção através da execução de ações físicas desconectadas desta ficção dão a impressão de aleatoriedade e caos. Trata-se da irrupção de energia caótica que emerge na cena e desaparece como vieram,

sem nenhuma causa aparente e sem engendrar conseqüências. Por exemplo, num dado momento do espetáculo *Otro*, enquanto alguns atores dão um depoimento pessoal ao público, esta cena é invadida por uma coreografia de explosão de corpos no ar.

Os corpos se lançam no espaço como se fossem partículas que explodem e se despedaçam em vários pedaços pequenininhos, se multiplicando. Em dado instante, o movimento de um ator, ao se lançar no espaço, é duplicado pelo mesmo movimento no corpo de outro ator, depois no corpo de um terceiro. Um corpo coral se forma, sendo constituído pela singularidade de cada corpo que faz o mesmo movimento que outro. Corpos singulares se juntam num mesmo movimento para formar um corpo novo. Depois estes movimentos se diferem, perdem a sincronicidade, se separam e se transformam.



Explosão de corpos no ar.

Os corpos realizam movimentos como se quisessem furar e entrar no espaço, ao mesmo tempo vão recebendo golpes e vão sendo penetrados pelo espaço exterior que os explode, que os atravessa e os joga no chão. Os corpos caem no chão como se caíssem num vácuo. O corpo cai e fica quase imóvel, mas respirando, como se o tempo estivesse parado. E logo tudo recomeça, outros corpos explodem e são seguidos por outras explosões que se duplicam, enquanto outros corpos fazem rotações no palco, correndo em círculos ou rotações sobre si mesmos. Num dado momento um corpo se separa deste fluxo, como o primeiro ator se separou do coro grego para falar em seu nome. Enrique

Diaz pega uma cadeira, se senta no canto do palco com uma folha diante de um computador e começa a narrar seu primeiro dia de deslocamento para o processo de criação da peça *Otro*

Outro momento musical inspirado na Broadway e completamente desconectado das cenas anteriores é a coreografia das cadeiras. No fundo de uma cena, enquanto fazem contra-regragem, a atriz Denise Stutz conversa com Cristina Moura sobre a melhor forma de carregar a cadeira em cena pra não fazer barulho. Ao explicar como fazer, ela começa a repetir os mesmos gestos e imprime um ritmo. Esta partitura é copiada por Denise. Aos poucos a partitura se alonga e é repetida pelos outros atores, criando um momento de musical com todos os atores dançando e cantando com cadeiras.



Irrupção de um musical no meio da ficção do espetáculo *Otro*.

As irrupções de ações físicas engendram uma ruptura no curso da ficção e fazem pensar em certos sistemas complexos²²⁰. Contrariamente a um sistema estável, os sistemas dinâmicos bastante complexos podem de um momento a outro, ter sua

²²⁰A dinâmica destes sistemas combina trajetórias estáveis e tempos de instabilidade, durante os quais o estado macroscópico do sistema pode evoluir para diferentes formas de organização, de forma imprevisível, em bifurcações.

estrutura global modificada e entrar em uma dinâmica caótica. Mas eles podem igualmente ter a capacidade de se auto-organizar. Depois da irrupção das ações físicas desconectadas de um encadeamento lógico, outra cena de ficção é instaurada e a ficção retoma seu curso.

Fase de desconstrução – A dramaturgia de Macivor:

Nos espetáculos construídos na fase de desconstrução, caracterizada pelos trabalhos com os textos de Daniel Macivor, a discreta impressão de caos emerge da dramaturgia através da tematização das catástrofes pessoais na vida dos personagens e através dos encaixes metaficcionais de seus textos. Sua dramaturgia apresenta um acúmulo de espaços e tempos ficcionais diferentes que se encaixam. As personagens de Macivor são em sua maioria artistas como atrizes, cineastas, escritores. Nos textos escolhidos por Enrique Diaz, todas as personagens sofrem alguma catástrofe pessoal e morrem num acidente inesperado, como o acidente de carro em *In on it*, o urso que devora uma das personagens em *A primeira vista* ou o esquartejamento em *Cine-Monstro*. Mas através da memória e da narração das experiências passadas, estas personagens podem se auto-organizar e encontrar alguma forma de existência, mesmo que ficcional. As personagens têm consciência de que estão contando suas histórias autobiográficas. São as narrativas autoficcionais dos personagens para um público ficcional que se confunde com o público da sala de apresentação do espetáculo. Estas personagens contam suas histórias e as revivem no presente da cena. A vida destas personagens também se mistura com as histórias que eles constroem como artistas, escritores ou cineastas. Os procedimentos anteriores da encenação de Enrique Diaz, como as construções fragmentadas da memória, as interrupções e retomadas do pensamento, os encaixes metaficcionais e os discursos autoficcionais que discutem a arte e a realidade, também estão presentes na dramaturgia de Macivor. O sistema de Enrique Diaz se assemelha à sua fase inicial, fase de construção, na qual a ficção se apresenta como uma forma fechada. Apesar dos personagens se direcionarem para o público, este público está inserido na ficção, não chegando a acontecer uma ruptura no sistema, como é o caso dos espetáculos da fase de maturação. Como na primeira fase de construção, a ruptura da ficção é inserida dentro da forma ficcional englobante, dando certa totalidade ao trabalho apresentado em cena. A narrativa das personagens em cena

desestabiliza a realidade dos fatos e mostra as possibilidades de pontos de vista. Mas a realidade ficcional não é rompida para ser misturada com a realidade do público. A realidade ficcional é desestabilizada pelas mentiras dos personagens, pela fragilidade das construções da memória destes personagens, pelas dúvidas quanto às identidades e os gêneros destes personagens. A respeito dos textos de Macivor, Enrique Diaz disse que “Os textos do Macivor fazem muita coisa por mim. Posso dividir meu trabalho com o texto dele e saber que minhas cenas não precisam fazer tudo”²²¹. Os sistemas desta fase de desconstrução, com exceção de *Cine-monstro* que apresenta um excesso de imagens projetadas, buscam a simplicidade dos desenhos espaciais e as nuances na interpretação intimista das personagens.

Hipóteses sobre os comportamentos observados durante a fase de defuzzificação

Os espetáculos realizados por Enrique Diaz durante a fase de construção e desconstrução aparentam serem mais deterministas, com procedimentos precisos. Não existe a emergência do aleatório, mas alguns procedimentos que parecem improvisados, mas que são bem codificados e inseridos na ficção. Os espetáculos construídos durante a fase de Maturação diversificam os procedimentos semióticos²²² e produzem uma espécie de intermitência da ficção através de diferentes tipos de ruptura. Ao observar os espetáculos da fase de maturação é possível distinguir alguns procedimentos recorrentes na encenação de Enrique Diaz: os ciclos de construção, destruição e reconstrução da ficção, os diversos tipos de jogos com os personagens e as imagens numéricas do processo de criação projetadas durante os espetáculos. Os espetáculos da fase de maturação parecem ter uma estrutura cíclica que faz pensar na estrutura de um atrator estranho²²³, figuras da ciência que representam o comportamento dos sistemas dinâmicos, que mudam de estado com o tempo. Estes espetáculos parecem incluir tanto leis deterministas quanto leis aleatórias.

²²¹ Depoimento registrado em Paris, no contexto de um trabalho como assistente de direção de Enrique Diaz para a encenação de uma leitura de *In on it* no centro cultural 104.

²²² Segundo Patrice Pavis (1990, p.79), os espetáculos que geram ao mesmo tempo seus metadiscursos, dando visibilidade a seus processos de produção, podem se inserir no que ele qualifica como encenação semiótica. Os processos semióticos se inserem numa auto-reflexibilidade, num comentário da enunciação que quer refletir sobre o funcionamento do processo criativo.

²²³ Na física matemática contemporânea, um atrator pode ser definido como o conjunto de comportamentos característicos para o qual evoluiu um sistema dinâmico. Nos sistemas mais complexos condições iniciais diferentes levam comportamentos diferentes. A respeito da teoria do caos, ver Ekeland (1995), Gennes (1992) e GLEICK (1991).

Os sistemas complexos e dinâmicos²²⁴ possuem certa regularidade em seus processos de criação e obedecem a certo número de princípios, mas eles se caracterizam pela proximidade do caos²²⁵. Diferente de um sistema estável, os sistemas dinâmicos bastante complexos podem de um momento a outro ter sua estrutura global modificada e entrar numa dinâmica caótica. Uma pequena perturbação inicial pode engendrar ampliações que podem se propagar ao longo do tempo e modificar o sistema. O caos emerge de um processo de concorrência e cooperação entre as entidades do sistema, de forma repetitiva e imitativa, como por exemplo, o efeito ‘manada’ em grupos de animais ou os movimentos de pânico coletivo em uma multidão. O sistema caótico é um exemplo de sistema complexo que atingiu a zona de criticidade auto-organizada²²⁶ ou sua fronteira do caos²²⁷, e por isso entrou em desequilíbrio caótico. Por exemplo, quando uma zona crítica é atingida pelo acúmulo de grãos num monte de areia provoca avalanches.

Apesar da possibilidade do surgimento de caos, os sistemas complexos possuem também a capacidade de se auto-organizar, graças ao ciclo de retroação que produz uma dinâmica de repetição em diferentes escalas, as chamadas repetições fractais²²⁸. As estruturas dos elementos fractais se imbricam umas sobre as outras a fim de reencontrar uma dinâmica semelhante à inicial, mas um pouco diferente²²⁹. Estas estruturas fractais

²²⁴ A dinâmica destes sistemas combina trajetórias estáveis e momentos de instabilidade, durante os quais o estado macroscópico do sistema pode evoluir em direção a diferentes formas de organização, de maneira imprevisível, segundo bifurcações.

²²⁵ Um sistema dinâmico pode evoluir para determinados comportamentos, independente do seu ponto de partida. Um atrator é um conjunto de comportamentos característicos para o qual evolui este sistema dinâmico. Um atrator estranho, que é um dos possíveis comportamentos de um sistema dinâmico, faz com que este sistema flutua entre vários estados, numa flutuação contínua caótica. O caos pode ser visto como sendo determinista na medida em que existe uma ordem escondida atrás de uma aparente desordem. Os atratores estranhos são caracterizados por dimensões fracionárias que, segundo Mandelbrot (1975), chamam-se fractais. Este tipo de atratores estranhos possui comportamentos “sensíveis às condições iniciais”. A mínima perturbação traz consequências consideráveis.

²²⁶ A criticidade auto-organizada é um conceito cunhado por BAK (1996). Segundo ele, determinados sistemas que são compostos por um grande número de entidades dinâmicas, como uma cidade, por exemplo, podem evoluir para um estado crítico sem intervenção externa e sem parâmetros de controle. Os sistemas auto-organizados possuem um comportamento não linear, onde uma pequena causa pode produzir grandes efeitos. A amplificação de uma pequena flutuação interna pode levar ao estado crítico e causar uma reação em cadeia que conduz a uma ‘catástrofe’ (René Thom, 1979). De acordo com o físico Prigogine (1977), uma condição crítica está relacionada com uma mudança de fase, o aparecimento do comportamento caótico, por exemplo, a transição a partir de água para gelo.

²²⁷ O cientista americano Edward Norton Lorenz (1993) destaca o princípio fundador da teoria do caos, como o fato de que uma ínfima variação de parâmetro num determinado momento pode fazer variar enormemente o resultado final.

²²⁸ O termo fractal foi criado por Benoît Mandelbrot em 1974 a partir da raiz latina fractus, que significa fracionado, para designar os objetos em que a estrutura é invariante apesar da mudança de escala.

²²⁹ Deleuze (1968, p. 32) distingue dois tipos de repetições: Uma concerne o efeito total abstrato, estático, que reenvia a um mesmo conceito, que não deixa subsistir somente uma diferença exterior entre os

engendram a persistência das informações que formam a memória do sistema, graças aos diferentes acoplamentos espaço-temporais.

Este processo recursivo gera uma memória que guarda toda a história precedente do sistema e esta memória contribui para a sua reorganização. Fractais possuem uma estrutura hierárquica, que segue uma lei, seja determinista (fractal regular) ou estocástica (fractal aleatório). Segundo Mandelbrot (1975), esta característica chamada auto-similaridade está presente nas paisagens, vegetais e organismos vivos, que contêm sempre cópias auto-similares, aproximadas ou não²³⁰. A complexidade infinita das estruturas fractais vem da recursividade de seu processo de geracional. Quando um processo geracional começa, um sub-processo análogo também começa. Isso engendra a construção interativa infinita da estrutura fractal, uma construção em abismo²³¹. Seja qual for a escala temporal de observação, as estrutura é a mesma, como por exemplo, as flutuações do ritmo cardíaco, as variações dos passos durante uma caminhada, os terremotos, etc.

A análise do espetáculo *Gaivota – tema para um conto curto* parte da hipótese que a complexidade do sistema de Enrique Diaz decorre principalmente dos procedimentos como os ciclos contínuos de construção, destruição e reconstrução da ficção e a sobrecarga dos encaixes metaficcionais em cena. Estes procedimentos são responsáveis pela impressão de caos, auto-organização e encaixes fractais percebidos nos espetáculos de Enrique Diaz. O tipo de seu processo de criação tem algum efeito sobre a complexidade percebida em seus espetáculos? A resposta deve vir da análise mais detalhada da peça *Gaivota- tema para um conto curto*.

exemplares ordinários de uma figura. A outra é a causa agente, é dinâmica e se mostra como uma evolução do gesto, uma repetição de uma diferença interna.

²³⁰ Construções fractais também podem estar presentes nas redes de internet. Cálculos fractais se aplicam aos nós das redes e permitem estudar o fluxo que circula no interior delas.

²³¹ Abyme é o ponto central do brasão, um enclave incrustado numa obra que reproduz as semelhanças estruturais da obra. Pavis (2007, p. 245)

2.3 A Simulação: estudo do sistema *Gaivota- tema para um conto curto*

As hipóteses levantadas durante a modelagem dinâmica do sistema global de criação de Enrique Diaz serão validadas a partir de uma análise mais detalhada da construção do espetáculo *A Gaivota – Tema para um conto curto*.

2.3.1 Fuzzificação - Improvisações para *Gaivota – Tema para um conto curto*

Este estudo visa compreender a dinâmica das interações entre os artistas a fim de produzir e recolher materiais estéticos para a construção do espetáculo *Gaivota- tema para um conto curto*. São abordados os conjuntos das ações e dos jogos de improvisações responsáveis pela produção e pela coleta de dados e materiais estéticos que fazem parte do espetáculo.



Improvisação para a construção do espetáculo *Gaivota - tema para um conto curto*.

A construção do espetáculo *Gaivota-tema para um conto curto* durou seis meses. Os trabalhos começaram a partir dos laboratórios de improvisação no Teatro

Poeira. Estes laboratórios-oficinas iniciais duraram um mês e contaram com a presença de vários artistas convidados. Em seguida vieram os cinco meses de ensaios com os artistas do espetáculo, na Casa de Austregésio de Athayde²³². O último mês de ensaios gerais se deu no Centro Cultural SESC²³³. A primeira apresentação foi no *Teatro Poeira* em 06 de setembro de 2006. Enrique Diaz, Mariana Lima e Emilio de Melo foram os co-produtores do projeto. Outros atores criadores: Bel Garcia, Felipe Rocha, Gilberto Gawronski e Malu Galli. O projeto foi proposto pelo ator Emilio de Melo, depois de seu retorno de um estágio na França com Anatoli Vassiliev. Ele volta ao Brasil e se interessa pelas pesquisas e laboratórios de Enrique Diaz e Mariana Lima utilizando os Viewpoints. Emilio propõe a eles o projeto de trabalhar com o texto *A Gaivota* de Tchekhov e Enrique Diaz vê a oportunidade de dar continuidade às pesquisas iniciadas no espetáculo anterior, *Ensaio. Hamlet*. Ele queria continuar experimentando o uso dos Viewpoints para trabalhar com um texto dramático já existente e conhecido. De acordo com o ator Emilio Melo, "O objetivo do projeto era reunir nossas experiências diversas, incluindo o uso da técnica *Viewpoints and Composition* e minhas experiências junto ao estágio com Vassiliev [...]."

Enrique Diaz trabalha com alguns atores da Companhia dos Atores, do Coletivo Improviso e convida outros atores para trabalharem com ele, inclusive alguns atores da televisão, como Alexandra Negrini, que não ficou até a estreia. As referências iniciais que fazem parte dos dados de entrada deste sistema vêm das memórias dos espetáculos anteriores, dos dados biográficos dos atores e do estudo do texto e das tradições teatrais com as quais o projeto dialoga.

Os espetáculos anteriores, realizados junto à Companhia dos Atores e o Coletivo Improviso são as referências internas do projeto. Este projeto utilizou uma série de procedimentos e operações utilizadas na construção de *Ensaio.Hamlet*, como as inserções de discursos autoficcionalizados dos atores, interrupções da ficção para a inserção de cenas de ensaios na própria cena, inserção de jogos de Viewpoints com o tempo e o espaço da cena. Enrique Diaz afirma que *Ensaio.Hamlet* e *Gaivota – tema para um conto curto* são como um mesmo espetáculo, um todo preto e o outro branco. Alguns

²³² A casa Austregésio de Athayde foi construída no final do século XIX. Em 18/10/1908 ela se tornou um centro cultural em homenagem ao jornalista Austregésio de Athayde.

²³³ SESC – Serviço social do comércio. Durante esta última etapa, alguns ensaios eram abertos ao público.

críticos falam do mesmo processo para estas duas obras: “A encenação segue um método semelhante ao utilizado em *Ensaio. Hamlet*”²³⁴.

Mais do que o fato de serem, ambos, textos metateatrais ou o fato de o texto *A Gaivota* conter citações e fragmentos do texto *Hamlet*, observa-se a reutilização de certas relações espaciais, como os atores colocados freqüentemente em linha diante do público, a ocupação da cena com objetos dispostos no chão, de forma geométrica, dentre outros desenhos espaciais de cena. Observa-se também a reutilização de materiais estéticos do espetáculo *Ensaio. Hamlet*, como por exemplo: o uso de um saco plástico sobre a cabeça, de forma a dar a impressão de asfixia, a projeção de cenas de ensaios nas banheiras durante os dois espetáculos, o uso brinquedos infantis como a vaca voadora em *Ensaio. Hamlet* e o mini helicóptero em *Gaivota-tema para um conto curto*. A atriz Malu Galli evidencia a reciclagem de material em seu trabalho de atriz:

Eu reutilizei muitos elementos que havia criado para a personagem da mãe de Hamlet para compor a mãe de Tréplev. Utilizei a mesma energia que eu havia buscado em mim e a reutilização de alguns gestos, entonações e marcações espaciais²³⁵.

Percebe-se similaridades entre o tom de voz alto e eloquente empregado pela atriz Malu Galli para dizer o texto das duas personagens de forma distanciada e fria. As duas mães foram construídas com gestos imponentes, agressivos e impacientes e trajetórias espaciais em linha reta, entrecortadas por passos rápidos e pausas nervosas. As mães de Hamlet e Treplev construídas por Malu Galli são entidades muito próximas, são elementos similares incrustados em sistemas diferentes, mas também similares.

Estes procedimentos de recuperação, chamados aqui de reciclagem, confirmam a proximidade dos dois trabalhos e demonstram a presença de ciclos de retroação que injetam certos elementos de um espetáculo no espetáculo seguinte. Esta reciclagem de materiais ao longo dos espetáculos engendra a persistência dos mesmos materiais. Eles colocam em evidência a importância da memória para o processo de construção global do sistema teatral de Enrique Diaz. Esta memória permite a auto-organização do sistema no caso de uma situação de abundância caótica de materiais.

²³⁴ Crítica de Ruy Filho: <http://antroparticular.blogspot.fr/2007/07/gaivota-o-teatro-de-enrique-diaz.html>

²³⁵ GALI, Malu. Entrevista concedida a Marcilene L. de Moura. Paris/skype, em 28-03-2016

O sistema de criação do espetáculo *Gaivota – tema para um conto curto* tem características fortemente autobiográficas em comparação com outros espetáculos metaficcionalis de Enrique Diaz. Segundo Emilio de Melo: "Este espetáculo nos deu muito prazer. Tudo era próximo de nós, nos identificávamos com as questões da peça, estávamos falando de nós mesmos"²³⁶. Os artistas deste projeto se reconhecem nas personagens de Tchekhov e seus desejos de construir novas formas artísticas e suas buscas de reconhecimento artístico.

No início a gente se via como o personagem do jovem Tréplev que procurava novas formas artísticas. Mas depois de uma intervenção da professora Ângela Materno, nós nos demos conta, de que nós estávamos envelhecendo. Estávamos tendo filhos, ganhando prêmios e reconhecimento. Nós éramos também artistas estabelecidos, como a personagem Arkadina e o escritor Trigorine. Este ponto de vista nos desestruturou e nos fez ver nosso projeto de outra forma, de um ponto de vista mais abrangente²³⁷.

As referências externas do projeto vêm dos conhecimentos sobre os procedimentos artísticos de Vassiliev²³⁸, trazidos por Emílio de Mello, a contribuição teórica da Professora Ângela Materno que priorizou os autores Walter Benjamin e George Didi-Huberman, o estudo da tradição teatral ligada ao texto de Tchekhov e as leituras contemporâneas deste texto. Os artistas estudaram também a arte na Rússia da época de Tchekhov, certas experiências de Stanislavski e Meyerhold²³⁹. Alguns atores leram os escritores russos como Gorki, Maïakovski, Pouchkine. Estes estudos foram feitos de forma lúdica e não metódica.

Num trecho do rascunho enviado aos atores, logo no início dos ensaios, Enrique Diaz faz algumas perguntas ainda intuitivas, que revelam algumas referências e preocupações como jogo entre os atores e os personagens do texto.

Mistura de coisas que Tchekhov escreveu sobre a Gaivota, seja a citação do pianíssimo e forte, seja sobre os personagens, seja sobre a direção de Stanislavski ou sobre a atuação dos atores.

²³⁶ MELO, Emílio de. Entrevista concedida a Marcilene L. de Moura. Paris/skype, em 10-11-2015

²³⁷ MELO, Emílio de. Entrevista concedida a Marcilene L. de Moura. Paris/skype, em 10-11-2015

²³⁸ Ele havia participado de um estágio dirigido por Anatoli Vassiliev. Tratava-se de um estudo sobre o método das ações físicas. Ele utilizou improvisações livres e jogos com os personagens.

²³⁹ Um dos livros citados pela assistente de direção, Daniela Fortes, foi o livro *O truque e a alma* de Ângelo Maria Ripellino (1996)

Macha e Medvédenko são textos lidos? Ou são feitos por apenas um ator que tem objetos na mão? Ou fazem a cena e são simultaneamente apresentados por Tchekhov? Enquanto isso a próxima ação já está acontecendo?

(Será que Tchekhov ora é o ator que será Trigorine, ora o ator que será Tréplev, ora o ator que será Dorn? E este ator é melhor que seja cada vez um, ou apenas Emílio, ou apenas eu? juTs questions...) ²⁴⁰.

As principais questões trabalhadas pelos artistas vieram das questões ligadas ao estudo do texto de Tchekhov a respeito da criação teatral, das novas linguagens artísticas, do lugar do artista e especialmente, a questão da "representação".

Como representar alguma coisa? Esta foi a questão principal deste projeto. Não é por acaso que esta foi a pergunta inicial direcionada ao público do espetáculo, pronunciada pela atriz Mariana Lima. A este respeito, há também a cena na qual os atores tentam representar uma gaivota de várias maneiras, utilizando cadeiras, desenhos, objetos como um repolho, por exemplo. Aliás, o cartaz do espetáculo é um repolho. O repolho foi escolhido para transmitir a ideia de que existem camadas, uma dentro da outra, e no final não há nada, há o vazio. Abordamos também a questão do vazio, da morte. Inspiramo-nos estudos do texto de Didi-Huberman que foi indicado por Ângela Materno, *O que vemos o que nos olha*. Finalmente, pensamos muito e nos questionamos sobre a questão da representação e do texto de Tchekhov também ²⁴¹.

Os laboratórios de criação

A etapa de produção de materiais para a construção do espetáculo, incluindo a construção do texto, ocorreu durante os laboratórios. Estes laboratórios ocorreram em duas etapas. Os primeiros laboratórios foram realizados no teatro Poeira. Eles eram abertos a artistas pré-selecionados, mas estes laboratórios iniciais foram separados do processo criativo. Eles foram uma oportunidade para os artistas que iriam trabalhar

²⁴⁰ DIAZ, Enrique. Rascunho enviado por Enrique Diaz aos atores durante o processo de criação, em 03-09-2006. Anexo II

²⁴¹ FORTES, Daniela. Entrevista concedida a Marcilene L. de Moura. Paris/Skype, em 05-12-2015.

juntos no espetáculo se familiarizassem com a técnica *Viewpoints and Composition*. Os laboratórios iniciais foram conduzidos por Enrique Diaz. A produção de material estético foi muito abundante e caótica devido ao grande número de artistas que tinham uma formação artística e estética diversificada.

Depois desta etapa inicial, os laboratórios para a criação do espetáculo *Gaivotema para um conto curto* aconteceram na casa Austregésio de Athayde e duraram quatro meses. Estes laboratórios começavam com um aquecimento físico individual, seguidos por jogos, alongamentos, técnicas de dança, yoga e outros. Cada dia um ator diferente deveria propor alguns jogos e exercícios de aquecimento. Os atores traziam sua experiência e seus conhecimentos para dividir com os outros. Isto permitia a instauração de um processo coletivo de criação.

Técnica Suzuki - Depois deste tempo de jogos e exercícios livres, iniciavam-se os treinos com o método Suzuki. Tratava-se de uma série de exercícios físicos de caminhadas e posturas que visavam ativar a energia do centro do corpo e aumentavam a concentração dos atores no momento presente. Um exemplo mais conhecido deste método e o mais utilizado durante os treinos era o exercício *Stomp*.

O stomp é um exercício executado ao som de uma música bem ritmada exalta, que dita o ritmo com o qual os atores devem caminhar. Os atores devem caminhar com os joelhos levemente flexionados, de forma a parecerem mais baixos, sem que o centro do corpo mude de altura. Eles devem marchar batendo com os pés no chão com força, num mesmo ritmo durante um período da música. A parte superior do corpo, acima do umbigo, deve permanecer na mesma altura em relação ao chão, acumulando a energia recebida de volta da terra. Os deslocamentos e as mudanças de direção devem ocorrer em linhas retas e de forma instintiva, sem que nenhuma parte do corpo se mova. Só a energia do centro do corpo guia os impulsos. O desafio é conseguir manter os golpes fortes e contínuos no chão, sem relaxar a parte superior do corpo. Se o ator perde a concentração, ele não será capaz de ir até o fim com a energia estável e contínua. Ele deve também controlar a respiração, senão a parte de cima do corpo começa a tremer e ele perderá o controle e o ritmo. Os pés devem bater no chão com toda energia possível. A energia que não for adequadamente absorvida subirá e causará o estremecimento da parte superior do corpo. O ator tem que aprender a controlar e conter a energia na região pélvica. Focando nesta parte do corpo, ele aprende a calcular a relação contínua entre a

parte superior e inferior do corpo. Para Suzuki (1986), é na região pélvica que se concentra o equilíbrio, que é a fonte da força que emana em todas as direções. O primeiro estágio do treinamento do ator está no prazer do contato com o chão, e na riqueza da resposta corporal a esse contato. Quando a música acaba, os atores devem cair no chão imediatamente. Os atores devem ficar estirados no chão, em silêncio e imóveis, e devem ficar completamente atentos ao fluxo de sua respiração. Após uma pausa, ao som de uma música calma, os atores devem se levantar lentamente sem tocar o chão, utilizando apenas a força do centro do corpo, até retornarem completamente à posição ereta e depois caminhar lentamente pelo espaço com esta nova energia corporal bem concentrada. Este exercício é baseado em movimento e quietude, e no contraste entre expulsão e contenção da força corporal.

Todos os exercícios do método Suzuki são executados em grupo. A noção de conjunto é intrínseca ao método. Diferente da ideia de escuta à proposição do outro e do trabalho colaborativo, este método trabalha a conexão total com o outro em movimentos sincronizados e coletivos. Vários exercícios giravam em torno do desafio de construir um conjunto homogêneo de pessoas, que com a mesma respiração e os movimentos absolutamente sincronizados, se transformassem em um corpo. Este corpo homogêneo deveria realizar tarefas no tempo e no espaço, sem se dispersar. Diferente dos exercícios de *Viewpoints* que alternavam a energia coletiva com a afirmação de uma energia individual, o coletivo era o foco destes treinos. Através da conexão com o centro do seu corpo o ator se conectava consigo mesmo, com a energia do centro da terra e com o outro.

As sessões de *Viewpoints*



Exercícios de improvisação com *Viewpoints*.



Viewpoints de gesto e repetição

Os exercícios com *Viewpoints* eram escolhidos por Enrique Diaz e dependiam do objetivo desejado. Ele alternava sua posição de participante e de público da sessão de exercícios. De forma geral, seguia-se uma conduta os treinos que consistia em evoluir dos exercícios mais simples e com regras mais básicas, para os exercícios mais complexos. Normalmente estes exercícios serviam para treinar uma ‘escuta difusa’ que

é uma forma de percepção mais abrangente, também chamada de ‘foco suave’. Este tipo de escuta difusa é receptivo a qualquer estímulo que venha do ambiente e permite que o ator possa improvisar com o corpo todo, de forma instintiva, em resposta a qualquer estímulo externo. O ‘foco suave’ é uma forma de atenção voltada ao mesmo tempo para o estado interior do ator e para os acontecimentos exteriores. A resposta corporal aos estímulos internos e externos pode vir em forma de mudanças de energia, como a energia explosiva, a energia sutil, intervenções espaciais na horizontalidade ou na verticalidade, variações de ritmo e devem levar em conta as três etapas de um movimento como o início, desenvolvimento e a finalização. As improvisações devem levar em conta também a noção de duração. Esta duração é normalmente definida por um comando externo de Enrique Diaz ou por um acordo instintivo dos atores que executam o exercício.

Existe uma série de jogos e exercícios que fazem parte da técnica *Viewpoints and Composition* e que não visam necessariamente à produção de material estético para a cena, mas visam atuar na dinâmica da interação entre os artistas, incluindo a percepção do outro e a percepção do espaço e do tempo. Um exemplo de um destes exercícios básicos, realizados freqüentemente, era o exercício chamado Grid²⁴². O exercício consiste em imaginar grades no chão, ou seja, linhas desenhadas de formas perpendiculares, formando ângulos retos ou linhas curvas. Os atores devem caminhar nestas linhas imaginárias que cortam o chão. Eles podem executar as seguintes ações: andar, pular, deitar-se, curvar-se, mudar de direção e ficar parado. A execução de cada uma dessas ações deve ser uma reação espontânea a uma ação realizada por outro ator situado em uma das duas linhas paralelas à sua: à sua direita ou à sua esquerda. Não se trata de fazer o mesmo gesto coletivamente, como nos exercícios do método Suzuki. Os atores podem ser livres para escolherem suas ações e se deslocarem em qualquer direção, mas nenhum movimento deve acontecer de forma arbitrária, sem que haja um estímulo cinestésico. A reação de um ator deve ser intuitiva e baseada em algo que já está acontecendo no coletivo. Por exemplo, o deslocamento de um ator pode ser uma resposta cinestésica a um pulo de outro ator, ou uma proposta individual de mudar o ritmo dos movimentos na sala de ensaios, propondo um movimento muito lento que

²⁴²*Grid* é o termo usado por Anne Bogart no treinamento com os *ViewpointTs*: Significa ‘grade’. Este é um dos exercícios básicos para se começar os treinos de *ViewpointTs* e normalmente é associado à resposta cinestésica. É usado para começar a ‘acordar’ o corpo para que este se perceba no espaço, no tempo presente e na relação com o outro.

influenciará o coletivo. Desde o momento em que um ator executa seu primeiro movimento, sua ação afeta o corpo de outros atores e uma dinâmica específica começa a se instaurar. Os atores podem usar todos os Viewpoints de tempo (tempo, duração, resposta cinestésica, repetição). O ator deve trabalhar na fronteira entre as proposições individuais e o engajamento coletivo.

Este tipo de jogo desperta a percepção da importância da escuta, da confiança e da interação entre os atores, seja por via da cooperação ou da competição, tendo como propósito comum a realização do projeto. Foi observado que o tipo de jogo escolhido para iniciar os ensaios tem um impacto sobre as outras atividades organizadas durante todo o dia de trabalho e sobre a qualidade da interação coletiva dos artistas. Os jogos podem colocar em evidência a interação entre os atores, ou despertar a agilidade física, a percepção espacial, a imaginação, objetividade, etc.

Comportamentos complexos percebidos no exercício *Grid*

Na maioria dos exercícios de *Viewpoints*, como o exercício *Grid* citado anteriormente, as ações feitas por um ator são sempre uma resposta às ações de outros atores. Ao longo deste exercício, por exemplo, podem-se perceber três tipos de dinâmicas que engendram diferentes comportamentos:

1. **Se** os atores se matem atentos uns aos outros **e se** eles se mostram com pouca iniciativa e são pouco autônomos, **então** o exercício tende à estabilidade. A sessão de improvisação tende a ser um sistema que instaura uma zona estável, dotada de uma coerência interna, contando com cenas estruturadas e com materiais estéticos simples. Esta dinâmica de improvisação revela uma forma de ciclo de retroação negativo. As respostas dos atores às proposições aumentam a estabilidade coletiva da dinâmica da improvisação.

2. **Se** os atores não dedicam uma atenção suficiente ao outro **e se** eles manifestam um alto grau de autonomia **então** a improvisação pode engendrar resultados muito caóticos. O elemento mais insignificante, como um barulho inesperado na sala ou um gesto mais exagerado de um ator, é suscetível de engendrar uma série de movimentos desordenados e de fazer emergir situações completamente aleatórias nas

improvisações. A dinâmica deste tipo de sistema de criação corresponde aos ciclos de retroação positiva. A improvisação pode desandar sem produzir nenhum material estético coletivo.

3. **Se** os atores adotam um nível de escuta suficiente às proposições individuais e **se** eles têm um alto grau de autonomia, então a improvisação se torna bastante dinâmica e instável. A autonomia dos atores engendra uma grande quantidade de proposições estéticas criativas. Por outro lado, estas proposições engendram uma diversidade de reações. Isto leva o sistema de improvisação a um tipo de ciclo de retroação positiva que o faz evoluir a um estado de caos. Por outro lado, a escuta entre os atores permite que se chegue a uma resposta em forma de ciclo de retroação negativo a fim de re-estabilizar o sistema. A resposta à ação do outro ator pode tomar a forma de repetição dos mesmos gestos ou de outra proposição que será seguida por todos os atores a fim de se restabelecer uma construção coletiva. Esta alternância de dinâmicas de retroação positiva e negativa se assemelha aos ciclos de retroação ago-antagonistas. Estes ciclos ago-antagonistas permitem aos atores terem certo controle sobre a improvisação, sem, contudo impedir a emergência de materiais estéticos inesperados. Os atores devem estar sempre atentos aos seus impulsos internos e às ações dos outros atores, sem esquecer a percepção do tempo e do espaço. Normalmente estas improvisações são sistemas de criação mais complexos e fazem emergir cenas com muito ritmo e vivacidade, com materiais estéticos surpreendentes.

A etapa de Fuzzificação conta também com a utilização freqüente de outro exercício: o jogo das caminhadas aleatórias. A partir de algumas regras simples, diferentes estruturas complexas podem emergir:

Os atores devem andar inicialmente pela sala prestando a atenção aos espaços vazios e ao ritmo da caminhada coletiva. Depois de certo tempo, cada ator deve escolher uma pessoa, que podemos chamar de ‘célula’, com a qual ele vai interagir, sem que os outros saibam quem ela seja. Em seguida, ele deve escolher duas outras pessoas, fazendo um total de três pessoas. O tipo de interação com estas três pessoas (ou células) deve estar ligado à distância entre elas (por exemplo, ele deve tentar ficar sempre à mesma distância destas três pessoas). Se elas pararem ao mesmo tempo, o ator deve parar numa posição equidistante delas. Se elas estiverem em movimento, o ator deve se mover de forma a ficar sempre equidistante delas. Estas três pessoas observadas estão por sua vez, cada uma delas, seguindo outras três pessoas.

Estas simples orientações podem estabelecer uma dinâmica espaço-temporal bastante complexa entre os atores. Por exemplo, se alguém decide acelerar o ritmo para se manter equidistante das pessoas escolhidas, o ator que o escolheu para seguir será obrigado a acelerar o passo também para se manter equidistante e assim por diante. Numa reação em cadeia, todas as entidades podem ser forçadas a correr em todas as direções, caoticamente, incluindo o primeiro ator que desencadeou esta avalanche de movimentos. O movimento de um ator influencia o movimento global e este movimento global do sistema influencia o movimento de cada ator da improvisação. Quando um ator começa a se cansar, por exemplo, seu ritmo diminui e influencia o ritmo dos outros. Como um efeito em cadeia, o movimento global dos atores também começa a diminuir.

Comportamentos complexos percebidos nos jogos de caminhadas aleatórias

Este exercício pode ser considerado um exemplo de um sistema de improvisação complexo, que pode contar com a emergência do caos ou da auto-organização. Este exemplo permite observar as mudanças bruscas no comportamento coletivo dos atores em interação dinâmica, evoluindo para um estado crítico²⁴³, sem intervenção externa e sem parâmetro de controle. A amplificação de uma pequena flutuação interna na velocidade dos deslocamentos dos atores pode provocar uma reação em cadeia levando a uma mudança de comportamento do sistema. A dinâmica deste exercício faz pensar no exemplo mais comum encontrado na literatura sobre a emergência do caos nos sistemas complexos, como o exemplo do monte de areia²⁴⁴: jogando regularmente um pouco de areia sobre o monte, pouco a pouco o monte de areia atinge um ‘estado crítico’. A partir deste estado, um grão a mais que é jogado, pode provocar uma avalanche. Ou seja, uma pequena perturbação interna pode provocar grandes efeitos. Não é possível prever o tamanho e o momento da avalanche. Após esta avalanche, o monte de areia se reorganiza partir de uma nova base e retorna a um novo estado estável. Observa-se neste exercício simples, o surgimento de comportamentos complexos, como o caos e a auto-organização. Estes comportamentos complexos são engendrados pela interação

²⁴³O conceito de estado crítico auto-organizado foi proposto por Per Bak, Chao Tang e Kurt Wiesenfeld em 1987. Em seu livro *How Nature Works - The science of self-organized criticality*, Per Bak (1996) aplica essa teoria à muitos fenômenos complexos, incluindo a evolução filogenética das espécies vivas, aos mecanismos que desencadeiam terremotos, avalanches, o congestionamento do tráfego e para tomar um último exemplo, as falhas do mercado de ações.

²⁴⁴Dauphiné A., Provitolo D (2003).

espontânea e instintiva dos atores, que é provocada pela regra bastante simples de se manterem equidistantes das três pessoas escolhidas.

Outro exemplo de exercício feito antes das improvisações é o jogo dos conjuntos. Um conjunto de atores se coloca diante do público. Os atores que estão diante do público devem guiar os movimentos e os que se situam atrás destes atores devem reproduzir seus movimentos simultaneamente, formando um só corpo. Os movimentos propostos são pequenas mudanças de direção, mudanças de ritmo ou a proposta de algum gesto simples. Uma mudança de direção do conjunto pode fazer com que os atores que estavam na frente guiando os movimentos, passem para a lateral ou para o fundo do grupo, fazendo com que novos atores ocupem a frente e se tornem os novos líderes do grupo. Esta mudança de liderança pode surpreender tanto os novos líderes como os antigos. Este exercício requer profunda escuta do outro e oferece a oportunidade ao grupo de experimentar novas formas de liderança e de coletividade. O aparecimento de novos líderes vem principalmente de circunstâncias internas ao grupo (mesmo que o sistema permaneça aberto ao seu ambiente). O conjunto não é organizado por um centro de decisão fora dele. Este tipo de fenômeno coletivo de auto-organização é também observável, por exemplo, tanto em sociedades animais (organização dos formigueiros, bandos de aves) como em alguns movimentos auto-organizados das sociedades humanas (aplausos, pânico coletivo, a intenção de voto) ou em sistemas geográficos (redes urbanas). Os atores que interagem sem objetivo pré-definido, criam através da imitação, uma forma particular de organização coletiva. Cada grupo que realiza o exercício constrói uma forma diferente de organização coletiva e as lideranças emergem sem decisão prévia. Este tipo de jogo possibilita o exercício da alternância de poder, a adesão às propostas coletivas e a aceitação da responsabilidade inesperada de ter que guiar o grupo. Cada ator deveria manter um estado de escuta para seguir a coletividade e a prontidão para fazer proposições e guiar esta coletividade de um momento a outro.

Comportamentos complexos percebidos durante os jogos de conjunto

Através destes jogos de conjunto, os atores trabalham com noções próximas às propriedades dos sistemas vivos complexos, como a noção de autonomia e de auto-organização. A autonomia se refere à capacidade dos organismos vivos manterem suas

próprias funções e criar seus próprios controles para orientar seu comportamento. Quanto mais os atores se mostram autônomos, mais o sistema de criação se mostra participativo e complexo. A capacidade de se auto-organizar implica a recuperação da memória através da repetição e da transmissão de um conjunto de invariantes e de informações através do tempo e do espaço do sistema. O *Viewpoint* de repetição induz os atores a ficarem bastante atentos às proposições dos outros afim de retomá-las de forma idêntica ou similar. Esta característica aumenta os ciclos de retroação do sistema de improvisação, aumenta a capacidade de memória e interação entre os atores, aumentando também a complexidade do sistema de improvisação.

Comportamentos globais percebidos nos jogos iniciais da Fuzzificação

Os primeiros jogos e exercícios realizados durante as improvisações iniciais da fuzzificação, descritas anteriormente, fazem pensar em dinâmicas muito complexas, mesmo que os artistas não façam referências a elas. Estes exercícios apresentam grande semelhança com alguns jogos matemáticos, tais como os autômatos celulares²⁴⁵. Um autômato celular pode ser considerado como uma infinidade de pequenas máquinas idênticas chamadas de "células" (analogia com as células vivas), repartidas sobre uma grade. As células só podem ter um número finito de estados possíveis. Cada célula pode ter dois estados: ligado ou desligado (ativo ou inativo). Periodicamente, cada célula muda de estado em função da sua condição e de seus vizinhos. Um dos jogos possíveis de se observar através dos autômatos celulares é o "jogo da vida". Um exemplo de regras do jogo da vida: Uma célula inativa cercada por três células ativas se torna ativa ("nasce"), Uma célula ativa rodeada por duas ou três células ativas permanece ativa. Em todos os outros casos, a célula "morre" ou permanece inativa. O nascimento de uma célula requer uma concentração de células (três neste caso). As células não sobrevivem

²⁴⁵ Segundo o engenheiro Jean Phillippe Rennard (2002), os autômatos celulares foram introduzidos por Von Neumann e Ulam como modelos para estudar processos de crescimento e auto-reprodução. Qualquer sistema com muitos elementos idênticos que interagem localmente podem ser estudados usando autômatos celulares. <http://www.rennard.org/alife/french/ac.pdf>. Consiste de uma grade de células, cada uma podendo estar em um número finito de estados, ativo ou inativo, e este estado depende da interação desta célula com as células de sua vizinhança, normalmente três. O estado de uma célula no tempo t é uma função do estado no tempo $t-1$ de um número finito de células na sua vizinhança. Essa vizinhança corresponde a uma determinada seleção de células próximas (podendo eventualmente incluir a própria célula). Todas as células evoluem segundo a mesma regra para atualização, baseada nos valores das suas células vizinhas. Cada vez que as regras são aplicadas à grade completa, uma nova geração é produzida.

a um longo isolamento (menos do que dois vizinhos), nem a uma concentração de um número muito elevado de células (mais de três vizinhas).

Embora sua definição seja muito simples, os autômatos celulares são uma ferramenta teórica para estudar sistemas complexos, porque eles são capazes de gerar um comportamento complexo difícil de prever. Estes comportamentos complexos e imprevisíveis são causados pelo aumento do número e da diversidade de elementos, pelo aumento do número de ligações entre eles e pelo jogo das interações não lineares. A analogia entre os jogos teatrais mencionadas anteriormente e autômatos celulares permite perceber propriedades comuns capazes de produzir comportamentos complexos.

Composições

Durante os laboratórios, as improvisações que utilizavam as regras para construir composições sucediam as sessões de Viewpoints. As composições são cenas curtas criadas coletivamente a partir de algumas regras aleatórias pré-determinadas. Os atores se reúnem em pequenos grupos escolhidos ao acaso a fim de preparar a composição que será apresentada, levando em conta o tema escolhido e uma lista de missões a serem executadas. Estas missões consistem em ações performativas e físicas, tais como: a demonstração de uma virtuosidade física, a quebra de uma expectativa, uma dança coletiva, um depoimento pessoal, etc. A partir de missões e de informações aparentemente aleatórias, os atores da composição decidem juntos como eles vão se organizar para criar a cena que irão apresentar. As composições são uma mistura inconsciente de diferentes elementos, agrupados a partir de associações livres de ideias. Há dois tipos de composição: composições semi-improvisadas que são preparadas e apresentadas no mesmo dia (estas composições mais livres são comuns no início dos trabalhos da fuzziificação) e as composições mais elaboradas que levam alguns dias para serem preparadas (eles são mais frequentes numa fase mais avançada dos ensaios, quando se inicia as inferências temporárias para escolher os materiais). As composições são uma forma de jogo de gincana que visa estimular a criatividade, a cumplicidade e a concorrência, integrando as tarefas a serem executadas, as restrições a serem observadas e os desafios propostos por Enrique Diaz ou pelos atores da composição. As missões são relacionadas com os objetivos da improvisação. Enrique Diaz incentiva os atores a

se desafiarem entre si durante as primeiras composições da fuzziificação a fim de produzirem materiais surpreendentes. Após uma composição, Enrique Diaz faz comentários orais ou envia emails, quando os ensaios estão mais avançados. A seguir, fragmentos de um rascunho enviado aos atores, contendo uma descrição de uma composição e os comentários de Enrique Diaz:

Composição MARI ATOII

Todos no banho de sol, no jardim...

FEL / MIEDIVETCHENKO - eu ainda tenho que manobrar o cinza.

Eu ia manobrar pra cá.

ALESSANDRA / NINA - (*entrando em cena*)

MARI / POLINA – Trouxe autan, hein? Graças a Deus

FEL - Eu queria manobrar este carro pra cá. Você me ajuda, minha filha?

Diálogo sobre O filtro solar com Sórin / Gilberto.

MALU / ARKÁDINA (pra Bel / Macha) – Quantos anos você tem., Macha?

MACHA (BEL) – eu tenho 19 anos.

DANI – 19? Tá mentindo a idade!

MALU – 19 anos? Sabe quantos anos você parece?

Pára de manobrar os carros. Eu tenho que deixar o cinza de frente.

Cometário:

KIKE – todo exercício é bom nem que seja pra viver o que não é bom.

Mas, desta forma, não tem foco, não tem enquadramento. A forma de interpretação realista, não dá. Não tem idade pra isto, vira papagaiada.

Opinião pessoal. Tem que criar highlighTs/ Eixos conceituais.

Tchekhov propõe e de lá dá pra sugar. Não ficar ali. Miedivetcehnko e

Macha era claro a conexão. Felipe falando com Alessadra era claro

(?). Criar grau de escala. Repetição, coisa oposta²⁴⁶.

Existem também as composições-solo. Elas são desafios individuais propostos a um ator a fim de descobrir novos materiais para um personagem ou um novo ponto de vista sobre uma determinada cena. Por exemplo, a composição-solo do ator Emílio de

²⁴⁶ DIAZ, Enrique. Rascunho enviado por Enrique Diaz aos atores durante o processo de criação, em 09-08-2006. Anexo II

Melo visava abordar o universo íntimo de um personagem de Tchekhov. Ela foi executada por Emílio de Melo, mas os outros atores participaram da elaboração das missões. Na medida em que elaboram as regras e os desafios, eles participam também da encenação coletiva da composição.

Os desafios da composição foram: a atriz Malu Galli propôs o uso de um peixe, a atriz Mariana Lima propôs uma música determinada, Bel Garcia propôs o desafio de fazer o público chorar, Felipe Rocha propôs a utilização de um conto de Tchekhov e Enrique Diaz propôs duração de 15 minutos. Emilio de Melo chega com seu peixe e convida os atores a entrarem na cozinha da casa onde ensaiam. Ele começa a narrar o conto de Tchekhov chamado "A morte do oficial", enquanto ele abre a barriga do peixe para remover as vísceras. O momento em que Emilio de Melo narra a morte do funcionário coincide com o momento em que ele joga o peixe no óleo fervente.



Emilio chega para a composição com um peixe enrolado num pacote

Enquanto narra o conto, Emilio de Melo adiciona suas experiências e depoimentos pessoais, ele comenta sobre as vísceras do peixe, sobre as memórias tristes que a música escolhida evoca, sobre as imagens antigas de sua mãe ainda viva e cozinhando. O ator Emilio de Melo constrói uma cena emocionante através da mistura entre suas memórias pessoais, o conto de Tchekhov, a utilização do peixe e sua presença performática atenta às interações com os outros atores que propõem novos desafios a serem executados durante a apresentação da composição, como por exemplo, o pedido

de um momento de silêncio. Apesar da atenção dispensada aos Viewpoints e às regras da composição, a cena seguiu um desenvolvimento linear, sem ciclos visíveis de destruição e reconstrução.

No caso desta cena performativa, a complexidade vem principalmente dos encaixes entre a memória e os depoimentos pessoais de Emílio de Melo, a estrutura espaço-temporal da narração fictícia e a presença sensorial no espaço e tempo do presente da composição. A proximidade física, o cheiro do peixe colaboram para aumentar a interação com os outros atores que são os espectadores da performance e tornam este sistema de criação mais aberto. Este fato mostra que somente o uso da técnica *Viewpoints and Composition* não engendra um sistema de criação complexo. Estas ferramentas facilitam a abertura do sistema para interagir com o público e criar cenas menos lineares, mas é preciso um projeto de encenação e decisões que visam esta abertura do sistema. São necessários outros elementos, como no caso de Enrique Diaz, a desconstrução e reconstrução da cena, a interação coletiva entre artistas para a produção de materiais caóticos e surpreendentes. Mas é a seleção destes materiais e sua disposição no palco que podem levar à estabilidade do espetáculo, ou destacar a imprevisibilidade e a não linearidade, como é o caso dos espetáculos de Enrique Diaz.

Validação das hipóteses sobre a fuzzificação: Os primeiros jogos e exercícios realizados durante a etapa de fuzzification, descritos anteriormente, possuem uma dinâmica muito complexa, mesmo se os artistas não fazem referência à complexidade destes jogos. A analogia entre os jogos teatrais mencionados e os ‘jogos da vida’, um tipo de automata celular, permite observarmos propriedades comuns capazes de produzir comportamentos complexos durante as improvisações iniciais. O ‘jogo da vida’ é um tipo de automata celular, um sistema artificial dinâmico e complexo, que é uma ferramenta importante para o estudo dos sistemas complexos da natureza. A analogia entre os jogos de improvisação feitos durante a fuzzificação do espetáculo *Gaivota – tema para um conto curto* e os automatas celulares, como o jogo da vida, mostra a capacidade destes jogos de improvisação gerarem comportamentos complexos como o surgimento de ações coletivas inesperadas, gerando o caos e as repetições fractais. Estes comportamentos complexos são engendrados pelo número e a diversidade das interações não lineares que se dão entre os atores. O uso destes jogos, bem como a atenção aos *Viewpoints* de espaço e de tempo aumentam a complexidade do

funcionamento da improvisação, mas o uso destas ferramentas é potencializado pela busca de Enrique Diaz pela abertura ao imprevisível, pela aceitação do caos e dos imprevistos de uma grande e variada interação entre os artistas e pela opção por uma construção coletiva das cenas.

2.3.2 Inferências – Decisões para *Gaivota* – Tema para um conto curto

O processo de criação do espetáculo *Gaivota – tema para um conto curto* será estudado do ponto de vista de suas inferências e decisões. Para melhor estudar os diferentes tipos de decisões tomadas em diferentes momentos do processo de criação do espetáculo, as três categorias de inferências estabelecidas como hipótese na modelização dinâmica, são levadas em conta neste estudo:

a. As inferências temporárias: Os momentos de tomadas de decisões temporárias existem ao longo de todo o processo de criação.

b. As inferências estruturais: definiu-se aqui como inferência estrutural as decisões tomadas por Enrique Diaz a fim de elaborar o cenário final do espetáculo. Ele procede por colagens, encaixes e intersecções de materiais com o objetivo de construir a cena. Esta etapa acontece normalmente pouco tempo antes da estreia.

c. As inferências discretas: Depois da apresentação do espetáculo ao público, Enrique Dias propõe ajustes, de acordo com a percepção da reação do público.

As inferências temporárias e as decisões tomadas ao longo do processo de criação do espetáculo *Gaivota – tema para um conto curto* são estudadas segundo três pontos de vista. Estas inferências foram decompostas em três sub-etapas, levando em conta os ciclos de *feedback*: a1. As escolhas de Enrique Diaz a fim de propor os *Viewpoints* que serão utilizados nas improvisações e as escolhas das missões das composições para a criação das performances, a2. As decisões individuais e coletivas tomadas pelos atores durante as improvisações com os *Viewpoints* e as decisões para a criação das composições performáticas, a3. A ordenação intuitiva e coletiva dos materiais que emergem das improvisações com a técnica *Viewpoints and Composition*. Em um movimento retroativo, os materiais selecionados temporariamente durante esta fase inicial servem para elaborar as proposições das próximas improvisações e as próximas composições.

a1. As escolhas de Enrique Diaz em relação aos *Viewpoints* a serem utilizados nas improvisações e as missões a serem cumpridas durante a construção das composições.

Viewpoints - Quando os trabalhos estão mais avançados, Enrique Diaz começa a dirigir as improvisações com *Viewpoints*. De acordo com a temática trabalhada ou de

acordo com o fragmento do texto *A gaivota* a ser encenado, Enrique Diaz escolhe três *Viewpoints* para serem observados durante a improvisação. Ele também utiliza sua intuição, visto a abstração dos *Viewpoints*. Por exemplo, para trabalhar o tema do amor, Enrique Diaz escolheu três *Viewpoints*: resposta cinestésica, repetição e topografia. Assim a cena pode ser trabalhada levando em conta a sincronicidade dos amantes e os desenhos espaciais dos jogos amorosos. Para uma improvisação que trabalhe com a temática da ‘vida no campo’, ele escolheu o *Viewpoint* de ritmo, o *Viewpoint* de relação espacial e o *Viewpoint* de arquitetura. Enrique Diaz permanece como um observador da sessão de improvisação ou ele participa como ator de algumas improvisações. A escolha dos *Viewpoints* para a próxima improvisação pode mudar de acordo com os resultados da improvisação anterior.

Composition - Após as sessões de *Viewpoints*, Enrique Diaz propõe as missões que devem ser cumpridas para a construção das composições a serem apresentadas no dia seguinte ou no final da semana. Antes dos ensaios, Enrique Diaz escolhe as missões, baseando-se no fragmento do texto *A Gaivota*²⁴⁷ que será trabalhado. Ele divide o texto²⁴⁸ em diferentes blocos temáticos e cada bloco é a fonte para a elaboração das missões. Este método de trabalho foi o mesmo utilizado para construir o espetáculo *Ensaio.Hamlet* e consiste na abordagem de um tema segundo vários pontos de vista. Por exemplo, para o tema ‘suicídio’, a composição pode se basear nos trechos do texto que tratam do personagem Tréplev. As composições também podem ter como base algum desafio como ‘mostre-se’ e podem engendrar uma série de depoimentos pessoais. De acordo com a seleção de um tema a ser trabalhado, diferentes composições são criadas. Exemplo dos temas trabalhados nas composições para a criação do espetáculo *Gaivota – tema para um conto curto*: “Amor platônico X Dificuldades reais (Macha e Medvédenko); A vida no campo X A vida urbana (Sorine e Tréplev); Mãe, ciúme X obrigações; Teatro contemporâneo; O que poderia ser e não é; Amor secreto (Paulina e Dorn); médicos e artistas X senso comum”²⁴⁹. Baseado nestes temas, algumas missões foram escolhidas para algumas composições visando o primeiro ato do texto *A gaivota*: “tempo de silêncio; revelação de um objeto inesperado, momento coral, momento de

²⁴⁷O texto estava presente como um objeto de cena, como uma fonte temática para construir composições e também como ponto de referência para escolher as cenas mais relevantes e fazer inferências temporárias.

²⁴⁸As composições desta fase usam o texto como objecto. O texto foi tratado como os outros objetos da composição, tais como os legumes, plantas, cadeiras.

²⁴⁹DIAZ, Enrique. Rascunho enviado por Enrique Diaz aos atores durante o processo de criação, em 11-09-2006. Ver anexo II.

imobilização total”²⁵⁰. Outro exemplo de regras de uma missão enviada por email aos atores em dia 3 de agosto de 2003:

Tempo Max = 10 minutos
Um exercício de teatro 9 sugestão, memória emotiva
Uma referência cênica a Stanislavski
Uma referência ao modo Meyerholdiano
Um depoimento pessoal sobre qualquer forma
Um momento de contraste entre o indivíduo e o coletivo
Objetos são usados como personagens
Uma música cantada
Uma cena da peça, sem necessariamente o txt
Um trecho de um bom trabalho lúdico vassilieviano
Preparar algo que dure aqui, que tom é este?
Texto sobre gaivota (palavra, poema...)²⁵¹.

Para escolher as missões para as composições do espetáculo *Gaivota- tema para um conto curto*, Enrique Diaz usa o mesmo método adotado para a criação do espetáculo *Ensaio.Hamlet* e acrescenta outros métodos de trabalho trazidos por Emilio de Melo durante seu estágio junto a Anatoli Vassiliev na França. Inspirado pelos métodos de Vassiliev²⁵², Enrique Diaz seleciona algumas missões a partir dos conflitos, dos eventos principais e dos eventos originais (ou iniciais). O evento original ou inicial revela as situações psicológicas, trata-se de uma abordagem psicológica. Ele está inscrito no texto, geralmente no início, como uma situação de base ou como problema inicial. O evento principal se situa no final do texto. A estrutura dramática de onde partem as linhas dramáticas tende ao evento principal. De acordo com a escolha dos eventos principais e dos eventos originais, os pontos de vista podem ser diferentes e podem produzir diferentes missões a serem executadas nas composições. Assim, um mesmo fragmento de texto pode ser abordado a partir de perspectivas diferentes.

²⁵⁰ DIAZ, Enrique. Entrevista concedida a Marcilene L. de Moura. Rio de Janeiro- Brasil, em 18-08-2015.

²⁵¹ Ver anexo II.

²⁵² Anatoli Vassiliev (1999).

a2. As decisões individuais e coletivas dos atores durante as improvisações

Viewpoints - Depois que Enrique Diaz propõe os tipos de *Viewpoints* a serem utilizados, os atores os utilizam nas improvisações. Durante essas improvisações, os atores tomam decisões individuais e coletivas para executar suas ações. Estas decisões são baseadas em suas percepções corporais e na atenção aos *Viewpoints* trabalhados, como atenção especial aos gestos, por causa do *Viewpoint* de gesto, ou uma atenção especial à arquitetura da sala de improvisação, evidenciando-a, por causa do *Viewpoint* de arquitetura. Por exemplo, o ator decide atravessar toda a sala de ensaio a fim de evidenciar sua arquitetura triangular, ou para evidenciar a iluminação que divide a sala em dois espaços.

Durante uma improvisação, se um ator estiver bem engajado corporalmente, ele pode sentir um acúmulo de energia física que o leva a decidir quebrar o ciclo de interações coletivas. Esta ação de afirmação individual pode desencadear ciclos de retroação positiva, como reações em cascata que produzem um efeito de manada e tornam a improvisação mais caótica. Na medida em que um ator decide reagir à emergência do caos causado pela decisão de outro ator, ele contribui para aumentar o efeito de manada e aumentar o caos. Um ator pode decidir ser o protagonista do caos, ele pode decidir interagir em feedback positivo de forma a manter o caos existente ou ele pode decidir engendrar uma reação em forma de feedback negativo a fim de estabilizar o sistema. Portanto, um ator pode decidir fazer uma ação física que muda a dinâmica da improvisação e os outros podem decidir, consciente ou instintivamente, seguir a dinâmica de mudanças proposta ou propor outra dinâmica para restabelecer o sistema de improvisação.

A possibilidade do surgimento deste efeito de manada faz da improvisação um sistema de criação instável e extremamente sensível a qualquer perturbação, externa ou interna. O sistema de improvisação se mostra bastante complexo e dependente das condições iniciais. Uma ínfima causa pode gerar efeitos inesperados. Os *Viewpoints* de *escuta Cinestésica* e de *repetição*, paradoxalmente, permitem também a auto-organização do sistema de improvisação, devido à possibilidade de retomada das condições iniciais a partir de sua repetição. Durante a improvisação o ator tem a autonomia de perceber o limite suportável de caos e decidir retomar a configuração inicial, fazendo proposições mais incisivas e conscientes, de forma a reorganizar a

improvisação de acordo com as coordenadas iniciais. Como exemplo da emergência do caos cita-se um exemplo: uma sessão de improvisação começa a partir de determinada configuração espaço-temporal. O *Viewpoint de escuta Cinestésica* faz com que uma pequena modificação na dinâmica do movimento de um ator engendre o efeito de resposta em cascata, de forma a mudar toda a estrutura espaço-temporal inicial proposta pelo coletivo. Se um ator decide fazer um movimento brusco durante uma improvisação em câmera lenta, outro ator pode responder em ressonância com uma corrida, outro pode começar a saltar, outro pode cair e dois outros caem também. Esse efeito se multiplica criando o caos. Assim, de uma cena que tem um grupo de atores quase imóvel, pode surgir outra cena de movimentos muito rápidos, sincronizados e inesperados. Em uma cena que se desenvolvia de forma mais realista e contida, podem surgir formas e ritmos imprevisíveis, com trajetórias topográficas aleatórias e desenhos espaciais inesperados e ilógicos. Quando este tipo de emergência de propriedades coletivas inesperadas ocorre durante uma cena de improvisação, o público tem a impressão de um caos e da perda de objetivo e linha de desenvolvimento. Este fato mobiliza a atenção do público e engendra um engajamento maior. Os atores também entram em estado de insegurança e ficam mais alertas para não perderem o rumo completamente. Eles tendem a fazer proposições que levem à auto-organização, como a imobilidade, o ritmo lento, a retomada da ocupação espacial inicial. Este tipo de situação pede uma flexibilidade dos atores para perceber e acolher os materiais inesperados e ao mesmo tempo não perder a atenção às regras e aos objetivos iniciais da improvisação.

Neste tipo de improvisação coletiva, um ator não deve ficar indiferente ao que está acontecendo em torno dele, a menos que seja uma escolha consciente de ir contra a dinâmica geral a fim de propor uma nova dinâmica para a improvisação. Uma decisão individual depende da percepção sensorial que o ator tem da dinâmica geral da improvisação e do nível de escuta coletiva das propostas individuais. Cada ator deve ter um senso de coletividade a fim de decidir o melhor momento para fazer seu solo e ser percebido e seguido.

O que diferencia uma improvisação com uso de *Viewpoints* de outros tipos de improvisação é sua dinâmica de interação que não segue uma linearidade de causa e efeito, e não utiliza motivações psicológicas. A interação entre os atores é baseada na troca de energia física entre eles, como a mudança de ritmo da improvisação, o tipo de

deslocamento em cena, a repetição de um gesto. O ator pode também interagir com um tipo de padrão de luz no chão que guiará seu deslocamento, pode interagir com a queda de um objeto em cena, uma porta entreaberta. Isso cria uma grande incerteza para o sistema de criação e uma relação ambígua entre ordem e desordem.

Composition - Depois de receberem as missões que devem ser executadas, os atores se reúnem para construírem as composições. Eles decidem entre eles quem será o encenador da composição. A dinâmica de decisão dos atores dentro de cada grupo depende de seus participantes, mas de uma forma geral ela é baseada em escolhas coletivas a respeito do agenciamento das cenas e dos materiais. Os atores alternam entre as escolhas inconscientes baseadas em associações livres de ideias e as escolhas baseadas na definição dos eventos originais e dos eventos principais do texto, segundo as técnicas de Vassiliev. Nas composições que fazem uso do texto *A Gaivota*, os atores escolhem os aspectos principais de cada personagem e os aspectos que querem evidenciar na interação entre eles. Conforme Vassiliev afirma a respeito de seus atores, os atores que trabalham com Enrique Diaz também são uma forma de dramaturgos do seu próprio jogo de interpretação. A dinâmica de decisão coletiva para a construção das composições é similar à dinâmica coletiva global de tomadas de decisões para a construção do espetáculo *Gaivota-tema para um conto curto*. Estas composições eram como que subsistemas de criação do sistema global de criação do espetáculo. Para a construção das composições, existe um momento de fuzzificação bastante caótico, com decisões temporárias coletivas e intuitivas e momentos de decisões individuais, tomadas pelos atores encenadores da composição.

a.3 A seleção intuitiva e coletiva de materiais das improvisações

Após a apresentação de uma improvisação com os Viewpoints ou de uma composição, Enrique Diaz e os atores selecionam e escolhemos materiais de forma coletiva (objetos, músicas ou uma cena inteira). Os atores que assistiram a improvisação se juntam aos que acabaram de improvisar para avaliarem juntos e escolherem os materiais mais pertinentes para serem utilizados no espetáculo. Os atores que assistem, falam primeiro, em seguida os atores que participaram da improvisação dão seu ponto de vista. As escolhas temporárias têm o objetivo de avaliar o que é necessário para os processos em curso, tendo como referência as categorias relacionadas com o texto e os

materiais já produzidos até o momento. No entanto, se uma variável como um objeto, um fragmento de texto ou de música, reaparece frequentemente nas improvisações de forma inesperada e inconsciente, ela tende a ser selecionada pelos atores, mesmo que não tragam um interesse imediato para o espetáculo.

Enrique Diaz propunha frequentemente nesta fase de escolhas temporárias uma forma puramente sensorial e intuitiva. Ele pede para os atores fecharem os olhos e, sem pensar, eles devem citar um momento da improvisação que os tenha emocionado, independentemente do motivo. Por exemplo, um ator cita o momento em que o ator Felipe Rocha colocou um capacete de astronauta, outro ator cita o momento em que a atriz Mariana Lima jogou pó de café no chão. Estas escolhas são baseadas em critérios puramente estéticos e intuitivos. Elas podem se basear em parâmetros como prazer, humor e surpresa.



Cena improvisada por Felipe Rocha (esquerda) e escolhida para o espetáculo (direita)

Outro parâmetro para a seleção dos materiais que foram improvisados se baseava nas regras iniciais, por exemplo, nos Viewpoints escolhidos para serem os pontos de atenção nas improvisações ou as missões que guiavam as escolhas das composições. Nas avaliações após as improvisações, os atores discutem a partir dos *Viewpoints* que foram trabalhados para avaliar os materiais que melhor respondem aos parâmetros e os objetivos iniciais. Eles comentam sobre os problemas encontrados e as estratégias escolhidas para resolvê-los. Ao invés de utilizarem expressões subjetivas que poderiam dificultar a tomada de decisões, os atores utilizam o vocabulário e os

parâmetros relacionados aos nove *Viewpoints*. A listadas missões de cada composição também é um parâmetro que facilita a tomada de decisões. Estas missões permitem avaliar os resultados e selecionar materiais. Por exemplo, para escolher uma cena ao invés de outra, os atores escolhiam a cena que fazia um uso mais interessante do *Viewpoint* de tempo ou aquela que cumprisse de forma melhor a missão de revelar um objeto inesperado²⁵³.

Num estado mais avançado dos ensaios, apesar do roteiro estar ainda em aberto, Enrique Diaz começou a assumir sozinho a avaliação e a direção das composições. Estas avaliações funcionavam também como parâmetros gerais a serem seguidos pelos atores nas próximas composições. Percebe-se na avaliação abaixo, enviada por email aos atores, a importância dada às ações físicas concretas e às pausas, ao invés do uso das emoções ou das interpretações psicológicas.

GG não interpreta!!!!!!!

MALU + tarde a rubrica e não apresentar a Mariana

KK pensar na trajetória das cadeiras durante o início

Não percamos a cama...

Pausa da Mari preenchida antes de ver Tréplev trabalhando, Pausa antes de oferecer o cigarro

EMÍLIO, pausa antes de apresentar Tréplev

FF – deixar o verbal ilustrativo em prol da cena...

BEL assumir a pausa e VER a situação, evitar a lista, evitar a emoção!

Por as cadeiras em linha

Voltar um pouco do Hamlet, talvez o que estava na peça²⁵⁴.

Depois de uma sessão de improvisação com os *Viewpoints*, embora nenhum material tenha sido recuperado para ser reutilizado nas composições que se seguem, é possível verificar os traços dos *Viewpoints* trabalhados nas composições seguintes. Por exemplo, se os atores tinham trabalhado com o *Viewpoint de topografia* e o *Viewpoint de relação espacial*, as composições seguintes eram marcadas por uma forte

²⁵³ A cena em que a atriz Bel Garcia coloca legumes no chão lentamente foi escolhida ao invés de outras cenas devido ao fato de que a cena trabalhava melhor o *Viewpoint* de 'tempo' e o *Viewpoint* de 'relação espacial' (ela dispunha de forma regular os legumes, ocupando toda a cena), ela utilizava um objeto inesperado (legumes) e abordava a temática da vida no campo.

²⁵⁴ DIAZ, Enrique. Rascunho enviado por Enrique Diaz aos atores durante o processo de criação, em 29-09-2006. Anexo II

estruturação espacial e os atores davam muita atenção ao desenho topográfico feito durante sua trajetória no chão.

Após a apresentação de uma composição e sua avaliação, os materiais selecionados aparecem numa próxima composição. Por exemplo, o ator Felipe Rocha canta uma música durante uma composição e ela é selecionada para ser cantada por todos os atores na cena final. A mesma coisa pode acontecer com um aspecto na interpretação de um personagem. Se um determinado gesto realizado por um personagem é escolhido por Enrique Diaz, ele pode ser reciclado por outro personagem ou pode ser uma das missões de uma nova composição. Durante uma composição, os atores podem jogar com elementos do mesmo personagem de forma intercalada ou ao mesmo tempo, por exemplo, todos os personagens começam a escrever como Trigorine. Cada composição utilizava alguns elementos de composições anteriores, fazendo novas combinações e colagens a fim de gerar novos materiais. Depois das inferências temporárias, os materiais escolhidos eram reaproveitados e se juntavam aos materiais antigos para construir novas cenas.

As inferências temporárias para a construção das composições seguiam um movimento em forma de ciclo de retroação ago-antagonista, alternando ciclos positivos e ciclos negativos. Quando havia bastante material selecionado de forma a produzir um caos, as inferências em forma de ciclo de retroação negativa eliminavam parte deste material. Quando as improvisações não haviam produzido materiais interessantes o suficiente, os artistas selecionavam e re-utilizavam materiais antigos a fim de reciclá-los, como por exemplo, os fragmentos de um texto da improvisação, uma forma de ocupação espacial, um volume de voz ou os desenhos topográficos de uma composição anterior. Neste caso, as inferências eram em forma de ciclos de retroação positiva.

A utilização do vídeo durante todo o processo de construção deste trabalho colaborou muito para a seleção temporária dos melhores materiais das composições. Na medida em que as imagens eram vistas pelos artistas, eles iam fazendo as escolhas coletivas. Em outros momentos Enrique Diaz visualizava as imagens gravadas sozinho. A partir da observação dos materiais já produzidos ele elaborava as missões das próximas composições. Na medida em que a estreia foi se aproximando, as escolhas coletivas dos materiais começaram a ser feitas principalmente a partir da memória coletiva dos artistas, visto o pouco tempo para rever as imagens captadas.

Este momento de inferências temporárias se seguiu até próximo à estreia. Segundo o ator Emílio de Melo, no último mês de ensaio eles ainda estavam improvisando e produzindo uma grande quantidade de material. Apesar das várias seleções feitas e dos vários materiais eliminados, novos materiais ainda eram produzidos e o roteiro final ainda não tinha sido definido.

b. As inferências estruturais

No último mês de ensaios, no SESC de Copacabana, começaram as inferências estruturais que tinham como objetivo a construção de um roteiro final para a apresentação, ao invés da simples seleção de material. No caso deste trabalho, as inferências estruturais se misturaram com as temporárias, visto que o roteiro sofreu mudanças até pouco tempo antes da estreia e mesmo depois. O roteiro final foi fechado um bom tempo depois da estreia e continuou sofrendo pequenas mudanças durante as apresentações.

A decisão sobre a seleção final dos materiais e sobre a seqüência das cenas do roteiro definitivo do espetáculo *Gaivota – tema para um conto curto* foi feita por Enrique Diaz antes dos últimos oito dias antes da estreia. As decisões de Enrique Diaz tenderam a operações de interseção e de encaixes de materiais. Como exemplo cita-se em itálico estas matérias para uma melhor visualização das conexões: o ator Felipe Rocha apresentou uma composição sobre o tema “nova formas artísticas”. Ele tocou uma *música* na *guitarra* em um *volume muito alto*, *seminu*, no centro de um *círculo* de fogo. Em outra composição, as atrizes Daniela Fortes e Malu Galli usaram um jogo de *cadeiras* para construir *diferentes disposições espaciais* e ouvir os *sons de grilos* vindos do *jardim* onde elas ensaiavam.

A mixagem das duas composições forneceu material para três cenas do espetáculo. A primeira foi a cena na qual o personagem Tréplev apresenta um espetáculo à sua mãe Arkadina (as duas fotos abaixo): a atriz que interpreta Nina está *nua*, o desenho de luz forma um *círculo* ao redor de seu corpo, o volume da música é *muito alto* e as *imagens* da improvisação de Felipe Rocha com sua *guitarra*, *semi-nu*, são projetadas na tela no fundo da cena, enquanto Enrique Diaz explica ao público como eles construíram esta cena.

Os sons dos grilos no jardim foram reutilizados em uma segunda cena do espetáculo, na qual o personagem Arkadina, que é atriz, interpreta um texto de *La Dame aux Camélias*. O som dos grilos vinha dos pequenos aparelhos de som dispostos no chão ao lado de árvores em miniatura. Em uma terceira cena, o ator Felipe Rocha leva dez cadeiras empilhadas nas costas, caminhando lentamente, imitando um animal ou um monstro da natureza. Nestas três cenas que foram apresentados ao público, foi possível observar as inferências e as mixagens de materiais das duas composições citadas acima.



Início da apresentação da peça de Tréplev: círculo, sons de grilo, nudez, árvores



Projeção de imagens dos ensaios: composição de Felipe Rocha seminu e tocando guitarra.

Outro exemplo de inferência estrutural para a criação de uma cena do espetáculo *Gaivota – Tema para um conto curto* é a intersecção de materiais sobre a intimidade da personagem Arkadina. O ator Emílio de Mello propôs uma composição na qual Arkadina estava se preparando para um espetáculo. Com esta composição, o ator se referia ao seu próprio processo de criação para o espetáculo *Gaivota – Tema para um conto curto*. Ele fez alguns exercícios físicos utilizando os *Viewpoints* e alguns exercícios vocais. Segundo ele, os exercícios vocais eram uma referência aos exercícios vocais feitos durante o estágio com Anatoli Vassiliev e faziam referência também aos exercícios propostos pela cantora e preparadora vocal chamada Babaia, uma preparadora vocal bastante conhecida dos artistas no Rio de Janeiro. Emílio de Mello se referia aos longos e pacientes trabalhos que os atores de Vassiliev faziam para encontrar entonações e sons inesperados. De acordo com Vassiliev (1999), no teatro, há três tonalidades principais: narrativa, exclamatória e afirmativa. Os atores jogavam e improvisavam com estes três tipos de tonalidades durante a preparação de *Gaivota-tema para um conto curto*. Esta cena de Emilio de Melo tornou-se a cena de abertura do segundo ato. A cena foi interpretada por Mariana Lima. Ela fazia exercícios vocais, executando passos de dança, com os olhos cobertos por pepinos a fim de diminuir as rugas. Os pepinos nos olhos vieram de uma improvisação de Mariana Lima para a personagem Arkadina. Mariana colocou em evidência a preocupação de Arkadina em não envelhecer e a ansiedade dos atores em estar sempre bem preparados fisicamente para o próximo trabalho.



Mariana Lima – Improvisação para o início do ato II

O fundo musical da cena do espetáculo era a voz da cantora Babaia ditando as regras para os exercícios vocais. Mariana Lima interpretava a cena com certo humor:

Eu sou uma atriz e eu estou em constante preparação, Eu falo com vocês e pra vocês, aqui e agora. Eu não mexo as sobrancelhas para falar, eu uso o céu da minha boca, o assoalho da minha boca e as laterais da minha boca para falar, eu não no penso no futuro, eu não penso no passado, não penso na velhice, não penso na morte, eu vivo o aqui e o agora. Olhe, eu faço balé²⁵⁵!

Esta cena é um exemplo, dentre uma série de outras cenas que tem como tema o próprio processo criativo. Enrique Diaz estabelece um diálogo com outros métodos de preparação de atores, como por exemplo, a técnica do subtexto do ator “È o subtexto que nos ajuda a dizer as palavras como devemos dizê-las em função da peça”(STANISLAVSKI, 1984b, p.137).

As seqüências de ações construídas através das inferências estruturais foram o resultado de várias etapas de inferências temporárias que fizeram uma pré-seleção de materiais e de ações. Por exemplo, a ideia de colocar atrizes para interpretar um cachorro numa cena do espetáculo, sem nenhuma explicação racional, veio de uma

²⁵⁵ Texto do espetáculo, transcrito do vídeo (Ts)

composição feita durante as improvisações. Esta cena agradou aos artistas e foi selecionada coletivamente durante as avaliações e inferências temporárias. Após reincidências, ela acabou entrando para o espetáculo.



Foto da improvisação que contou com a presença inesperada de um cachorro



A atriz Bel Garcia interpreta um cachorro de forma inesperada e sem encadeamento lógico

A colagem de materiais produzidos nas composições recorre principalmente à memória voluntária de Enrique Diaz, mas também sua memória involuntária. A memória voluntária é utilizada para escolher os materiais das composições que já foram apresentadas a fim de reutilizá-las de forma estruturada para a construção da cena final. Por exemplo, a reutilização consciente de uma música, um objeto, uma partição física. Mas as variáveis já utilizadas também poderiam entrar para a cena final graças à memória involuntária de Enrique Diaz, através de uma associação livre de ideias. No momento da inferência estrutural, esta variável poderia vir à cabeça do encenador e entrar para o roteiro final de forma aleatória.

Quanto mais a estreia se aproximava, mais Enrique Diaz assumia a construção do roteiro. Estes roteiros mais próximos do roteiro final deixavam menos espaço para improvisações. Eles eram uma descrição de seqüências de ações físicas que deviam ser executadas pelos atores, de forma intercalada ao texto *A Gaivota* e os textos que haviam sido improvisados pelos atores e selecionados por Enrique Diaz. Abaixo são mostrados dois roteiros que são o resultado de uma seqüência de inferências estruturais, propostos em fases cada vez mais avançadas dos ensaios.

MACHA - Estou sofrendo. Ninguém, ninguém conhece meus sofrimentos (Reclina a cabeça no peito dele, fala em voz baixa). Como todos estão nervosos.

DORN - Como todos estão nervosos!E quanto amor... Ó, lago enfeitado! (Com ternura). Mas o que posso fazer minha criança? O que? O que? O que fazer?

Todos começam a fazer perguntas sobre a peça. Falam: eu posso isto ou aquilo, colocam toucas de banho e fazem um Viewpoints com movimentos no chão (da Cristina Moura), trabalham com repetição de gestos, passam protetor sundown, autan pra mosquitos e vão subindo para a piscina Tony...

MALU fala que pode estudar música e canta. Os outros acompanham

EMÍLIO põe uma música russa na vitrolinha

EMÍLIO pesca na piscina como Trigorine.

Lêem trechos de livros. E dão um jeito de terminar a cena

Merda!²⁵⁶

²⁵⁶ DIAZ, Enrique. Rascunho enviado por Enrique Diaz aos atores durante o processo de criação, em 03-09-2006. Anexo II.

Em seguida é mostrado um segundo roteiro para a mesma cena, propondo mais ações e improvisações com Viewpoints:

MARIANA - Não, mas eu ainda não falei que amo Constantin! Não, espere, eu não falei... Não quero mais fazer esse personagem, chega cansei! Vou fazer o cachorro

GIBA - O que eu posso fazer minha criança? Como todos estão nervosos!

Início do Viewpoints para construir o set do início do II ato

Malu pelo chão monta piquenique com Emilio e Giba.

Mari vai com Bebel fazer o cachorro.

FIFA lê o telegrama de Dantchenko durante o Viewpoints e aumenta o som dos insetos para vestir o Kit Princesa;

Tempo para o calor/tédio

FIFA entra de Arkadina fazendo a cena do telegrama que ele leu anteriormente.

Todos aplaudem.

MALU fala o texto do trabalho para as Machas Mari/Bebel com os pepinos;

Início do dialogo

MALU – Nada como esse doce tédio rural!

BEL - Que tarde serena!²⁵⁷.

A construção do roteiro final do espetáculo, feita por Enrique Diaz, levou em conta as sugestões de alguns atores no que se refere à ligação entre as cenas. As sugestões vinham durante as improvisações, durante as avaliações coletivas ao final dos ensaios ou mesmo durante os ensaios gerais antes da estreia.

Pouco tempo antes da estreia, nos reunimos para dar nossas opiniões sobre a seqüência final das cenas do roteiro elaborado por Enrique Diaz. Participamos mais da construção deste roteiro que na época da construção do roteiro de *Ensaio.Hamlet* porque estávamos mais familiarizados com a técnica *Viewpoints* e já tínhamos vivido o desafio de trabalhar com um texto de Shakespeare²⁵⁸.

²⁵⁷ DIAZ, Enrique. Rascunho enviado por Enrique Diaz aos atores durante o processo de criação, em 03-09-2006. Anexo II

²⁵⁸Gali, Malu. Entrevista concedida a Marcilene L. de Moura. Paris/skype, em 28-03-2016.

A participação dos atores para a estruturação do roteiro final também se dá de forma indireta, na medida em que os materiais estéticos produzidos por eles durante as improvisações são selecionados e inseridos no roteiro final. A partir de várias improvisações sobre o início do espetáculo, o roteiro foi se afinando e se transformando em comando de ações, para em seguida virar o texto final do espetáculo, que engloba o texto de Tchekhov. Duas versões do roteiro provisório para a primeira cena são mostradas a seguir para dar uma ideia das operações de intersecção e união que fizeram parte das inferências estruturais para a constituição do roteiro final do espetáculo *Gaiivota-tema para um conto curto*. Como exemplo, é mostrado um roteiro da primeira cena, ainda provisório, que cita, resume e organiza o que foi feito durante as improvisações:

MACHA/LORENA: questionamentos iniciais (os atores falam diretamente para o público). Mariana conta o final da peça, a morte de Tréplev.

Cena MACHA/MEDVÉDENKO.

EMÍLIO se aproxima de Mariana. Conversa sobre a pobreza (os atores trazem plantas e aparelhos de som portáteis para a cena, ocupação espacial). Quando ela percebe os atores trazendo as plantas, então Emílio diz que a peça vai começar.

MED se declara. Ela é indiferente à sua declaração. A camisa de Med a abraça²⁵⁹.

Depois de algumas inferências de Enrique Diaz, mostra-se abaixo um segundo roteiro para a primeira cena, incluindo mais material das improvisações:

BEL pede pra as coisas serem mais definidas. Ela pede para se fazer as coisas com mais certeza, se é pra começar ou não é pra começar, se é teatro ou não é teatro.

MARI tem uma xícara de café e Malu arruma cadeiras

MARI pergunta se aquilo é uma comédia. Como o autor fala que é uma comédia se o protagonista se mata no final.

MALU fala que ela contou o final da peça.

²⁵⁹ Fragmento de rascunho de roteiro enviado para os atores por Enrique Diaz.

MARI responde que pouco importa o final da peça.

MALU: eu não acho.

BEL pergunta como a peça começa.

MARI responde que a peça começa com a descrição do lugar, uma fazenda, uma alameda, uma alameda que leva à fazenda de Sorine, o proprietário da fazenda (FF estava botando os bonequinhos de volta na sacola e agora está sentada ao lado de Mari e vai arrumando os bonequinhos no chão).

MARI continua dizendo que vai haver uma representação doméstica (Mari chega nesta hora e GG monta o tripé dela como se fosse o tablado) atrás deste tablado tem um lago e é em volta deste lago que o drama destes personagens vai se desenvolver.

(GG faz exercício de *si fu chi pa*).

BEL dá uma gargalhada e Mari diz que não entendeu

EMÍLIO entra dizendo que lhe falta mentalidade russa, que para um russo nada é branco ou preto, as coisas são misturadas. Você pode ter uma peça que termine com um suicídio e ser uma comédia, por que não? A vida é assim, está cheia de mortes e você pode ser feliz²⁶⁰

Em seguida é mostrado o roteiro final da primeira cena de *Gaivota-tema para um conto curto*, de forma a evidenciar as operações feitas entre os dois roteiros provisórios mostrados anteriormente.

MACHA – eu me pergunto como começar uma peça que fala do fracasso de uma peça?

ATOR 1 (quase inaudível no fundo) – A primeira vez que esta peça foi encenada em 1896, foi um fracasso, depois o Teatro de Arte de Moscou montou e foi um sucesso.

MACHA - Eu me pergunto: como encenar o tempo?

[...]

MACHA – Eu me pergunto: como fazer com que personagens assim em tempos tão distintos convivam, habite na mesma peça?

MACHA – E, sobretudo eu me pergunto por que o autor insistia em chamar esta peça de comédia, sendo que é uma peça entremeada por

²⁶⁰ Fragmento de rascunho de roteiro enviado para os atores por Enrique Diaz.

dramas e conflitos pesados e onde um dos personagens centrais se mata, com uma bala na cabeça, no final.

ATOR - Você contou o final da peça.

ATOR / DIRETOR – Contou, contou o final.

MACHA – Conteí, conteí o final da peça.

ATOR – Que merda, né?

MACHA – Qual o problema?

ATOR / DIRETOR – Pra quem tava na dúvida, este é realmente o final.

ATOR – Tirou a surpresa das pessoas.

MACHA – Quantas peças, quantos filmes, começam pelo acontecimento final e vão se desenrolando e as pessoas vão acompanhando normalmente.

ATRIZ 2 (berrando pra dentro da coxia) – ela contou o final da peça!

ATOR – Aí é uma questão de perspectiva... Aí o autor quer que a plateia saiba²⁶¹.

Pode-se observar que no primeiro roteiro, que se assemelha a descrição de uma improvisação, existe somente o nome dos atores e muitas descrições de exercícios e improvisações. No segundo roteiro do espetáculo, apesar de contar com mais textos improvisados, percebe-se o nome dos personagens mesclados com o nome 'ator', sem definição de qual é o ator que falará este texto. Se determinado ator improvisou uma cena, não significa que será ele mesmo que fará esta cena. No segundo roteiro percebe-se a delimitação entre a 'função' ator e a função 'personagem', bem como a fusão entre estas duas entidades da cena.

As fotos que se seguem mostram uma sequência de momentos das improvisações para esta cena inicial citada acima. As fotos mostram a progressão entre a atriz que improvisa os textos pra cena e a cena virando um jogo de improvisação com o deslocamento dos outros atores e o uso de objetos. Nesta fase dos ensaios, mais próxima da estreia, os atores ensaiavam alguns dias na sede da Companhia dos atores:

²⁶¹ Fragmento do texto do roteiro final que Enrique Diaz enviou aos atores. Material oferecido por Enrique Diaz. Anexo II



Fotos do processo de criação da primeira cena do espetáculo *Gaivota* – tema para um conto curto

c. As inferências discretas

Após a primeira representação de *Gaivota – tema para um conto curto*, Enrique Diaz ainda não considerava o trabalho pronto. Por isso as inferências discretas duraram bastante tempo, mais do que o habitual em outros trabalhos. Depois da estreia, os artistas continuaram improvisando e criando algumas composições e alguns materiais novos apareciam e eram inseridos no espetáculo, principalmente no último ato, que foi o que mais modificou. Dois atores foram substituídos durante as viagens da peça. Estas substituições engendraram novas inferências discretas que visavam os ajustes no sistema devido aos novos tipos de interações entre os atores antigos e os atores substitutos. Os atores substitutos também instauraram mudanças nas interações com o público e elas foram absorvidas e inseridas no sistema através de inferências discretas.

Validação das hipóteses sobre as inferências

O desafio de Enrique Diaz depois da improvisação é ter que escolher materiais em meio à grande quantidade e a variedade do material produzido. Dentre estes materiais existem os que estão diretamente ligados aos objetivos iniciais da improvisação e outros materiais inesperados que podem trazer um novo ponto de vista para o trabalho e não devem ser negligenciados somente por não serem esperados. Neste sentido, a captação das imagens das improvisações cumpre uma função de memória do sistema. Num primeiro momento um material pode parecer desconectado dos objetivos do sistema e um tempo depois ele pode se revelar primordial em outra cena. A memória do sistema permite que este material seja recuperado para ser reutilizado.

A técnica *Viewpoints and composition* oferece flexibilidade aos sistemas de improvisação e permite o tratamento de imprevisibilidades e incertezas, justamente por lidar com dados abstratos ligados ao tempo e ao espaço. Esta técnica seria análoga à *lógica floue*, utilizada nos *sistemas flous*, que trata dos dados aleatórios dos sistemas complexos²⁶². O uso dessa técnica possibilita a tomada de decisões tendo como base parâmetros menos racionais e menos deterministas que permitem construir cenas que, apesar de estruturadas, dão uma impressão de que seguem uma forma randômica. Mas o

²⁶² Ver capítulo 1.2.3.

que se percebe é que esta forma randômica e a complexidade dos encaixes em forma de hyperlink que complexificam o espetáculo, devem emergir primeiramente de uma decisão e de um projeto do encenador, como é o caso de Enrique Diaz. O simples uso desta técnica não significa necessariamente que o sistema de improvisação seja complexo. Esta técnica pode ser usada de forma mais racional e pode engendrar sistemas cênicos estáveis. De acordo com o estudo da finalidade da maioria dos sistemas de criação de Enrique Diaz, realizado no capítulo 2.1.2, percebe-se um projeto consciente de busca de complexidade e um questionamento de estruturas estáveis. Portanto esta técnica fomenta e potencializa os efeitos desejados pelos projetos artísticos de Enrique Diaz, como se pode perceber na criação do espetáculo *Gaiivota – tema para um conto curto*.

2.3.3 Defuzzificação - Espetáculo *Gaivota* – tema para um conto curto

“Eu me pergunto como começar uma peça [...]”²⁶³
Mariana Lima

Verifica-se aqui a hipótese de que os espetáculos da fase de maturação do sistema de Enrique Diaz, como *Gaivota* – tema para um conto curto, possuem uma estrutura cíclica que varia entre o caos e a auto-organização. Eles apresentam também uma sobrecarga de encaixes metaficcionalis, incluindo principalmente a inserção do processo de criação na cena apresentada ao público. Estes procedimentos aproximam o sistema de Enrique Diaz de um sistema flou que procura reproduzir alguns comportamentos complexos da natureza. Estes comportamentos complexos que emergem na cena do espetáculo *Gaivota – tema para um conto curto* serão evidenciados e analisados tendo como ponto de vista o trabalho do ator (seus jogos com os personagens e as imagens projetadas), que demonstrou ser a estrutura principal do sistema de Enrique Diaz e foi nomeada de entidade foue. Durante a apresentação do espetáculo *Gaivota-tema para um conto curto*, a presença dos atores em cena faz pensar em um movimento incessante de partículas, com suas intermitências, repousos, trajetórias em choque, mutações de uma forma em outra, explosões e reconstruções. A forma de interação com os outros atores, com os personagens, com as imagens e o público apresenta grande multiplicidade de formas.

Os procedimentos da fuzzificação, como os jogos de improvisação e as decisões tomadas ao longo dos ensaios, estudados nos sub-capítulos anteriores, serviram como substrato para as análises²⁶⁴. Serão levados em conta as técnicas utilizadas pelos artistas, as referências estudadas na fuzzificação, como os teóricos George Didi-Huberman e Walter Benjamin e os Stanislavski e Vassiliev. As análises visam validar as hipóteses de nossa modelização dinâmica, segundo as quais os principais comportamentos complexos percebidos nos espetáculos de Enrique Diaz são os ciclos de construção, desconstrução e reconstrução da ficção e os encaixes e sobracargas metaficcionalis que fazem pensar nos fractais.

²⁶³ Texto do espetáculo *Gaivota – tema para um conto curto* (Utiliza-se a sigla TS)

²⁶⁴ A análise de *Gaivota – tema para um conto curto* será feita levando em conta

O caos e a auto-organização: intermitências da ficção



Foto do início do espetáculo *Gaivota – tema para um conto curto*²⁶⁵. Observando a foto da esquerda para a direita, pode-se ver: Enrique Diaz com o texto da peça entre as mãos, Mariana Lima, Bel Garcia, Emilio de Melo com o texto *A Gaivota*, Felipe Rocha, Malu Galli e Gilberto Gawronski.

Conforme visto na foto acima, no início do espetáculo *Gaivota – tema para um conto curto*, os atores estão sentados lado a lado ao fundo da cena numa atitude cotidiana, assistindo a entrada do público. Logo após se sentar, o público aguarda o início do espetáculo. Atores e público se olham em silêncio antes de começar o jogo teatral. Este tempo parece longo. O espaço da ficção ainda não existe. Os corpos dos artistas e dos espectadores estão no mesmo espaço cotidiano e na mesma temporalidade. Este momento de observação e expectativa faz pensar no início dos exercícios de *Viewpoints*, em que a escuta do outro e a percepção do meio ambiente são bastante acentuadas. Os atores não fazem nenhuma ação significativa a não ser esperar e folhear os textos de vez em quando, mas eles estão atentos e prontos a responder a um estímulo ou uma ação proposta por um deles. Por volta de cinco minutos depois, a atriz Mariana Lima se levanta e se afasta dos outros atores, deslocando sua cadeira para a lateral esquerda, onde senta, olhando na direção do centro da cena ainda vazia. Ela hesita, pensa e depois começa a falar de maneira coloquial, como se seu pensamento estivesse

²⁶⁵ O título do espetáculo *Gaivota – tema para um conto curto* virou « Seagull play (La Mouette) » durante sua turnê europeia. A ficha técnica do espetáculo está em anexo.

se construindo no momento em que ela o compartilha com atores e público: “Eu me pergunto... como começar uma peça que fala justamente do fracasso de uma peça? Eu me pergunto como encenar o tempo?”²⁶⁶. Depois dessa pergunta, um pequeno silêncio se estabelece e aos poucos os atores começam a ocupar a cena de maneira informal, aquecendo o corpo como no início de um ensaio, emitindo sons, murmúrios coloquiais, risos cúmplices, etc. Os atores ocupam ritmicamente o espaço da cena, como se estivessem numa sessão de improvisação com os *Viewpoints*. Eles jogam com a forma de ocupação espacial da cena (utilização do *Viewpoint* de relação espacial, topografia e arquitetura), com o ritmo das ações (*Viewpoint* de ritmo), com as repetições dos gestos (*Viewpoint* de repetição), com a duração dos movimentos (*Viewpoint* de duração)²⁶⁷. Eles trazem diversos objetos, como pequenos vasos de plantas e aparelhos de som portátil, cadeiras, figurinos e os distribuem pelo espaço da cena, jogando com o ritmo das ações. Eles utilizam os *Viewpoints* de *topografia* e *arquitetura* para determinar a forma de ocupação espacial e o *Viewpoint* de *resposta Cinestésica* para responder às ações propostas entre eles. Os atores se comunicam diretamente com o público em seu próprio nome. Por exemplo, o ator Emílio de Melo mostra o livro e comenta com o público e com a atriz Bel Garcia sobre o fracasso da primeira encenação do texto de Tchekhov²⁶⁸. A atriz Bel Garcia conta que estava ensaiando outro espetáculo quando começaram os ensaios desta peça. A atriz Malu Galli conta ao público que agora Bel Garcia está em cartaz, mas já está ensaiando outra peça de novo. Depois de algum tempo, Mariana diz novamente: “Eu me pergunto... por que o autor insistia em chamar esta peça de uma comédia, sendo que é uma peça entremeada por dramas e conflitos pesados e onde um dos personagens centrais se mata no final!”. Esta frase provoca uma grande desordem na preparação do início do espetáculo. Quando escutam esta frase, os atores crispam-se e se entreolham. Depois de um tempo de silêncio e imobilidade, alguns abandonam a cena, como que contrariados. Enrique Diaz reclama alto, decepcionado: “Você contou o final da peça!” e Felipe Rocha reclama que “Acabou a

²⁶⁶ O texto da peça também consta nos anexos finais. Mas cada apresentação trazia algumas modificações para o texto. Por isso as falas atribuídas aos atores foram transcritas da cópia da filmagem da peça cedida pelo encenador Enrique Diaz (2011) e as páginas não são indicadas.

²⁶⁷ Ver anexo III.

²⁶⁸ O autor amargou um grande fracasso no momento de sua estreia realizada em 17 de outubro de 1896. O texto foi encenado depois em 17 de novembro de 1898 no teatro de arte de Moscou por Stanislavski. O teatro de arte de Moscou adotou uma gaivota como símbolo em 1898, depois que a peça de Tchekhov que leva o nome da ave se tornou sua primeira grande realização.

surpresa!”. A atriz Bel Garcia vai para a coxia, atrás de uma tela branca no fundo do palco para onde foram alguns atores, e grita raivosa: “Ela contou o final da peça!”.

Depois da fala catastrófica de Mariana Lima, no início do espetáculo, o ator Emílio de Melo começa a ler as rubricas do texto de Tchekhov. Após o primeiro fracasso na construção da ficção, devido à revelação do fim da peça, os atores reconstróem o sistema de ficção que tem como finalidade principal a pergunta feita pela atriz Mariana Lima: “Como representar este texto?”. Enrique Diaz e os atores apresentam ao público seus processos contínuos de criação, destruição e reconstrução da representação do texto *A gaivota*. A sequência do texto de Tchekhov é respeitada, mas o que é apresentado e dividido com o público é o jogo dos artistas com o texto e seu processo de criação do espetáculo. Cada cena é uma tentativa de representar o texto de diversas formas. O ritmo das cenas segue certo padrão cíclico. As cenas começam, com alguns aquecimentos, leituras de fragmentos de textos, como se fosse um ensaio. Em seguida os atores começam a construir a ficção e interpretam os personagens. Este processo de criação atinge um ponto crítico no qual aparecem conflitos e o surgimento do caos. Em seguida a cena se desfaz para que uma nova construção se reinicie. Os ciclos repetitivos criam às vezes um efeito cômico e aumenta a diversidade das interações do espetáculo com o público. Além de participar ativamente do processo de construção do espetáculo, o público se sente engajado na expectativa de ver a próxima destruição de uma cena, como uma queda do palhaço²⁶⁹. A estrutura do espetáculo é constituída por uma sucessão de desconstruções e fracassos, seguidos por novas tentativas de representar o texto *A gaivota*.

O sentimento de fracasso também é abordado no texto de Tchekhov. As personagens do texto também sofreram fracassos²⁷⁰ e catástrofes pessoais. A encenação do texto do personagem Tréplev dentro da peça é um fracasso e ele tenta o suicídio. A personagem Nina que interpreta a peça de Tréplev e é aspirante a atriz, fracassa no amor, na profissão e quase enlouquece. Trigorine, o escritor reconhecido, vive sempre insatisfeito por se sentir um medíocre: “Mal o livro é lançado já o detesto, pois vejo que é um fracasso, não devia tê-lo escrito de modo algum, ele me desgosta e me sinto pessimamente...”. Sorine nunca conseguiu realizar seu sonho de ser escritor e se casar:

²⁶⁹ A comicidade é um aspecto que merece um estudo à parte. Não é o ponto de vista escolhido nesta tese, visto que não é o objetivo principal do sistema de criação de Enrique Diaz. Mas isso não impede futuras leituras e análises que abordem este aspecto de seu sistema.

²⁷⁰ O fracasso é empregado num sentido literal, como uma vida que não deu certo segundo os fins que a sociedade ou o indivíduo esperava dela.

“Em outros tempos desejava ardentemente duas coisas: casar e tornar-me escritor, porém não consegui nem uma coisa nem outra”. Macha nutre um amor não correspondido por Tréplev e se casa por conveniência com Medvédenko, que trabalha muito e nunca ganha o suficiente. A grande atriz Arkadina vive lutando contra o envelhecimento, enquanto interpreta heroínas à beira da morte, como *A dama das Camélias*. As personagens do texto estão num ciclo de retroação negativa²⁷¹, de forma que seus movimentos tendem a mantê-los em seus sofrimentos, gerando mais sofrimento, sem perspectivas de mudanças de ciclo. Eles não mudam de lugar, com exceção de Nina e Arkadina, que foram para Moscou, mas voltam sempre para o lago. A persistência temporal se dá através da memória a médio e longo prazo, perceptível nas conversas contínuas sobre o passado. Estas características aumentam a complexidade espaço-temporal dos personagens. Apesar de parecerem estabilizados em uma estrutura espaço-temporal, os personagens estão inseridos num sistema dramático instável, que não segue as leis do ‘drama absoluto’ da época.

Além do fracasso das personagens, o próprio texto *A Gaivota* parece ser uma construção dramatúrgica que “não funcionava bem” em relação à dramaturgia do seu tempo e à máquina do drama absoluto, pois apesar de manter algumas estruturas tradicionais do drama, Tchekhov as usava como acessórios desprovidos de ênfase. Peter Szondi (2001, p.35-85) aponta na obra de Tchekhov vários sinais de ruptura com o que ele chama de conceito do drama absoluto. Segundo Szondi, podemos perceber elementos contraditórios na obra de Tchekhov que problematizam estas estruturas tradicionais do drama clássico e conseqüentemente sua representação. Ele aponta para uma contaminação de elementos dos gêneros épico, dramático e lírico entre si, produzindo contradições e fissuras que acabam por esgarçar a ideia do drama absoluto. A forte presença da narração dos acontecimentos e a função expressiva e lírica da maioria dos diálogos e monólogos contaminam o drama, bem como a estrutura fragmentária e frouxa entre os quadros que não avançam numa lógica fechada de desenvolvimento clímax e desenlace. Já o teórico Sarrazac (2002) prefere pensar as mutações da forma dramática, junto às quais se insere a obra de Tchekhov, como um espaço de linhas de fuga, de transbordamentos. Para ele, o Teatro de Tchekhov é um

²⁷¹Sobre os loops de feedback, ou seja, os ciclos de retroação, consultar o capítulo 1.2.2. Neste tipo de feedback negativo, a reinjeção dos dados da saída junto aos dados de entrada do sistema tende a produzir equilíbrio e estabilidade. Um sistema com este tipo de feedback negativo tende a se estabilizar ao longo do tempo, mas ele também corre o risco de chegar à inatividade ou à morte.

teatro da vida, do íntimo, do cotidiano. Um teatro que não realiza o desenvolvimento lógico da ação, mas evidencia a existência do homem ordinário e seus micro-conflitos. Ele usa o conceito de infradramático para dar conta desses micro-conflitos intra-subjetivos e intra-psíquicos.

Na Rússia, as crises políticas e históricas do séc. XIX e início do XX incitaram as artes cênicas à busca de um teatro revolucionário, experimental e voltado para o povo, ao contrário do teatro burguês profissional. É neste movimento transformador que podemos inserir a obra de Tchekhov, que tratava das questões relativas ao antigo e o novo, a tradição e a ruptura, o realismo e o movimento simbolista que também se delineava na época, bem representado pela fala do personagem Tréplev: “Precisamos de novas formas. Novas formas, e se elas não existirem, é preferível que não haja nada...”. Tchekhov conserva os acessórios da forma dramática, mas os mostra como rudimentos fracassados²⁷², desprovidos de ênfase. Ele erige sua obra poética sobre o terreno tradicional do drama, deixando transparecer a discrepância entre a forma recebida e a forma exigida pela sua temática. Apesar da presença dos diálogos na sua obra, eles não consistem em ser apenas a reprodução das relações intersubjetivas, mas servem de pano de fundo para os monólogos reflexivos, de característica lírica, dando uma evidência maior à linguagem, numa lírica da solidão, sem que se destrua totalmente a expressão dialógica. Segundo Szondi, na lírica a mesma identidade caracteriza o eu e o tu, o agora e o outrora, isso significa que o drama lírico não conhece diferença entre o monólogo e o diálogo e os tempos se unificam sendo que o passado é também o presente. Essa construção dramaturgica que destruiu e abriu caminhos, alargando as fronteiras do drama, com sua complexidade temporal e sua intriga frouxa e fragmentária, colocou desafios ao teatro de sua época e oferece ainda hoje desafios. Ao fracassar na construção de um drama absoluto, Tchekhov abriu caminho para as novas formas.

Quando Mariana Lima conta o final da peça, ela rompe com o desenvolvimento linear da ficção assim como o faz Tchekhov ao avançar o fim de seu texto através do personagem Tréplev “É assim que me matarei”. Através desta revelação, Tréplev antecipa o futuro e introduz rupturas na linearidade do drama. O fracasso de sua primeira tentativa de suicídio interrompe igualmente o desenvolvimento previsível das ações do drama. Quando Tréplev mata a Gaivota, ele anuncia o conto de Trigorine que será construído no segundo ato:

²⁷²Esta palavra é usada aqui num sentido mais ligado à ideia de destruição de um modelo já inadequado.

TRIGORINE- É mais uma ideia, uma ideia pra um conto curto. É a história de uma moça que vive na beira de um lago, desde a infância, como você, que é feliz e livre e ama o lago, como uma gaivota, até que um dia, um homem chega e por pura falta do que fazer, ele a destrói; como a esta gaivota aqui (Ts)

Através deste texto, o personagem Trigorine anuncia o futuro da personagem Nina que se relacionará com ele, perderá um filho e se sentirá destruída como a Gaivota do conto. Nina fala no final da estória: “Não, eu sou uma atriz, é isto. Lembra que você matou uma gaivota? Um homem vê uma gaivota e por pura falta do que fazer, ele a destrói. Tema para um conto curto. O que eu tava dizendo?”(Ts)²⁷³. Mas a destruição de Nina é seguida de uma reconstrução. Abandonando o objetivo inicial de seu projeto de vida, Nina reorganiza sua vida. Quando Nina reencontra Tréplev no fim do último ato, ela lhe diz:

Agora sim, Kóstia, agora eu represento com entusiasmo. Uma embriaguez toma conta de mim, eu me sinto forte, eu me sinto no aqui e agora. Sabe, eu entendi que no nosso trabalho, atuando, escrevendo, compondo, o que importa não é o esplendor, não é a glória e sim a capacidade de suportar. Eu acredito, e quando eu penso, eu sou uma atriz, eu estou no palco, eu nem sofro tanto [...] eu não tenho medo do que a vida possa fazer de mim(Ts).

Como Tréplev, o diretor Enrique Diaz destrói o texto de Tchekhov em sua encenação, pois toda criação é uma forma de destruição. Ele vai fazendo colagens textuais e temporais. Ele vai deslocando sentidos, criando vazios e abrindo vias. Vai criando novas disposições, novos arranjos, vai destruindo o texto de Tchekhov para abrir novos caminhos. A encenação de Enrique Diaz abre buracos no texto, ela o contamina com outros textos, com comentários e com alusões a outras peças de Tchekhov, como quando Mariana Lima diz frases da peça “As três irmãs”: “Partamos para Moscou” ou “Eu quero é voltar para Moscou” ou quando Malu Galli interpreta um

²⁷³(Ts) é uma sigla usada nesta tese para designar o ‘texto do espetáculo’, citado diretamente do vídeo. Apesar de o texto estar em anexo (anexo II), como o espetáculo variava ao longo das apresentações, algumas citações não referem ao texto mas à versão apresentada no dia da gravação do vídeo.

trecho do texto *A dama das Camélias*. O texto *A Gaiivota* é ‘destruído’ pelos comentários dos atores entre eles, comentários sobre a encenação e conversas paralelas com os colegas de cena, críticas, imagens dos ensaios projetadas, cenas de peças antigas de Mariana Lima quando ela está ‘vestida’ de Arkadina’. Para encenar o texto *A Gaiivota*, Enrique Diaz e os atores tiveram que produzir ruínas e exibir seus traços. Na encenação destrutiva de Diaz, o presente é exacerbado e intensificado sem ser um vetor para o futuro. O presente é construído a cada instante a partir das ruínas, conforme o sentido que se lê nos escritos de Walter Benjamin (1986) para o caráter destrutivo²⁷⁴. A cada momento a encenação destrutiva se encontra numa encruzilhada, como se os atores não soubessem o que vem a seguir, sem futuro, eles se consomem no presente, arruinando as cenas. Transformam a cena em ruínas, vão fracassando as cenas, e, como diria Benjamin, não pelas ruínas em si, mas pelo caminho que passa através delas.

Como uma criança que joga com seu brinquedo e o destrói para conhecê-lo melhor, Enrique Diaz joga com o texto de Tchekhov. Ele “vira, revira seu brinquedo, ele o arranha, o sacode, o joga contra o muro, o joga na terra. De vez em quando ele o faz recomeçar os movimentos mecânicos em sentido inverso” (Baudelaire, 1853). O jogo da criança com seu brinquedo é um jogo de conhecimento por intermédio de montagens e desmontagens. A inflexão turbilhonaria da destruição (balançar o brinquedo, jogá-lo contra o muro) se assemelha ao desejo de conhecimento (experimentar o mecanismo, inverter o mecanismo). A inflexão turbilhonaria é o choque, a necessidade de um novo olhar que passa pela destruição²⁷⁵. Cada cena é uma montagem complexa de elementos e de temporalidades diferentes, na medida em que uma cena apresenta também seu passado e seu processo de criação.

Levando em conta a liberdade de inserção de um discurso do campo das artes plásticas, refere-se aqui ao conceito de imagem crítica desenvolvido por Didi-Huberman

²⁷⁴O caráter destrutivo não vê nada de duradouro. Mas, por isso mesmo, vê caminhos por toda a parte. Mesmo onde os demais esbarram em muros ou montanhas, ele vê um caminho. Mas porque vê caminhos por toda a parte, também tem que abrir caminhos por toda a parte. Nem sempre com força brutal, às vezes, com força refinada. Como vê caminhos por toda a parte, ele próprio se encontra sempre numa encruzilhada. Nenhum momento pode saber o que trará o próximo. Transforma o existente em ruínas, não pelas ruínas em si, mas pelo caminho que passa através delas (Benjamin, 1986). Benjamin constrói uma teoria que possa operar uma desconstrução da continuidade da história, valorizando o objeto histórico, destacando-o do fluxo. Trata-se de um método destrutivo e violento, mas que visa restaurar uma visão crítica da história (Benjamin, 1987).

²⁷⁵ A este respeito, ver Georges Didi-Huberman, « Connaissance par le kaléidoscope », *Études photographiques*, 7 | Mai 2000. URL: <http://etudesphotographiques.revues.org/204>. Consultado em 01 de agosto de 2016.

²⁷⁶, uma das referências teóricas do projeto, para abordar as configurações complexas na cena de Enrique Diaz. Percebe-se já no início do espetáculo, uma ambigüidade em relação aos sentidos e os elementos semióticos, entre os códigos da cena e do texto, entre ator e personagem. Todos estes elementos estão num estado de co-presença, formando uma constelação de elementos heterogêneos, sem formar uma síntese, numa operação dialética, no sentido operado por Benjamin ²⁷⁷, numa dialética em estado de suspensão, de choque, a dialética como uma imagem, como uma configuração saturada de tensões e de intensidades. O texto é operado como um objeto histórico, um objeto memorizado ou descoberto numa escavação, cujo valor não está no seu pertencimento a uma época, mas no seu interesse para nosso presente. Com seus movimentos de destruições e retomadas, inserções e montagens, a encenação contemporânea de Enrique Diaz não procura reproduzir ou representar o texto de Tchekhov, mas produzir imagens críticas a partir de elementos heterogêneos, jogos de presença e ausência, cisões, diferenças, contradições e anacronismos. As imagens produzidas pela encenação carregam tempos diversos e complexos, numa “montagem de tempos heterogêneos formando anacronismos”, anacronismo que “atravessa todas as contemporaneidades” (DIDI-HUBERMAN, 200, p.15-16). Entendemos aqui como contemporaneidade, o conceito usado pelo filósofo Agamben:

A contemporaneidade é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo. Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta adere perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela (AGAMBEN, 2009, p. 59).

²⁷⁶ Os materiais analisados por Didi-Huberman são, em sua maioria, imagens plásticas, como por exemplo, as esculturas minimalistas de Tom Smith, d’Alberto Giacometti e as obras do pintor da Renascença Fra Angélico.

²⁷⁷ A noção de dialética para Benjamin difere da noção de dialética no sentido de processo, como vista por Hegel e de certa forma já presente em Aristóteles, como um movimento que se desdobra no tempo. Ela difere da ideia de um movimento espiral que vai da afirmação, negação da afirmação que leva a uma terceira afirmação de síntese, que será novamente submetida à outra negação, seguindo o movimento dialético. Para Benjamin a dialética é vista imageticamente, é vista como a interrupção de um movimento extensivo, uma imobilização, um choque. Ela não se dá na temporalidade, mas no instante estático, carregado de simultaneidades. Para ele, pensar dialética é pensar em imagem.

Em seu livro *O que vemos, o que nos olha*, Georges Didi-Huberman pensa a imagem como uma operação, como um trabalho dialético, como uma montagem de elementos e temporalidades heterogêneos, como um jogo de justaposições, deslocamentos e choques. Um jogo que problematiza os laços lógicos e representativos, que problematiza uma visão da representação como substituição de algo.

Ao falar da imagem crítica, Didi-Huberman (1998, p.171-172) faz uma aproximação entre o conceito de imagem dialética, elaborado por Benjamim ao seu conceito de imagem crítica. Benjamim afirma que “somente as imagens dialéticas são autênticas” e para Didi-Huberman, uma imagem autêntica deveria se apresentar como uma imagem crítica, ou seja, uma imagem em crise, uma imagem que critica a imagem, "uma imagem que critica nossas maneiras de vê-la, na medida em que, ao nos olhar, ela nos obriga a olhá-la verdadeiramente".

Didi-Huberman compreende a imagem dialética como uma interpenetração “crítica” do passado e do presente, como um trabalho crítico da memória, compreendido não como posse do rememorado, mas como o que resta sendo visto como o vestígio do que foi perdido. Para ele, o ato memorativo coloca uma questão crítica: ao mesmo tempo em que pensamos ter reencontrado e possuído o objeto rememorado, por outro lado, não conseguimos mais ter seu contexto, seu lugar de existência e de possibilidade. O solo de onde o objeto foi escavado estará revolvido, aberto, desfigurado. Somos então obrigados a manter um olhar crítico sobre nossas próprias descobertas memorativas. Portanto, o pensamento dialético não busca reproduzir o passado, não busca representá-lo, mas “num único lance, o produzirá, emitindo uma imagem como se emite um lance de dados. Uma queda, um choque, uma conjunção arriscada” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.176).

A encenação de Diaz coloca as figuras dos textos de Tchekhov em relação com os atores, em relação com nosso tempo. A encenação as cita, as tenciona e se tenciona, provocando choques, anacronismos e imagens críticas. É justamente por se abrir cruelmente enquanto construção, se colocar em risco, poder ser assassinada, que esta encenação pode ser aproximada do conceito de uma imagem cênica visual, com uma visualidade produzida entre o visível e o invisível, com sua “visualidade tornando-se de repente o despedaçamento de seu aspecto visível, seu dilaceramento agressivo, sua desfiguração” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.83). É por seu jogo de construção e destruição, que ele se mostra como um espetáculo inquietante, uma imagem que nos

olha, como diz Didi-Huberman (1998, p.33) ao analisar alguns trechos do texto “Ulisses” de James Joyce: “uma potência visual que nos olha na medida mesmo em que põe em ação o jogo anadiômeno²⁷⁸, rítmico, da superfície e do fundo, do fluxo e do refluxo, do avanço e do recuo, do aparecimento e do desaparecimento”. Neste jogo de fluxo e refluxo da encenação, o texto de Tchekhov e suas personagens aparecem, desaparecem, emergem híbridos, voltam a desaparecer, ficam presentes em latências, ausências. É nesta aparente perda do texto e desaparecimento dos personagens e seu reaparecimento em corpos diversos, ou múltiplos e com novas colagens textuais que percebemos a intensidade visual e crítica das imagens cênicas do espetáculo, pois como disse Didi-Huberman (1998, p.33): “cada coisa a ver, por mais exposta, por mais neutra de aparência que seja, torna-se inelutável quando uma perda a suporta- ainda que pelo viés de uma associação de ideias ou de um jogo de linguagem, e desse ponto nos olha, nos concerne, nos persegue”. Fazendo uma analogia com o carretel²⁷⁹ que é lançado pela criança num jogo de vai e volta, a personagem de Tchekhov aparece e desaparece na presença do ator em cena. Quando está presente, ela se arrisca sempre a desaparecer, mas quando desaparece não é inteiramente invisível, pois já está presente na imagem repetida de seu retorno. Os atores dessa encenação são instrumentos de figurabilidade, produzindo figura a partir de um processo de desfiguração, apresentando uma dialética visual que inquieta nossa visão, indo além do visível e legível, num jogo do desvio do personagem e na volta a ele, propondo ao espectador um jogo dialético do ver e do perder. As personagens surgem no corpo e fala dos atores como corpos esquecidos pelo passado, corpos que aparecem e se tornam visíveis de repente, mas momentaneamente, antes de serem destruídos. Estas personagens que aparecem e desaparecem, produzem anacronismos na presença do ator, empilhamentos de camadas, indeterminações, complexidades espaço-temporais e regimes estéticos polissêmicos. Há uma estrutura em obra no trabalho dos atores, mas que não produz figuras bem formadas, mas figuras em formação, em transformação, em perpétua deformação, produzindo ambigüidades,

²⁷⁸ Conforme o atributo dado a Vênus anadiômena, que significa « saída das águas »

²⁷⁹ Cena descrita por Freud em sua obra « Além do princípio do prazer » onde narra que seu próprio netinho, com dezoito meses de vida, discretamente observado enquanto acompanhava vocalmente o desaparecimento de seu carretel com um invariável o-o-o-o prolongado, depois saudando seu reaparecimento por um ‘ alegre Da’! Este carretel, segundo Huberman, um objeto agido, que a criança vê, toca e depois atira ao longe o fazendo desaparecer, e reaparecer puxado por um anzol, abre na criança algo como uma cisão ritmicamente repetida, fazendo do seu ver, uma obra de perda, quando disto alguma coisa resta (Didi-Huberman, 1998, p. 79-80)

conjunções fulgurantes de elementos do passado com elementos do presente, onde o passado é produzido e não reproduzido²⁸⁰.

O diferencial no trabalho dos atores na encenação de Enrique Diaz é o fato de se manterem o tempo todo na inquietação deste entre - lugar, em se colocarem como quase-sujeitos, como presenças, sem resolver ou estabilizar esta dinâmica. Eles instauram um ritmo anadiômeneo, de repetição que flui e reflui, num mostrar e esconder de si mesmo e da personagem. Os atores produzem imagens dialéticas portadoras de latência e possibilitam o aparecimento de um passado ficcional num presente complexo de temporalidades.

A encenação de Enrique Diaz apresenta a complexidade temporal do que está imediatamente presente e a representação de passados heterogêneos²⁸¹. Ela dialoga com o passado de seu processo de criação e também com o passado do texto e o passado do teatro. Sua encenação dialoga com as informações sobre Tchekhov com as informações sobre o sistema de interpretação desenvolvido por Stanislavski, durante suas experiências no Teatro de arte de Moscou. Percebe-se no espetáculo o uso de referências à biografia destes artistas, à leitura de seus escritos, à projeção das imagens de seus rostos em cena, e as diversas evocações às técnicas do sistema de Stanislavski, como por exemplo, quando a atriz Malu Galli começa a interpretar a personagem Marguerite, do texto *La dame aux camélia*, de forma bem realista. Neste momento a encenação de Enrique Diaz se volta ao passado numa homenagem às encenações de Stanislavski. Neste momento de representação da memória de Arkadina, a cena é sonorizada com uma música composta especialmente para ela e ganha uma iluminação especial²⁸² em referência às buscas de Stanislavski por um realismo em cena. A cena performativa de *Gaivota – tema para um conto curto*, ganha efeitos de teatralidade. Através de incrustações de material documental e de cenas de grandes efeitos de teatralidade, o sistema de Enrique Diaz dialoga com a memória²⁸³ do teatro,

²⁸⁰Didi-Huberman (2000, p. 173)

²⁸¹Segundo Didi-Huberman (2000, p. 171-173), uma imagem é autêntica se ela oferece uma apresentação da história capaz de restituir a complexidade e a indeterminação do que é mostrado. É a imagem de uma realidade paradoxal. Ela é imediatamente presente, mas também representação do passado heterogêneo.

²⁸²O ponto de vista desta modelização dinâmica do sistema de criação de Enrique Diaz é o subsistema considerado a estrutura principal de sua prática, o trabalho do ator e seus acoplamentos com as personagens e as imagens projetadas em cena. Por isso a análise de outros elementos do sistema é também sistêmica, ou seja, parte do ponto de vista da relação deste elemento com o subsistema do ator.

²⁸³Um trabalho crítico que se confronta à tudo o que restou como índice do que foi perdido (Didi-Huberman, 1992, p. 136).

acrescentando diferentes camadas espaço-temporais²⁸⁴ e ficcionais. Seu espetáculo se mostra em construção, uma construção anacrônica e caótica, que necessita da participação do público para administrar a passagem entre as diferentes temporalidades e os diferentes tipos de ficção.

Durante grande parte do espetáculo, a iluminação consiste em uma luz branca que faz pensar numa iluminação geral de um ensaio. O chão da cena é coberto por um linóleo branco e as pequenas variações da luz não tem um objetivo mimético de representação, ela valoriza a ação, os jogos dos atores com os outros componentes do espetáculo, como os outros atores, o texto, os objetos de cena, as imagens e o público. Na maior parte do tempo, não existe efeitos de som também. Efeitos de luz e som são utilizados somente para a criação de ficções temporárias. O espectador fica muito próximo dos atores. A proximidade da cena com o público reforça o caráter performativo do teatro de Enrique Diaz. Na medida em que ele quebra a ficção, ele se aproxima da realidade social do público. A narração é feita para o espectador e ele participa da construção da ficção junto com os atores. Por outro lado, uma vez colocado na zona iluminada através da luz de serviço, o espectador começa a jogar um papel no espetáculo. Ele está em relação com o ator em cena e com a personagem na ficção. Os personagens se dirigem ao espectador como alguém inserido no sistema da ficção. Os olhares se cruzam entre ator e espectador e entre personagem e espectador-personagem.

Durante o espetáculo *Gaivota - tema para um conto curto* as personagens do texto de Tchekhov aparecem, desaparecem e reaparecem em corpos de atores diferentes ao longo do trabalho. Outras vezes, as personagens emergem em corpos múltiplos, como um personagem coral. Os atores podem falar ao mesmo tempo ou cada ator pode dar uma palavra ou uma frase da personagem. O ator se mostra e se esconde atrás da personagem e fala dele mesmo diretamente ao público. Seu sistema de criação coloca em questão tanto os sistemas que visam à construção de uma ficção estável como as estruturas teatrais que pretendem representar o real em cena. Enrique Diaz nos convida a pensar estas categorias em termos de movimentos de diástole e sístole, como o fluxo e o refluxo do mar. Ao invés de um pensamento binário, a cena de Enrique Diaz requer uma operação oscilante entre ficção e realidade, entre muito pleno de sentido e ausência

²⁸⁴A imbricação de camadas metaficcionais e de camadas espaço-temporais são analisadas ao longo deste capítulo a partir do ponto de vista do ator.

cínica de sentido. O espetáculo *Gaivota – tema para um conto curto* joga com as fronteiras do real e da ficção, tornando-as bastante nebulosas.

Uma segunda tentativa de construção de um jogo de ficção começa quando a atriz Mariana Lima veste²⁸⁵ um casaco preto que seria da personagem Macha e coloca óculos escuros, ajudada por Enrique Diaz. Seu casaco fica entreaberto, deixando ver um pouco da atriz Mariana e da Macha, ao mesmo tempo. A personagem Macha não é nítida e a sua construção fictícia é análoga ao seu figurino entreaberto, que deixa ver entre suas dobras a presença intermitente de Mariana Lima.



286

Início da construção da ficção com o uso do texto de Tchekhov.
Os objetos e os atores são distribuídos informalmente em cena como se fosse uma improvisação.

Enquanto Mariana Lima se veste como a personagem Macha, o ator Emilio de Melo, com o texto entre as mãos, veste uma cadeira com uma camisa branca masculina, como se ela fosse o personagem Medvédenko. Ele lê as rubricas do texto *A Gaivota* como se ele fosse o escritor Tchekhov descrevendo o personagem Medvédenko ao público enquanto o cria. Ele fala com a cadeira como se ela fosse um ator. De certa forma, ele representa o processo de criação do escritor, ele representa uma improvisação. Ele representa o processo de criação de um personagem por um escritor

²⁸⁵ Os figurinos são funcionais. Um elemento como um casaco preto pode definir um personagem.

²⁸⁶ Foto do vídeo do espetáculo (Ppvs)

diante do público através de uma enunciação hesitante, como se o pensamento estivesse se construindo na medida em que é dito:

Emilio – Agora você é Medvédenko, você tem 32 anos e já tem os cabelos grisalhos, você é professor e dá aulas numa escola na região rural, pra crianças em fase de alfabetização, você ganha pouco e caminha muito, por exemplo, agora você acabou de caminhar 10 quilômetros para chegar à fazenda de Sorine, onde você vai encontrar com Macha (Ts).

Em seguida, Emilio de Melo começa a se colocar progressivamente na pele da personagem, vai se aproximando fisicamente. Na medida em que ele se senta no chão do lado da cadeira que é Medvédenko e deixa seu braço tocar as mangas da camisa do personagem, seu discurso começa também a se confundir com o de Medvédenko. Ele começa a dizer o texto à Macha, primeiro com certa distância e em seguida, quando ele se senta na cadeira, ele se torna Medvédenko. Ele se coloca no lugar do personagem para se metamorfosear nele. Sua interpretação se torna naturalista²⁸⁷.



Emilio de Melo se torna o personagem Medvédenko-cadeira

²⁸⁷Ele interpreta de forma psicológica e realista, segundo os princípios que Stanislavski definiu para a construção de personagem.

Quando Emílio de Mello se levanta da cadeira e a manipula como um ventríloquo, ele se torna o ator Emílio de Melo jogando com o personagem-cadeira que abraça Mariana-Macha.



Emílio de Mello manipula o personagem Medvédenko-cadeira (Ppvs)

Durante a cena do diálogo entre Macha e Medvédenko percebe-se a presença de diferentes tipos de jogos a respeito do personagem dramático e a emergência de diversas categorias de regimes de ficção. Os diferentes tipos de jogos evocam a reflexão de Vassiliev (1999, p.50-54) a respeito dos jogos entre o eu do ator e o eu do personagem. Vassiliev estuda o caso em que o ator é dirigido pelo o que ele chama de *evento original* do texto dramático. Segundo Vassiliev (1999, p.28-32), num sistema que tendem a ser mais psicológico o *evento original* é o que acontece antes da peça começar e posiciona os personagens no conflito. Em outros casos, nos sistemas lúdicos, o personagem está submisso não à força do evento original, mas à força do *evento principal*. O *evento principal* está ligado à concepção da peça e absorve todos os personagens. Segundo esta abordagem, a vida do personagem, sua dinâmica e sua filosofia, é determinada pelo *evento principal*, o ator imagina o futuro e não o passado, o que está adiante e não no interior dele mesmo²⁸⁸. O jogo do ator no espetáculo de Enrique Diaz dialoga com o

²⁸⁸De acordo com Vassiliev (1999, pag. 20), no sistema de Stanislavski existem duas noções essenciais que estruturam o texto e o jogo dramático. Uma concerne o início- o evento original - e a outra, a

evento principal criado para a cena. Emilio de Melo dá as referências sobre o *evento original* a fim de apresentar e posicionar Medvédenko no conflito, mas ele se atém principalmente à concepção d'Enrique Diaz para o evento principal. Ele se coloca pouco a pouco na pele do personagem, ele aborda a identidade do personagem-camisa de diferentes maneiras, passando da narração a uma interpretação baseada no que os artistas pensam ser o sistema de interpretação de Stanislavski, para voltar a ser depois um ator-narrador. A atriz Mariana Lima interage de forma instável com a personagem Macha, evidenciado pela forma em que ela se veste deixando seu casaco entreaberto. Ela constrói um jogo anadiômeneo que consiste em se mostrar e se esconder atrás do personagem, deixando ver em cena uma entidade nebulosa, a Mariana-Macha. O diálogo da cena é constituído de uma constelação de diferentes enunciados da atriz Mariana Lima, Mariana-Macha, Macha-Mariana, Medvédenko, Emílio-Medvédenko, o ator Emílio de Mello e Emílio-Tchekhov. Por exemplo, quando o personagem Medvédenko pergunta à Macha “Macha, por que você anda sempre de preto, hein?”, a atriz Mariana-Macha improvisa uma resposta baseada no que ela mesma pensa serem os motivos da personagem Macha. A atriz fala diretamente ao público:

Ah, porque abriu uma caixa de grampo dentro da minha bolsa e eu não acho nada, nada, nada, nada... porque caiu uma marquise do meu lado, porque eu não sei rezar, porque eu perdi meu irmão... porque emagrece, por que... porque está na moda, porque eu estou de luto pela minha vida. Eu sou infeliz (Ts)

As personagens emergem nos corpos e nas vozes dos atores como pequenas luzes, como vaga-lumes²⁸⁹, como entidades do passado que vem e vão, deixando alguns vestígios. Sua aparição produz anacronismos, complexidades espaço-temporais segundo as quais o passado não é representado em cena, mas é produzido por conjunções fulgurantes. Esta sobrecarga de categorias ficcionais diversas imbricadas umas nas

finalidade - o evento principal. No caso dos sistemas psicológicos, tudo é determinado pelo evento original, e nos sistemas ou estruturas de jogo, o que determina 'o evento principal.

²⁸⁹ Didi-Huberman (2009, 141). Faz-se referência a seu texto "Survivance des Lucioles", que trata as utopias e resistências como se fossem vaga-lumes, que afrontam a noite de nosso tempo, muito iluminada, onde tudo é visível e real.

outras mostra uma configuração de encaixes que dá a ver uma configuração que guarda traços das construções antigas.



Exemplo de alternância e serialização do personagem no espetáculo *Gaivota – tema para um conto curto*. Os três atores interpretam o personagem de Tréplev de forma diferente (Ppvs).

Outra forma de jogo com o personagem é sua serialização, como por exemplo, os procedimentos antes da apresentação da peça de Tréplev. O ator Emilio entra em cena como se ele fosse o personagem Tréplev escrevendo sua peça. Enrique Diaz se dirige ao público como Tréplev e como ele mesmo, o encenador de *Gaivota – tema para um conto curto*: “Eu vou fazer uma peça... Eu estou fazendo uma peça. Eu sou um artista. Eu sou Konstantin”²⁹⁰. O ator Felipe Rocha interpreta o personagem Tréplev de forma realista, como se ele fosse realmente o Tréplev contando ao público como foi a apresentação de sua peça à sua mãe Arkadina. Enquanto isto, o ator Gilberto Gawronski entra em cena para interpretar de forma realista o personagem do velho Sorine, que espera para assistir à peça de Tréplev. Sua interpretação é minuciosa e ele compõe o personagem com muitos detalhes no corpo e na voz. Porém, sua tentativa de interpretação realista fracassa diante da dificuldade de interpretar um diálogo com o personagem Tréplev, interpretado por três atores ao mesmo tempo, cada ator em uma

²⁹⁰Texto da encenação. Existe uma coincidência entre o nome Konstantin, que é o mesmo para o diretor Constantin Stanislavski e o diretor Konstantin Tréplev.

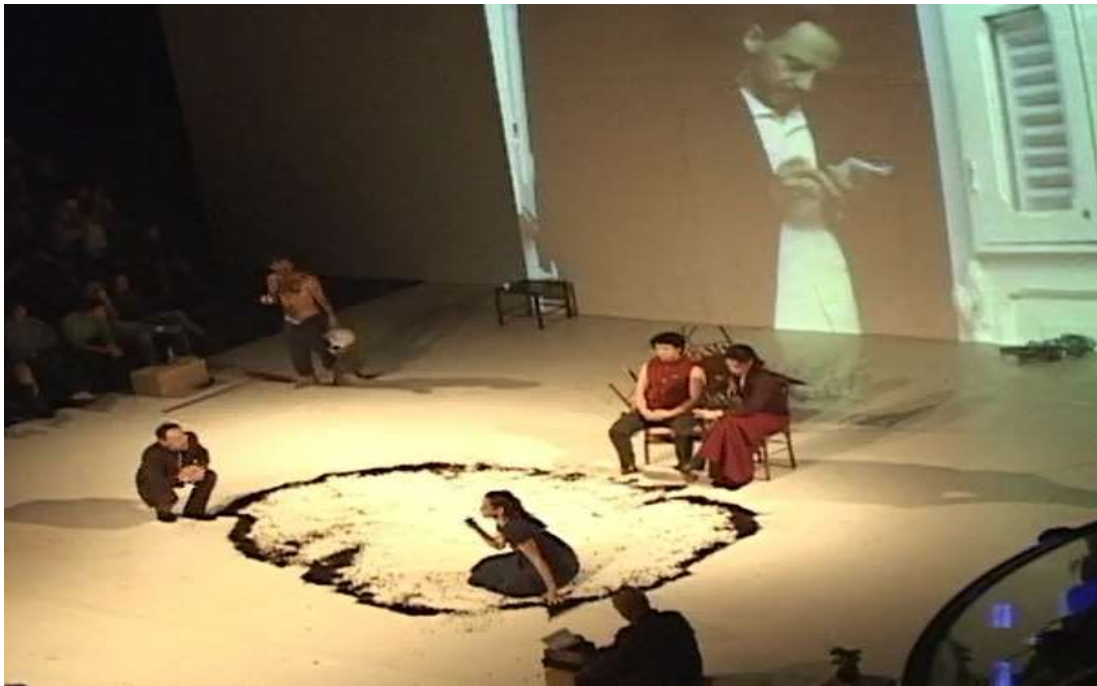
temporalidade diferente e num estilo de interpretação diferente. Os três atores que interpretam Tréplev atravessam de um lado a outro da cena, como se eles disputassem a melhor interpretação do personagem. Enrique Diaz fracassa em sua composição de Tréplev e se porta como ele mesmo em cena, o diretor. Ele sai de cena e se senta do lado do público para dirigir a cena interpretada pelo ator Felipe Rocha, que ganha a competição e se torna o único Tréplev. Emilio de Melo se senta no chão para assistir a cena de Felipe Rocha. Enrique Diaz dirige o ator Felipe Rocha, faz intervenções em seu texto e observações pessoais direcionadas ao público. Ele explica a Felipe Rocha suas diretrizes. A criação da cena de Tréplev é encenada junto ao público.

O fato de que vários atores interpretem de forma alternada ou ao mesmo tempo um mesmo personagem, e a impossibilidade do espectador identificar um personagem em cena de forma ligada a um ator específico, produz uma forma de perda identitária do personagem. Ao multiplicar o personagem em cena, através de sua interpretação feita por diversos atores e seus diferentes corpos, se torna impossível a criação de um sistema naturalista nos moldes de Stanislavski. A representação da identidade do personagem perde a importância em relação às diversas possibilidades de construção de sua identidade. O jogo de construção da identidade ganha em importância e é exposto e dividido com o público. Os atores se aproximam da realidade do espectador a fim de jogar com ele. Esta operação de serialização do personagem permite a Enrique Diaz mostrar a variabilidade de nossas identidades porosas e mutantes²⁹¹. O público participa da construção do personagem escolhendo o ator que ele pensa ser o mais convincente ou fazendo uma montagem de diferentes proposições dos atores a fim de construir sua própria versão do personagem Tréplev. Este jogo de concorrência e colaboração entre os atores permite a construção de uma configuração identitária complexa para o personagem e provoca um fenômeno que se pode explicar segundo Deleuze (1968, p. 356) como a “falha da representação, como a perda das identidades e a descoberta de todas as forças que agem sobre a representação do idêntico”. Através do jogo entre diferença e repetição, Enrique Diaz mostra que todas as identidades são uma construção, um efeito de ponto de vista.

As misturas de fronteiras entre interior e exterior, a partilha do pensamento do personagem ou do pensamento do ator com o público, no presente da cena, constituem

²⁹¹Segundo Charles Taylor (1998), os bens que contam para o sujeito são inseparáveis da maneira segundo a qual ele interpreta quem ele é. Suas fontes morais contribuem igualmente para definir sua identidade. O sujeito experimenta nele mesmo a tensão entre a recorrência a uma fonte divina, a auto-afirmação da razão soberana e as influências das energias criativas da natureza.

outra forma de encenação do caos através da ruptura da linearidade da ficção. A indefinição de fronteiras é exemplificada pela exposição do processo de criação do ator e pelos encaixes ficcionais da interpretação realista que Mariana Lima faz dos sonhos de Nina, da interpretação de Emilio de Mello criando os sonhos de Nina, e dos comentários dos atores que assistem a cena e se dirigem diretamente ao público.



A cena de exposição dos diversos processos de criação da personagem Nina

A atriz Mariana Lima se senta no interior de um círculo construído a partir dos restos e das ruínas da cena precedente. Os atores encheram a cena anterior de objetos a fim de tentar representar uma gaivota. Este excesso destruiu a linearidade da ficção e deixou a cena repleta de destroços. A auto-organização da ficção veio da limpeza dos destroços da cena anterior, a limpeza do passado da cena, a limpeza dos restos como as folhas de papel, os legumes e objetos diversos. O pó de café varrido pelos artistas forma um círculo que representa o lago da casa de Sorine. Mariana interpreta a personagem Nina correndo ao redor do lago “estou sonhando, estou sonhando”. Quando ela se senta no interior do círculo, ela começa a olhar o vazio, como se ela visse o filme imaginário que ela havia inventado para ser o sonho de Nina. Mariana Lima interpreta o sonho de Nina "como se" ela o visse num filme. Em seguida, ela se torna Nina sonhando, numa interpretação realista. Mariana Lima interpreta o filme imaginário que ela inventou a

fim de despertar sua imaginação a respeito de Nina, segundo as indicações de Stanislavski (2015, 1984) sobre o trabalho da imaginação do ator. O sistema de criação de Enrique Diaz dialoga mais uma vez com o sistema de Stanislavski:

Necessitamos, antes de tudo, de uma série ininterrupta de supostas circunstâncias, no meio das quais se desenvolve nosso exercício. Segundo, temos que contar com uma linha sólida de visões interiores, ligadas a essas circunstâncias, de modo que elas sejam ilustradas para nós [...] Com estes momentos formar-se-á uma série ininterrupta de imagens, parecida com um filme cinematográfico. Enquanto a nossa atuação for criadora, essa fita desenrolar-se-á e projetar-se-á na tela da nossa visão interior, tornando vívidas as circunstâncias por entre as quais nos movemos (STANISLAVSKI, 1989, p.90).

Enquanto a Mariana Lima interpreta Nina sonhando, ela está também fazendo referência ao sistema de criação proposto por Stanislavski. Ela interpreta uma atriz em processo de criação, criando as circunstâncias interiores de sua personagem Nina através da visualização de um filme imaginário. O ator Emilio de Melo está em cena, inventando e escrevendo o texto que Mariana está criando para Nina. Ele também é visto nas imagens projetadas, enquanto escreve numa máquina antiga. Emílio de Melo é uma entidade híbrida entre o ator que narra a cena e o Trigorine que está inventando as réplicas de Nina. Nas imagens projetadas de Emilio de Mello escrevendo, não se pode distinguir se ele é Trigorine, Tchekhov ou o próprio ator Emilio de Melo em sua casa, ensaiando esta cena. Várias camadas de ficção se imbricam, provocando uma sobrecarga caótica de registros que convidam o público a escolher seu ponto de vista para interagir com a cena.

TRIGORINE (observa Nina e fala) – A gaivota sonha, ela volta pra casa sonhando, sonhando com os dormentes dos trilhos do trem que vai levá-la para Moscou.

NINA -(senta no chão e planeja pra si) – Vou me casar com ele, vou embora.

TRIGORINE– Ela sonha com o hotelzinho onde ela vai ficar hospedada. Sonha com a primeira noite que ela vai passar longe de

casa. Sonha com os amigos que ela vai fazer em Moscou. Com o amor, com o amor ardente (Ts) ²⁹².

Enquanto Emilio-Trigorine narra os pensamentos de Nina-Mariana, as palavras de Nina se misturam com a narração de Emílio-Trigorine. As vozes se imbricam e em seguida é a voz de Nina que ganha a competição e ganha as atenções.

NINA - Eu vou marcar um encontro com ele.

TRIGORINE- e ela se envenena destes sonhos.

NINA - Um encontro rápido. Eu vou levar um presente, uma jóia...

TRIGORINE- Um segredo.

NINA -... Uma coisa delicada. Um medalhão.

TRIGORINE- Mistério.

NINA - Eu vou mandar gravar o nome dele no medalhão de um lado

TRIGORINE- Um livro pouco conhecido dele.

NINA -... E do outro lado, o título de um livro dele: “Dias e Noites”, ele vai saber que eu li os livros dele, que...

TRIGORINE- Páginas 121.

NINA -... que eu me interesse por ele.

NINA - Eu vou mandar gravar uma frase de um livro dele.

TRIGORINE- Linhas 11 e 12.

NINA - no medalhão.

NINA -... e a frase é:

ATOR - A frase.

DIRETOR - “se um dia...

NINA - “se um dia você precisar da minha vida...

DIRETOR -... venha...

NINA -... venha e tome- a (Ts)

Pouco tempo depois, dois atores se sentam diante da cena de Nina e comentam sobre a personagem, criticando-a em seu próprio nome. Eles se dirigem ao público e comentam sobre as ambições de Nina.

²⁹²Texto do espetáculo (Ts)

ATRIZ – Nossa! Engenhosa né? Determinada...

ATOR – É irresistível.

ATRIZ – Ela está lá... ela esta lá... (e faz um gesto como se ela estivesse seguindo na estrada em linha reta).

ATOR – uma entrega... plena, né?

ATRIZ – Não, e uma coisa sofisticada, porque ela se expressa através das palavras dele.

ATOR – É ele vai ver que ela é uma fã...

ATRIZ – Imbatível, é... realmente não tem pra ninguém...

ATOR – que ela é irresistível... ela vai conseguir.(Ts)

Esta cena é uma constelação complexa de tempos e espaços heterogêneos. Ela mostra uma sobrecarga de diferentes formas de acoplamentos espaço-temporais e de camadas ficcionais.

Outro exemplo de movimento retroativo que provoca rupturas na linearidade da ficção através da exposição do pensamento do ator, é a cena em que os atores falam sobre o fracasso da apresentação da peça de Tréplev. Estes comentários destroem os contornos estáveis da personagem e da ficção para abrir a cena à interação com o presente do público. Por exemplo, quando Enrique Diaz interpreta o papel de Trigorine se despedindo de Nina, ele antecipa o futuro do personagem e faz observações fora da ficção, se referindo à altura da atriz Mariana Lima: “Você é linda, vou me apaixonar por você! Você é grande! Você é bem maior que eu!”TS. Outro exemplo de exposição do discurso dos atores a respeito de seu processo de trabalho é a cena na qual Arkadina critica a encenação de Tréplev. Enrique Diaz fala de forma irônica à personagem Arkadina, feita por Mau Galli nesta cena:

DIRETOR / ATOR - A pecinha do garoto. Vê que o garoto está fazendo a pecinha dele. Ele vai fazer a peça de final de ano dele, né? Fazer a composição dele? Agora as pessoas fazem peça de final de ano, as mães vão lá e choram né? De emoção, vendo o filho fazendo a pecinha, aí tem uma mãe que fala: 'ha, ha, ha, ai que merda, meu filho é uma merda, é péssimo, é ridículo'. Depois matam uma velhinha a marteladas no crânio, não sabem por que! Ficam se perguntando, né?

Fazem debates, fazem ONGs... falam dos jovens em situação de risco, né? Fica se preocupando com a geração que vem depois...(Ts)

Em seguida à fala de Enrique Diaz, a atriz Malu Galli se enerva, pega o texto *A gaivota* em suas mãos e fala aos outros atores e ao público com ironia:

ARKÁDINA – Não é pra gargalhar, é isto? Hein? Alguém estudou o texto da pecinha que a gente está montando? Porque no textinho que eu li, o que está escrito no texto? Está escrito que ela é uma atriz famosa, de Moscou, não é? Que ela vem pro meio do nada, numa fazenda, numa propriedade rural, no meio de um charco, assistir a peça que o filhinho dela, metido a vanguardinha, resolveu fazer, não é isto? Ela acha muito engraçado, não é? Porque é muito engraçado, e ela ri. Eu queria saber o seguinte, como é que a pessoa se comporta, o ator lê lá, o personagem acha engraçado, o ator faz o quê? Chora? Querem me ensinar como é que eu tenho que rir? Eu ri demais, eu ri de menos. Então o menino dá um ataque e sai, cuspidando fogo pela venta, porque eu tinha que ter rido menos, então alguém me mostra como eu tenho que fazer. Quer fazer no meu lugar? (Ts).

O discurso pessoal da atriz Malu Galli aos outros atores e ao público provoca flutuações temporais e superposições entre as camadas ficcionais do texto. O discurso pessoal dos atores que se incrusta no discurso dos personagens, faz pensar nas estruturas fractais. Os dois discursos se encaixam uns nos outros²⁹³: o discurso do personagem inscrito na ficção e o discurso do ator em cena. O ator se torna um personagem de si mesmo e seu discurso destrói a linearidade do texto de Tchekhov e engendra superposições e sobrecargas de camadas ficcionais sobre a cena. A irrupção do discurso pessoal do ator sobre a cena pode ser caracterizada como uma autoficção que não segue as mesmas características da encenação do texto de Tchekhov, que é a ficção englobante. Esta diversidade de camadas ficcionais engendra uma impressão de caos e

²⁹³ Evidencia-se que estes processos não são próprios às encenações de Enrique Diaz, visto sua utilização por coletivos como o Wooster Group, STAN e outros. Sua combinação com o conjunto de todos os outros processos da encenação de Enrique Diaz é que dá a singularidade da complexidade de seu sistema teatral.

imprevisibilidade e o público se vê convidado a interagir ativamente com o espetáculo utilizando estratégias perceptivas diferenciadas. O público deve utilizar sua memória pessoal a respeito do texto de Tchekhov e a respeito das cenas anteriores do espetáculo para melhor interagir com ele e sair do caos através de novas estratégias de compreensão.

O espectador é confrontado à uma camada suplementar ao jogo da dupla negação, o jogo do « not-not me » assinalado por Richard Schechner (1985, p.123). Segundo Schechner, o jogo do ator se situa entre a negação de ser o personagem e a recusa de não o ser²⁹⁴. No caso desta cena, a camada suplementar acrescentada por Enrique Diaz neste jogo de liminaridade é a negação de ser você-mesmo e a recusa de não o ser. O olhar do público interroga sob o personagem a presença do ator, sua arte de dissimulação, mas nesta cena, o olhar do público interroga sob a máscara do ator ele mesmo, a presença da identidade deste ator. O olhar do público é confrontado a seres liminares²⁹⁵, a jogos de identitários. Estes jogos engendram uma impressão de caos e de imprevisibilidade.

Quando a atriz Mariana Lima se dirige em seu próprio nome ao público e aos outros atores, no início do espetáculo, se questionando sobre os desafios de representar o texto de Tchekhov, ela lida com a cena como se fosse uma plataforma de estudo e ensaios. A cena se torna um lugar de compartilhamento de experiências e de demonstração do processo de construção e desconstrução de *Gaivota – tema para um conto curto*. Os atores compartilham com o público suas dificuldades em representar seus personagens hoje e colocam o presente da cena em interação com o passado de seu processo de criação. De certa forma, quando Mariana Lima fala ao público da dificuldade de representar o texto de Tchekhov, ela divide com o público a questão principal enfrentada durante o processo de criação do espetáculo: “Como representar esta peça?”.

Uma cena que exemplifica com humor o objetivo do sistema de criação teatral de *Gaivota – tema para um conto curto* é o momento em que os atores propõem

²⁹⁴ Richard Schechner (1985, p. 123), evidencia a performance da dupla negação “ he performs in the field between a negative and a double negative, a field of limitless potential, free as it is from both the person (not) and the person impersonated (not not). All effective performances share this “not-not not” quality: Olivier is not Hamlet, but also he is not not Hamlet: his performance is between a denial of being another (= I am me) and a denial of not being another (= I am Hamlet)”.

²⁹⁵ Segundo Schechner (1985, p. 123), a performance é o paradigma da liminaridade: “Performer training focuses its techniques not on making one person into another but on permitting the performer to act in between identities; in this sense performing is a paradigm of liminality”.

representar uma gaivota. O ator Felipe Rocha traz uma couve-flor e a mostra a Nina: “Hoje de manhã fui capaz de matar uma gaivota. Agora ela está morta aos meus pés. “Daqui a pouco tempo, do mesmo jeito, eu também vou me matar” (Ts). A atriz Bel Garcia responde como Nina: “Isto não é uma gaivota, é uma couve-flor”²⁹⁶. A questão principal do trabalho *Gaivota – tema para um conto curto* é apresentada como sendo uma questão do personagem Tréplev: como representar esta *gaivota*?

A afirmação de Bel Garcia desencadeia uma série de ações físicas visando representar a gaivota: Felipe Rocha se joga no chão e faz movimentos desarticulados enquanto pergunta se isso é uma gaivota, Emílio de Melo abraça um tapete no chão e grita como uma gaivota, Gilberto Gawronski joga objetos no ar e em seguida joga café no chão, Felipe Rocha cola o texto *A Gaivota* sobre seus braços e começa a imitar o vôo de uma gaivota. Os atores improvisam para esta cena, mas eles se assemelham ao personagem de Tréplev em busca de novas formas de representação da gaivota. Todas estas diversas tentativas simultâneas de representar uma gaivota fracassam uma após a outra.



²⁹⁶Esta frase nos lembra a pintura de René Magritte intitulada *A traição das imagens* (1928 a 1929). Este quadro representa um cachimbo, acompanhado pela legenda: "Isto não é um cachimbo." A intenção mais óbvia de Magritte era mostrar que, mesmo pintado da forma mais realista, um cachimbo representado em uma pintura não é um cachimbo. Ele é apenas uma imagem de um cachimbo que não pode ser fumado, da mesma forma que uma gaivota, mesmo representada da maneira realista, será apenas uma imagem de gaivota. De acordo com Foucault (1986, p. 61), Magritte joga com a similitude, que funciona por séries sem hierarquia, ao invés da semelhança que conta com um elemento original que prescreve a classe.

Os restos das diversas tentativas de representar uma gaivota em cena.

Cada representação da gaivota fracassa, produzindo restos de materiais em cena e ruínas resultantes das tentativas de representação. O solo branco é recoberto de objetos, de pó de café, de folhas de papel. Ele é sobrecarregado de materiais e de traços de destruição, como se pode ver na foto abaixo. A cena é sobrecarregada de tentativas frustradas de representação e de códigos estéticos diferentes que fazem pensar nas sobrecargas fractais, multiplicando os pontos de vista. O espaço branco da cena “brisé et en dérive, d'étranges rapports se nouent, des intrusions se produisent, de brusques invasions destructrices, des chutes d'images au milieu des mots” Foucault (1986, p. 48).

Os atores buscam a melhor forma de representar uma gaivota morta. Mas estas ações parecem aleatórias e desconectadas da ficção de Tchekhov e destroem o fluxo da ficção. Depois que a cena da tentativa de representação do assassinato da gaivota se termina em caos e destruição, num movimento retroativo, as atrizes varrem o passado desta cena para reconstruir uma nova cena de ficção sobre os traços da precedente, como um palimpsesto.



As atrizes varrem as ruínas da cena anterior para construir uma nova cena (Ppvs)

Enquanto as atrizes limpam o chão, elas fazem comentários sobre Trigorine e Nina. Elas falam entre elas e falam com o público. Elas dão sua opinião sobre os personagens, uma opinião baseada em suas experiências pessoais. Por exemplo, Mariana Lima diz que Nina será capaz de fazer tudo e se sacrificar para ser uma grande atriz. Ela cita uma série de coisas que Nina seria capaz de fazer e que coincidem com a sua experiência pessoal²⁹⁷. A ficção é interrompida para dar lugar aos comentários pessoais direcionados ao público. É um tempo de reflexão comum sobre a ficção que os atores estão construindo. As atrizes dividem a intimidade, a opinião sobre o texto, seus fracassos e vitórias.

A ação de limpar o chão é uma ação concreta das atrizes, mas ela pode também ser considerada como uma experimentação comum da passagem do tempo. As atrizes desenham um lago de contorno negro com os restos da cena anterior. Elas varrem o passado da cena, como faz o tempo com nossas lembranças e sonhos, a fim de permitir a construção de novas cenas. O público vê as atrizes, inscritas no mesmo espaço e tempo que ele, varrendo o chão e criticando os personagens. Mas o público vive igualmente uma experiência da temporalidade na medida em que ele aguarda o tempo da limpeza. O público espera que o tempo da limpeza acabe para entrar novamente nos jogos da ficção. Ele está inserido no presente, com a memória do passado que está sendo varrido enquanto espera a próxima ficção. Entre uma construção fictícia e outra, os atores ocupam o presente da cena. O presente cheio de vestígios de um passado e de sinais de um futuro. A cena presente, sem ficção, guarda a memória das ficções passadas e a expectativa das ficções futuras²⁹⁸.

Antes de começar a construção de uma nova cena do espetáculo *Gaivota – tema para um conto curto*, os atores executam algumas ações físicas sem valor mimético, sem ligação com seus personagens, pelo simples prazer do jogo da representação: eles fazem sonorizações²⁹⁹ imitando uma gaivota e sua forma de andar, eles imitam cachorros, brincam com legumes em cena e com objetos. Os atores desestabilizam a linearidade da representação e desestabilizam as percepções condicionadas do público.

²⁹⁷Para quem conhece a carreira da atriz é possível fazer a conexão entre os eventos narrados e coincidências com a trajetória pessoal da atriz. Ela já deu entrevistas falando sobre seu passado e suas atividades artísticas.

²⁹⁸ Segundo Paul Ricœur (1985) Tome III, o vestígio existe no presente e vale pelas experiências passadas (imagens-vestígios). Os sinais anunciam as coisas futuras, eles as predizem e as atualizam (as imagens-sinais).

²⁹⁹ Como já dito, o ponto de vista da tese é centrado na entidade floue, como definido na seção 2.1.3.

O dispositivo tecnológico utilizado neste espetáculo é simples e consiste na projeção das imagens sobre uma grande tela branca no fundo da cena. Apesar da simplicidade dos meios tecnológicos, a projeção das imagens durante algumas cenas do espetáculo aumentam a complexidade dos acoplamentos entre ator e personagem. Estas imagens inserem camadas ficcionais que interferem nos registros de interpretação dos atores, engendrando outros regimes de ficção e desestabilizando a ficção da cena teatral. As imagens dão visibilidade aos processos de criação do espetáculo dividindo-o com o público. As imagens reais captadas durante os ensaios ganham o status ficcional em cena, devido ao enquadramento da teatralidade³⁰⁰. Estas imagens documentais projetadas em cena trazem um ‘efeito de real’ e destroem a totalidade da ficção. Quando a peça de Tréplev faz uso de projeção de imagens, estas imagens se inserem na ficção do personagem. A totalidade ficcional da peça de Tréplev, assim como a totalidade da peça de Enrique Diaz, é destruída pelas imagens reais dos ensaios que exibem o status de fabricação destas ficções. A metaficção se desdobra ainda mais, exibindo seus processos.



O ator se apresenta em cena como aquele que opera diversos tipos de interpretação, navegando entre presença performática, presença midiaticizada e personagem fictício (Ppvs)

³⁰⁰ Evreinov (1924), Féral (1985, 2011), Gourfinkel (1963).

Seguem-se alguns exemplos de inserção de imagens projetadas no espetáculo *Gaivota – tema para um conto curto*. As imagens projetadas em cena são imagens que foram captadas durante os processos de criação deste espetáculo, imagens de espetáculos anteriores de Enrique Diaz, imagens de outros trabalhos feitos pelos atores junto a outros encenadores ou imagens dos atores em trabalhos no cinema e na televisão. Segundo os tipos de acoplamentos entre a presença performática do ator, os jogos de atuação com as personagens e as imagens projetadas, diferentes dinâmicas engendram uma intermitência da ficção.

O primeiro momento em que se dá a projeção de imagens no espetáculo *Gaivota – tema para um conto curto* é durante a apresentação da peça de Tréplev, interpretada por Nina, diante do lago da casa de campo de Sorine. O lago da casa de Sorine reflete a peça de Tréplev, a peça que fracassou. A grande tela branca e quadrada, situada ao fundo da cena de Enrique Diaz reflete as imagens das improvisações que fracassaram e não foram selecionadas para fazer parte do espetáculo. Como as imagens de Narciso, refletidas no lago estão em movimento e produzem reflexos dinâmicos em seu rosto, obtidos pelo espelhamento dos reflexos na água, as imagens dos processos de Enrique Diaz produzem reflexos dinâmicos no espetáculo. A projeção das imagens do processo de criação engendra um ciclo de retroação na cena. Como numa fita de Moebius, podem-se ver ao mesmo tempo as imagens internas da improvisação (os dados de entrada do sistema) e as imagens externas do espetáculo (os dados de saída).

As cenas projetadas no telão são as cenas reais dos ensaios que se tornam as imagens da ficção de Tréplev. Tal como Narciso apaixonado por sua imagem refletida no lago, Enrique Diaz sai de cena e se senta ao lado do público para observar as imagens de seus ensaios projetadas na tela-lago. Neste momento, produz-se uma ruptura da ficção e ele fala em seu próprio nome ao público. Ele observa a cena de Tréplev e as imagens projetadas e narra seu processo de criação ao público. Ele vai comentando as imagens, comentando o texto e dá informações concretas sobre os ensaios:

ATOR / DIRETOR – A gente ensaiava na casa que foi do Austregésilo de Atháide. Austregésilo morou nesta casa, a gente ensaiava no jardim, no banheiro, na biblioteca, no quarto do Austregésilo (Ts)

Enrique Diaz narra e comenta as imagens, como se através da linguagem ele pudesse tocar o objeto amado, como diria Roland Barthes (1977) a respeito do discurso amoroso³⁰¹. Ele explica as imagens, fala das dificuldades encontradas, das questões que os artistas se colocaram e justifica as tomadas de decisões, por exemplo: “O que é o diabo pro Tréplev hoje? O que seria o diabo?”. Por intermédio de seu discurso, ele compartilha a memória de seu sistema e sua memória pessoal com o público: “Este capacete de astronauta usado na cena foi comprado numa Rua de Moscou. A gente foi fazer o Hamlet em Moscou e comprou este capacete”. Enrique Diaz começa a falar em seu próprio nome diretamente ao público, como o diretor do espetáculo *Gaivota – tema para um conto curto*, e com o tempo suas falas começam a se mesclar com as falas do diretor da ficção, o jovem Tréplev:

ATOR / DIRETOR – A gente não sabe nem se é bom ou se é ruim o que ele escreve.

ATOR / DIRETOR – Ela tá rindo... tá achando graça!

ATOR / DIRETOR – Você não tá vendo que a batata tá esquentando? Você não tá vendo que a água tá subindo? Que tá perigoso, cê não tá vendo? Pára!

(Arkadina gargalha)

DIRETOR / ATOR – Cala a boca, cala a boca! Cala a boca (Ts)

Esta cena da peça de Tréplev apresenta grande complexidade devido aos encaixes e sobrecargas de diferentes registros ficcionais em cada *entidade floue* em cena:

- Entidade Nina-Bel-imagens: o corpo da atriz Bel Garcia está nu e estático em cena enquanto ela fala ao microfone com uma voz artificial e monótona que faz pensar nos robôs. Ela não estabelece relação com as imagens dos ensaios projetadas, incluindo sua própria imagem. Ela não estabelece relação com o público. Ela interpreta a personagem Nina fazendo uma performance. Ao mesmo tempo em que a entidade Nina-Bel-imagens está inserida no sistema ficcional de Tchekhov, o corpo nu e estático da atriz ganha o status de carne pura, seu corpo não se mostra mascarado por uma situação ou por um movimento orientado para o cumprimento de um objetivo. Seu corpo nu e

³⁰¹ Roland Barthes (1977)

desprovido de movimento mostra sua carne como a “contingência pura da presença” (Agamben, 2009, 109). O tempo presente da performance é a pura presença do corpo da atriz são enquadrados pelo encaixe das ficções de Tchekhov, Tréplev e Enrique Diaz. Existe o tempo da cena, o tempo das imagens, o tempo da projeção e o tempo da ficção.

- Entidade ator-público: Os outros atores interpretam os personagens de ficção de Tchekhov que se tornam os espectadores da peça de Tréplev. Eles são também os espectadores da cena de Enrique Diaz e os espectadores de suas imagens projetadas. Eles se olham nas imagens das improvisações projetadas na cena, como se eles fossem personagens da peça de Tréplev e atores do espetáculo. Nas imagens, eles são os atores que improvisam as cenas para a peça de Tréplev.

- Entidade Enrique Diaz-encenador-público: Os jogos de atuação de Enrique Diaz se mostram mais complexos. Ele sai de cena e fala em seu nome enquanto encenador do espetáculo, intercalando e sobrepondo sua voz à voz da atriz. À medida que o tempo passa, sua narração se imbrica cada vez mais ao texto fictício da peça de Tréplev e vai se tornando híbrido. O encenador Enrique Diaz começa a se contaminar com a energia contestatória do jovem encenador Tréplev e a fronteira entre ficção e realidade se torna bastante difusa. Existe uma progressão na sobrecarga de informações e um aumento nas sobreposições de discursos narrativos relacionados às imagens projetadas, às interpretações dos personagens e ao processo de criação. A confusão de vozes se torna cada vez mais forte, a música se torna muito alta e um mini helicóptero aparece no ar ameaçando cair sobre os atores, que reagem com medo. A atriz começa a girar e ela tenta agarrar o helicóptero. Enrique Diaz volta para o palco, todos gritam ao mesmo tempo, o som da música aumenta³⁰² e a cena se torna um caos, mas um caos construído. Ao mesmo tempo, as duas ficções são destruídas. O personagem Tréplev, interpretado por Felipe Rocha, destrói sua peça, discute com todos e sai. Os atores ficam um bom momento em silêncio e eles olham o público. A encenação de Enrique Diaz é interrompida. A atriz Malu Galli pergunta aos atores “Como continuar depois deste desastre aéreo?”. Depois de alguns comentários pessoais dos atores, a ficção é reconstruída e Malu Galli se torna Arkadina.

Como a atriz Mariana Lima no início do espetáculo, avança-se no tempo para contar o fim da peça: Mariana Lima interpreta Nina na cena final em que ela visita seu passado para reencontrar forças e se reconstruir. Ela volta ao lago onde viveu sua

³⁰² Durante este espetáculo, a música entra somente nos momentos de encaixe ficcional a fim de destacar que é uma cena de ficção construída pelos personagens de Tchekhov.

juventude e antes de partir, separa-se definitivamente de Tréplev. Nina abre os braços e rediz o texto da peça de Tréplev, que ela havia interpretado durante a juventude com o coração cheio de esperanças de um futuro brilhante “a alma do mundo sou eu! Em mim habitam a alma de César, de Shakespeare, de Tchekhov”. Dizendo isto, Nina deixa o lago, Mariana Lima sai de cena e separa-se de Nina. Ela tira o figurino de Nina e se senta ao lado dos outros atores para observar Emilio de Melo performar a morte de Tréplev. Emílio-Tréplev aponta um secador de cabelos em direção às têmporas, hesita e em seguida aponta o secador para um tomate no chão e deixa a cena para se sentar. Ele desiste da performance do suicídio. Ele encontra uma imagem simbólica para representar seu suicídio.



Imagem simbólica para o suposto suicídio de treplev

O final da cena é similar ao início, mas com algumas diferenças. O tempo passou e deixou as ruínas. Os atores estão sentados como no início do espetáculo, mas ao invés do solo branco e intacto do início do espetáculo, vê-se agora um chão repleto de pó de café, papéis, objetos. Ruínas da cena precedente. Como os espectadores, os atores cochicham informalmente entre eles enquanto a luz abaixa. O barulho de uma tempestade se transforma em música instrumental bem alta. No centro da cena, um

secador é apontado para um tomate amassado. Ouve-se um tiro de revólver. Black-out. A luz acende novamente e os atores agradecem e partem.

Sobrecargas fractais nos espetáculos de Enrique Diaz.

O segundo momento em que são projetadas imagens no espetáculo *Gaivota* – *tema para um conto curto* é a projeção da imagem do ator Emilio de Melo em processo de criação na cena e nas imagens. Esta sobreposição toma a forma de um reflexo complexo, no sentido de uma duplicação diferenciada, na qual o original e o reflexo se mesclam e se confundem.



As imagens projetadas se imbricam com a presença física do ator Emilio de Melo em cena, como o escritor Trigorine, Tchekhov ou um artista em criação. Jogo de reflexos (Ppvs)

Quando o ator Emilio de Melo, interpretando o escritor Trigorine, começa a escrever num bloco de notas a cena que será o destino de Nina, a imagem do ator é projetada no telão ao fundo da cena. Ele aparece num quarto escrevendo em uma antiga máquina de escrever. Ao mesmo tempo, o ator se senta em cena e começa também a

escrever numa máquina semelhante à máquina da imagem. As nuances em sua interpretação permitem pensar que ele interpreta primeiramente o personagem Trigorine e em seguida, quando ele começa a escrever na máquina, o escritor Tchekhov. Nenhum ator estabelece relação com as imagens em cena. As imagens de Emílio escrevendo tem um duplo status: elas funcionam como imagens documentais das improvisações para a criação desta cena ou então elas funcionam como imagens ficcionais da intimidade de Trigorine escrevendo, ou imagens do próprio Tchekhov em seu processo de criação da cena de Trigorine.

Esta pletera de imagens de processos de criação, esse excesso de reflexos do ato de criação, engendra uma mise en abyme do ato criativo que faz pensar nas estruturas fractais. A recursividade deste espetáculo é similar aos encaixes fractais, nos quais o valor atual de uma série conserva a memória de um grande número de fractais englobantes. Esta recursividade engendra persistências no espaço e no tempo do sistema, conservando a memória do processo no espetáculo. Essa memória do espetáculo, assim como as narrações do passado desestabilizam o drama absoluto, destrói o fluxo linear da ficção evidenciando sua fabricação. A auto-organização da cena se dá devido à performatividade dos atores em cena, a persistência de seus corpos no presente de forma a permitir que novos jogos sejam criados.

Um exemplo de imbricação de diferentes registros de memória na cena *Gaivota – tema para um conto curto* é a cena em que a personagem Arkadina fala do passado com seu filho Tréplev. A personagem narra seu passado segundo o seu ponto de vista. Tréplev narra os mesmos episódios segundo o ponto de vista de uma criança negligenciada por uma mãe que se ocupa somente de sua carreira artística. A atriz Mariana-Arkadina olha as imagens projetadas ao fundo da cena e evoca suas práticas artísticas antigas. As imagens do passado de Arkadina projetadas em cena se imbricam com o passado da atriz Mariana Lima. Trata-se da projeção de imagens de seus antigos espetáculos e filmes. O ator Gilberto Gawronski fala diretamente ao público como se ele fosse o personagem de Tréplev, numa interpretação naturalista³⁰³ e a atriz Mariana Lima está de costas para o público olhando para as imagens de si mesma. Ela alterna as falas da personagem Arkadina com suas observações pessoais sobre a própria imagem “Olhe como eu estava jovem naquela época, olhe minhas bochechas!”.

³⁰³Refere-se aqui ao naturalismo segundo o sistema de interpretação de Stanislavski, segundo o qual o ator deve viver o personagem inteiramente, levando em conta as observações da vida.



Mariana Lima observa as imagens do espetáculo-solo *Paixão segundo GH* encenado por Enrique Diaz e interpretado por ela. Através do personagem Arkadina, a atriz Mariana Lima observa seu passado e o passado do sistema de criação de Enrique Diaz.

As imagens do passado que são projetadas ganham diferentes camadas ficcionais. Elas são imagens reais do passado de Mariana Lima, de seus espetáculos e filmes conhecidos do público. São também as imagens do passado fictício da personagem Arkadina. São também as imagens das ficções, dos espetáculos e filmes, são imagens de personagens de Mariana. As ficções antigas se mesclam com o presente do espetáculo e a personagem Arkadina se mistura com outros personagens, como a personagem GH de Clarice Lispector. Ela comenta estas ficções: “Este filme foi bastante importante em minha carreira”. As imagens projetadas na tela possuem um status ambíguo: em relação à ficção, são imagens da memória de Arkadina, como se a personagem visse as imagens íntimas de seus pensamentos, suscitadas pela conversa com Tréplev. Estas imagens têm também um status documental na medida em que mostram antigos trabalhos de Mariana Lima.

Nos dramas de Tchekhov, a vida ativa dá lugar à vida intermitente da memória e os diálogos tendem a reflexões autobiográficas. O tempo passado e o tempo presente se imbricam. Tchekhov conserva os traços da forma dramática tradicional, produzindo discrepâncias entre forma e conteúdo. A encenação de Enrique Diaz é também construída sobre os traços de suas próprias ruínas e das ruínas do passado da tradição

teatral. O choque entre as temporalidades do drama de Tchekhov e as temporalidades da cena de *Gaivota – tema para um conto curto* produz conjunções complexas que parecem "uma montagem extraordinária de tempos heterogêneos formando anacronismos" (Didi-Huberman, 200, p.16). Os retornos ao passado através da memória dos atores, dos personagens e das imagens, requerem do público uma operação de conexões espaço-temporais. O público segue os jogos anacrônicos e segue as diferentes temporalidades da cena. Cria-se assim um sistema de encaixes vertiginosos, uma mise en abyme intermitente.

Enrique Diaz cria interações complexas e dinâmicas entre o real e a ficção. Os acoplamentos entre o presente dos atores, as temporalidades dos personagens fictícios e as imagens do passado criam configurações dinâmicas que fazem pensar num caleidoscópio, devido às montagens de figuras que se desfazem para formar outras figuras, numa performatividade constante. Os ciclos de retroação ago-antagonistas engendram acumulação de material e de ações que dão uma impressão de caos em cena e reconfiguram a ficção sem cessar. Os diferentes materiais fictícios, os encaixes fractais da memória e as operações de metaficção sobrecarregam e desestabilizam o espetáculo.

Além da intermitência da ficção e dos ciclos de retroação, a impressão de caos nos espetáculos de Enrique Diaz também é engendrada pela freqüente sobrecarga de objetos físicos e de diferentes tipos de materiais fictícios. O palco se assemelha à casa barroca descrita por Deleuze (1988): no solo da casa teatral de Enrique Diaz vêem-se as dobras da matéria, as forças plásticas e orgânicas. No chão, são visíveis os traços dos elementos e objetos utilizados no espetáculo *Gaivota – tema para um conto curto*. As camadas de ficção se justapõem em forma de palimpsesto e sobrecarregam a cena. Em meio a este excesso de material ficcional e de ações se produz a perda de hierarquia de um ponto de vista sobre outro, o que faz que um ângulo seja tão importante que outro. A partir desta ausência de um sistema organizador central, a cena se assemelha a um jogo e um desafio intelectual proposto ao público. Este espetáculo propõe uma experiência temporal ao público, que é colocado diante de um excesso de informações. Esta quantidade excessiva de camadas ficcionais convida o público a interagir com o espetáculo e a escolher seu ponto de vista.

Num estágio mais alto da casa barroca de Enrique Diaz a sobrecarga é criada pela justaposição de imagens numéricas, de jogos de escalas e de encaixes

metaficcionais. As imagens projetadas acrescentam ainda outras camadas fictícias aos encaixes ficcionais na cena. São as imagens do universo onírico dos personagens, como também as imagens de ensaios, imagens do passado, imagens difusas que desorientam e escondem ao invés de mostrar. As diversas formas de superposição de imagens cênicas e imagens digitais desorientam o olhar do público. Ao invés de tentar decompor estas imagens para compreendê-las, o público deve escolher seu ponto de vista para compreendê-las, segundo uma forma de apreensão sistêmica. Segundo Jacques Aumon (1990, p.123) a superposição de imagens é uma situação artificial que solicita nosso aparelho perceptivo propondo vários estímulos, visto que o olho é uma ferramenta de miragem, de focalização, capaz de fornecer uma só informação nítida a cada vez. Portanto, esta superposição de imagens convida o público a sair de uma lógica binária para compreender o conjunto de imagens que não se adicionam umas as outras, mas interagem entre elas.

De fato, se considerarmos o espetáculo de Enrique Diaz de um ponto de vista sistêmico, as estruturas da metaficção, que fazem pensar nos fractais, são as características mais visíveis. A recorrência de diversos tipos de jogos e de procedimentos metaficcionais³⁰⁴ e auto-refletivos³⁰⁵ nos espetáculos de Enrique Diaz, principalmente o espetáculo *Gaivota – tema para um conto curto* permite aproximá-lo das características de uma obra fractal³⁰⁶. Mesmo que Enrique Diaz nunca tenha feito referência aos objetos fractais de Mandelbrot nem aos princípios da arte fractal³⁰⁷, observa-se uma forte similaridade entre seus trabalhos e as obras fractais, principalmente devido à sobrecarga de materiais e os encaixes da metaficção. O crítico de arte Henry-François Debailleux (1997) destaca a sobrecarga, a multiplicação de elementos e a impressão de caos por excesso de informação visual como sendo as principais características de uma obra fractal. As estruturas geométricas fractais inspiraram bastante os artistas fractalistas do início dos anos oitenta, mas suas raízes

³⁰⁴Esta questão foi abordada na seção 2.1.2. Todos os sistemas de Enrique Diaz são metaficcionais. Eles usam uma grande variedade de jogos metaficcionais.

³⁰⁵Tema abordado na seção 2.1.2. No interior da ‘entidade floue’ se imbricam várias estratégias de jogos teatrais: presença real do ator, presença através das imagens projetadas e os diversos jogos entre as fronteiras da autoficção e do personagem fictício.

³⁰⁶Não se trata simplesmente de repetir os elementos que estão na mesma escala. Não se trata simplesmente de fragmentação. A arte fractal não acumula elementos, mas os faz proliferar: trata-se de uma gênese.

³⁰⁷ Debailleux, Henri-François. *Revue Fractal Art* (1997) e Condé (1997).

intelectuais podem ser percebidas já em obras de Leonardo da Vinci³⁰⁸. Em 1997, alguns destes artistas, inspirados pelas interrogações epistemológicas sobre o modelo matemático de Mandelbrot, lançam o ‘Manifesto fractalista’³⁰⁹, os princípios de uma ‘Arte Fractal’. O manifesto fractalista³¹⁰ é resumido a seguir: 1- Este coletivo afirma com suas obras o paradigma da complexidade caótico-fractal. 2- A problemática da arte e da complexidade é primeiramente e antes de tudo uma organização visual. 3- Nossa atividade fractalista se manifesta através do universo onde abundam as formas aleatórias. 4 - Abandonamos a racionalidade euclidiana em favor de processos imprevisíveis e não programados. 5 - A visão labiríntica e seu percurso aleatório se propõem reconstruir o imaginário e abrir uma perspectiva nova. 6 - Na espiral ordem-desordem, a obra é uma emergência efêmera de uma hibridação. 7 - A atividade fractalista cristaliza um campo onde se materializam: redes, jogos de escalas, proliferação, auto-similaridades, hibridação, recursividade, estruturas dissipativas, ‘efeito borboleta’, atrator estranho, infinito. 8 - É pelo excesso de informações que chegamos ao vestígio fractal. 9 – O paradigma da complexidade caótico-fractal constitui a dinâmica privilegiada da pesquisa contemporânea, das práticas e dos saberes. 10 - Hoje nos engajamos numa renovação radical do modelo de criação.

Estes artistas, que se definem como artistas fractalistas, começaram de maneira deliberada a incorporar e a estender as definições formais da teoria fractal, em suas práticas artísticas. Estes artistas se interrogam sobre as ligações complexas entre o homem e a sociedade da informação, com suas leis dinâmicas e caóticas que regem a natureza. Eles se inspiraram nos domínios de estudo sobre o caos, a complexidade e a geometria fractal, para elaborar as proposições como o abandono da racionalidade

³⁰⁸Segundo Chirrollet (2005, p.10-13), o movimento artístico fractalista começa em 1980, mas suas raízes intelectuais são, na verdade, mais antigas, uma vez que o movimento reúne as multiplicidades de criações altamente variadas de artistas de diferentes nacionalidades que basearam a sua atividade criativa tendo como referência a teoria físico-matemática da complexidade. Leonardo da Vinci já havia apreendido intuitivamente estas estruturas fractais antes delas serem nomeadas. Ele já estava interessado nas leis matemáticas encontradas na natureza, criando estudos e equações que podem ser aproximados hoje da geometria fractal. Seus doze livros datam de cerca de 1487 a 1508 e podem ser consultados livremente na Internet do Museu do Louvre.

³⁰⁹O manifesto fractalista, publicado no site da NART (<http://www.nart.com>) em outubro de 1997, também foi publicado na arte mensal Art Press, n. 229 (Paris), em novembro de 1997. Ele foi co-assinado pelos membros do grupo Fractalista da época e acompanhado por um texto de Henri-François Debailleux, crítico de arte no jornal Liberation e curador de exposições Fractalistas. Onze artistas assinaram este manifesto: Edward Berko, Miguel Chevalier, Pascal Dombis, Carlos Ginzburg, Cesar Henao, Jim Long Steven Marc, Jean-Claude Meynard, Joseph Nechvatal, Rebyj Yvan Pierre Zarcate, Christine Buciglucksmann, Susan Condé e o próprio Debailleux. A revista Art Press 144 1990 dedica, pela primeira vez um dossiê à arte fractal, ainda não nomeada de arte fractalista.

³¹⁰ Para ter acesso à integralidade do manifesto, ver (<http://www.nart.com>)

euclidiana, a utilização de formas espirais de ordem e desordem, os jogos de escalas, a recursividade e o excesso de informações. Encontramos estes procedimentos nos espetáculos de Enrique Diaz, como a ideia de reproduzir o ato de criação com seus erros, consertos, repetições, destruições e recomeçou. Segundo Chirollet, (2005, p.13-22) as obras fractalistas simbolizam a metamorfose, a diferenciação, mas também a busca de identidade e de unidade através da diferença. Estas formas nos convidam a procurar o um no todo, o singular no múltiplo. Segundo Chirollet, a estética fractalista aparece como um caminho alternativo à ordem racional coesiva que não leva em conta os processos caóticos, o acaso e a imprevisibilidade. Uma prática artística fractalista supõe uma compreensão relativista da noção de ponto de vista e de escala de grandeza (espacial ou temporal). Para falar dos artistas fractalistas, o crítico de arte Klaus Ottmann (1987) ³¹¹ afirmou que a arte fractal não é nem um estilo artístico nem mesmo um movimento, mas uma “atividade de simulação do acaso e do sentido, refletindo a experiência de fractalização do homem e da sociedade à era da cybercultura”. Ele destacou o interesse dos artistas pelo paradigma científico do fractal, mas também a interação inovadora dos conceitos e métodos próprios às ciências da complexidade com o campo de expressão artística contemporânea.

Os espetáculos de Enrique Diaz, apesar da flutuação de suas estéticas ao longo do tempo, apresentam uma natureza fractal e recursiva. Esta recursividade encontra sua expressão em cena através das estruturas que se assemelham à hipermídia, inspiradas pelas redes informáticas “numa articulação hypertextual como a da internet” (MIGUEZ apud DIAZ; OLINTO; CORDEIRO, 2006, p.145). A percepção de fenômenos constantes de aparição-desaparição, a tentativa de seguir as formas móveis para desvelá-las necessita de tempo. O espectador tem necessidade de tempo para entrar no jogo e para jogar com os diferentes elementos do espetáculo. Isto requer um engajamento do público. O tempo está no coração da obra. Trata-se de um mergulho no abismo fora do linear.

O uso de estruturas fractais nas encenações de Enrique Diaz, mesmo que de maneira inconsciente, fornece novas perspectivas sobre a realidade. “Com estes jogos de linguagem, nossos jogos de ficção, fazemos uma investigação sobre a realidade [...]” ³¹². A arte fractal de Enrique Diaz mostra em cena que as personagens e os materiais são

³¹¹ ‘The Spectacle of Chaos’, artigo da revista *Flash art International*, Chirollet (1987). O artigo trata da fractalidade e do caos inerentes à certas obras de artistas dos anos 80.

³¹²DIAZ, Enrique. Entrevista concedida a Marcilene L. de Moura. Paris-França, em 04-06-2014.

nebulosos, não são bem delineados e não se limitam ao contorno apresentado. Devido a esta indistinção ontológica dos elementos, a cena de Enrique Diaz sugere que existe ordem no irracional e no caótico:

Nós tentamos escolher em meio à grande quantidade de material produzido durante os ensaios, a fim de apresentar algo que seja ao mesmo tempo caótico e diverso, permitindo ao público de estabelecer conexões entre os diferentes elementos. Às vezes o espetáculo pode se parecer com uma obra de arte visual – que não sabemos exatamente como apreender – mas que exige que o público opere conexões. Eu considero o espetáculo como um todo – mesmo que alguns o vejam como uma colagem. A tentativa de tratar a diversidade dos materiais traz riscos, mas tenho a impressão de que ela permite mudar a maneira de ver as coisas. Enrique Diaz (2010).³¹³.

A infinita variedade de formas percebidas nos espetáculos de Enrique Diaz, como *Gaivota – tema para um conto curto* desorienta o olhar do espectador e exige que ele faça escolhas. A prática de Enrique Diaz engendra pontos de vista diferentes sobre o texto, os personagens, a cena e a realidade do espectador. Ao misturar as fronteiras entre a realidade do espectador e a ficção, as construções fractais de Enrique Diaz colocam em evidência as construções ficcionais da realidade e evidenciam a vitalidade das construções imaginárias individuais e sociais.

Validação das hipóteses sobre a défuzzification:

O espetáculo *Gaivota – tema para um conto curto* expõe os traços de seu processo de criação. É um espetáculo que se mostra ainda em construção, aberto às imprevisibilidades das improvisações e às interações com o público. Ele é um espetáculo muito dinâmico e instável, diferente de outros espetáculos mais estáveis que tendem a eliminar os materiais inacabados, os pensamentos em elaboração e as expressões improvisadas. Este espetáculo de Enrique Diaz apresenta a complexidade próxima da dinâmica dos sistemas vivos. Por outro lado, a irrupção da imprevisibilidade

³¹³ DIAZ, Enrique. Entrevista concedida a Gilles Amalvi, em 2010, a respeito do espetáculo *Otro*, apresentado no Festival d'Automne à Paris – 39e édition.
<http://www.festival-automne.com/uploads/Publish/evenement/1418/BibleDiazBD.pdf>

é controlada afim de não colocar o sistema de representação teatral em risco, rompendo o enquadramento teatral. O espetáculo performativo de Enrique Diaz se insere no campo teatral³¹⁴ e estabelece um limite interno à transgressão do caos. Visto que a cena pode ser vista como um sistema com um objetivo, o caos pode desviar este sistema de seu projeto inicial e destruí-lo enquanto cena teatral, enquanto “ato de representação inscrito numa “temporalidade reversível e com elementos que se opõe a toda mutilação ou morte do sujeito” Féral (2011 p.95-96) ³¹⁵. A irrupção do caos em cena desregula os jogos de ficção e aproximam estes eventos da vida cotidiana. Como num sistema flou, que tem como objetivo a representação dos sistemas complexos da natureza, este espetáculo de Enrique Diaz não visa uma deriva total do teatro para a vida, nem tampouco visa uma representação estável dela. Ele fica na fronteira entre a deriva e o controle. Ele é construído a partir de regras de controle bem precisas que permitem aos atores se auto-organizarem e se reconstruírem no caso da emergência do caos. O espetáculo *Gaivota – tema para um conto curto* se assemelha a uma modelização sistêmica dos sistemas sociais. A emergência de um verdadeiro evento caótico durante o espetáculo é improvável. A alternância entre desconstrução da ficção e sua reconstrução engendram uma dinâmica instável e uma ‘impressão de caos’. Enrique Diaz faz uma encenação de seus processos de criação caóticos, uma encenação do caos. De fato, o espetáculo de Enrique Diaz se constrói como um vai e vem, como uma matriz de ficções intermitentes que se sobrepõem umas às outras. Este modo de estruturação da cena cria um fluxo ficcional que permite ao espectador derivar³¹⁶ guardando traços suficientes para retornar à narração de forma diferenciada. O espetáculo de Enrique Diaz propõe um jogo instável, com o uso de elementos reais, ficcionais e identitários. Ele oferece ao público diferentes possibilidades de ‘ver’.

A encenação de Enrique Diaz destruiu o texto ao destacá-lo de seu contexto histórico para transformá-lo em um objeto de jogo relacional com o público. Cada tentativa de criação de uma cena foi caracterizada por uma cumulação fractal de diferentes formas de ficção que terminaram por destruir a cena por excesso, deixando vestígios e abrindo espaço para novas tentativas que se seguiram, como num

³¹⁴ Féral (2011, p. 95-96).

³¹⁶Segundo Daniel Sibony (1997, p.17-26)), a relação entre jogo e realidade consiste no fato de que o jogo é um desvio, um desvio da realidade. O jogo é como um "fluxo que passa pela realidade - porque mesmo que seja uma ilusão, ele tem a sua realidade; ea bordo do fluxo, à margem, turbilhões pegam a tangente e jogam outra coisa " (1997,

palimpsesto antigo, onde cada camada de escrita se inscreve sobre a anterior. Apesar das proposições vindas das questões e afetos pessoais dos artistas, eles dialogam com o passado do texto para construir junto com o público, um sistema simbólico coletivo. Desestabilizando as representações, esta encenação, apesar de sua aparência desengajada e irônica, desestabiliza também as estruturas de representação do real. O caráter destrutivo da encenação de Enrique Diaz valoriza o momento presente e a importância das reconstruções contínuas. O espetáculo *Gaivota – tema para um conto curto* revelou ser um sistema complexo e dinâmico, aberto às interações com o ambiente, aberto aos jogos de concorrência e colaboração entre os atores criadores e autônomos. Observou-se a emergência de comportamentos complexos, como os movimentos de caos e auto-organização, os ciclos de feedback, e as sobrecargas fractais. Este espetáculo complexo é a decorrência de um sistema de criação também complexo. Estas observações validam as hipóteses iniciais que viam o sistema teatral de Enrique Diaz como um sistema análogo a um sistema flou que representa o comportamento dos sistemas complexos da natureza.

Conclusão

“É sempre a mesma cena”
Enrique Diaz³¹⁷

A complexidade percebida na prática artística de Enrique Diaz trouxe a questão da escolha da metodologia a ser utilizada na pesquisa. As ferramentas sistêmicas nos pareceram particularmente adaptadas para traduzir tanto a singularidade como a complexidade desta prática teatral performativa, caracterizada por ciclos de retroação, pela alternância entre caos e auto-organização, pelo uso de metaficções que lembram fractais e pela abordagem de questões referentes à realidade, ficção e identidade.

Foi proposto neste estudo uma modelização sistêmica em três fases, inspirada em modelizações computacionais como os sistemas flous, tendo como objetivo propor uma análise do sistema teatral de Enrique Diaz segundo diferentes escalas de observação. A primeira fase da nossa modelização visou a observação global do sistema para identificar seus aspectos históricos, estruturais e funcionais. Em seguida foi proposta uma modelização dinâmica na qual foram levantadas algumas hipóteses globais sobre o sistema de Enrique Diaz e foi feita a proposição de um modelo de análise. A simulação deste modelo e a validação das hipóteses se deu através da análise do espetáculo *Gaivota – tema para um conto curto*.

O estudo global do sistema de Enrique Diaz incluiu suas influências e as fases de seu percurso. Três momentos principais foram observados: uma fase inicial, chamada aqui de ‘fase de construção’, na qual ele trabalha com a Companhia dos Atores. Durante esta fase, os longos processos de criação eram voltados para treinamentos físicos intensos e eram processos bastante caóticos que contavam com a produção de grande quantidade de material estético. Grande parte das decisões eram tomadas de forma coletiva e se baseavam nas impressões subjetivas dos artistas, podendo se dar depois de muitas horas de discussões. Os atores trabalhavam com adaptações e colagens de textos diversos, bem como a criação de textos próprios a partir de improvisações e parcerias com dramaturgos convidados, como Felipe Miguez. Observou-se o uso de construções

³¹⁷ Programa do espetáculo *A Bao A Qu – Um lance de dados*, 1990.

metaficcionais em todos os trabalhos. Os espetáculos desta fase evidenciam a grande virtuosidade física dos atores e fazem uso de projeção de imagens e construções cênicas inspiradas nas hypermédias.

A segunda fase, chamada de ‘fase de Maturação’ culmina com os espetáculos criados com o Coletivo Improvado e as produções que mesclavam tanto atores deste coletivo como atores da Companhia dos Atores e outros convidados, como foi o caso de *Gaivota – tema para um conto curto*. Este período é marcado pela apropriação da técnica *Viewpoints and Composition* e do método *Suzuki*. Trata-se de uma fase de grande abertura a diferentes formas de comunidade, marcada por diversas viagens ao exterior e diferentes tipos de práticas artísticas (teatro documentário, performances nas ruas, montagem de textos clássicos). Nesta fase percebe-se de forma mais nítida um discurso autobiográfico e autoficcional em cena, além do uso de textos metaficcionais. Os espetáculos contam com cenas de ensaios e a maioria das imagens projetadas se refere às imagens destes ensaios.

Na ‘fase de desconstrução’, Enrique Diaz sai oficialmente da Companhia dos Atores, trabalha menos com o Coletivo Improvado e se dedica inteiramente à dramaturgia metaficcional do ator e encenador Daniel Macivor. Seus espetáculos são menos complexos, do ponto de vista das interações entre as entidades de seu sistema e sua abertura ao exterior.

A temática principal observada nos espetáculos de Enrique Diaz é o questionamento do processo de criação artística assim como o questionamento da fronteira entre real e ficção e as questões identitárias. A estrutura principal de seu sistema de criação teatral foi identificada e nomeada como ‘entidade floue’, sendo constituída pela interação entre o ator, as personagens e as imagens projetadas. A análise do percurso artístico de Enrique Diaz, seus objetivos, temas e estruturas principais ajudou a validar as hipóteses iniciais sobre a importância que ele consagra a seu processo de criação, tematizando-o ou exibindo-o em cena de formas diversas.

De acordo com os elementos identificados nesta observação global, foi proposta uma modelização dinâmica do sistema de criação de Enrique Diaz. Afim de elaborar nossas hipóteses, nossa modelização levou em conta as fases identificadas em seu sistema teatral e teve como ponto de vista o trabalho do ator. A modelização dinâmica proposta nesta tese foi construída a partir da analogia entre o sistema teatral de Enrique Diaz e um tipo de sistema computacional chamado de sistema nebuloso (*systeme flou*

ou Fuzzy system) afim de observar as ações realizadas ao longo do processo de criação de um espetáculo segundo perspectivas diferentes: produção de material estético (fuzzificação), decisões da encenação (inferências) e apresentação do espetáculo (defuzzificação).

Durante a etapa de improvisação (fuzzificação), foi observado um funcionamento em forma de ciclos de retroação ago-antagonistas³¹⁸ responsáveis pela alternância entre situações caóticas e situações estruturadas. Estes ciclos de retroação ago-antagonistas são igualmente responsáveis pelos ciclos espiralados, com pequenas variações, que caracterizam a prática artística de Enrique Diaz. Esta forma espiralar, engendrada pela retroação de seu sistema, faz com que o início de um trabalho (fuzzificação) se misture com os traços do que ficou do trabalho anterior. Da mesma forma, a defuzzificação, a apresentação do espetáculo, guarda traços de sua fuzzificação (início das improvisações).

O estudo das decisões da encenação (inferências) permitiu conhecer as formas de seleção de materiais estéticos, suas combinações e intersecções para serem colocados em cena. Foi emitida a hipótese da existência de diferentes tipos de decisões de acordo com a evolução dos ensaios, que nomeamos como as inferências provisórias, estruturais e discretas.

Durante o estudo dos espetáculos (defuzzificação), foi emitida a hipótese de que a complexidade observada neles vem principalmente dos procedimentos como os ciclos contínuos de construção, destruição e reconstrução da ficção e as sobrecargas de encaixes metaficcionalis em cena. Pode-se observar que os espetáculos da fase de maturação são os mais complexos.

As hipóteses globais emitidas durante a modelização dinâmica foram verificadas durante a análise das ações para a construção do espetáculo *Gaivota – tema para um conto curto*. Esta verificação foi chamada de ‘simulação’ em referência à etapa de validação de um sistema flou.

As referências teóricas e artísticas deste espetáculo, como os autores Georges Didi-Huberman, Walter Benjamin e os artistas Anatoli Vassiliev et Stanislavski foram elucidadas durante o estudo de sua fuzzificação. Foram percebidas características similares entre os jogos realizados durante a improvisação de *Gaivota – tema para um conto curto* e os ‘jogos da vida’, que são sistemas computacionais capazes de gerar

³¹⁸ Os ciclos ago-antagonistes: imprevisibilidade (alternância entre os ciclos positivos e negativos).

comportamentos complexos devido à interação entre seus elementos. A fase inicial do processo de criação deste espetáculo foi bastante caótica durante os laboratórios iniciais que foram voltados para o ensino e o treinamento com as técnicas *Viewpoints and composition*, sendo esta uma contrapartida de patrocínio. Num segundo momento, nos ensaios com a equipe definitiva de criação, o uso da técnica *Viewpoints and composition* oferece uma estrutura espaço-temporal que ajuda a auto-organização do sistema, ao mesmo tempo em que ela possibilita a emergência de materiais inesperados e surpreendentes. Esta técnica oferece regras baseadas em coordenadas espaço-temporais de forma a abrir a cena a outros agenciamentos diferentes de uma causalidade linear. Porém, foi observado que é necessário um projeto inicial e tomadas de decisões específicas para se construir um espetáculo que apresente grande complexidade, pois esta técnica também pode ser usada para a criação de sistemas mais fechados, estáveis e lineares. Ela é uma ferramenta que facilita a construção de sistemas mais complexos, mas não é o elemento determinante.

O estudo das decisões e inferências permitiu observar as formas de seleção dos materiais e suas combinações. A hipótese levantada na modelização dinâmica, sobre a existência de diferentes tipos de decisões foi validada durante a análise das decisões para *Gaivota – tema para um conto curto*. Pode-se perceber que as inferências provisórias se estenderam até próximo à estreia. Depois das inferências estruturais de Enrique Diaz e da apresentação do espetáculo, as inferências discretas também duraram mais tempo, visto que este espetáculo mudou muito durante a longa temporada internacional. Pode-se perceber que as decisões tomadas de forma coletiva não inviabilizam a autoralidade ‘floue’ do processo criativo de Enrique Diaz, afirmada durante as decisões estruturais, mesmo que estas tenham sido efetuadas próximas da estreia e tenham sido baseadas na produção coletiva de materiais.

Para a análise do espetáculo *Gaivota – tema para um conto curto*, além da experiência como espectadora e da visualização dos vídeos, foi levado em conta os autores que foram referência para os artistas durante a fuzzificação, os rascunhos dos laboratórios iniciais e as entrevistas com os artistas a respeito de suas decisões. Nosso conhecimento a respeito dos jogos de improvisação da fuzzificação permitiu verificar a presença de alguns deles durante a apresentação do espetáculo, como permitiu também identificar os comentários pessoais dos atores sobre eles mesmos e sobre a peça e permitiu também reconhecer as imagens dos ensaios que foram projetadas durante o

espetáculo. Foi verificada a presença de ciclos de retroação (*feedback*) ago-antagonistas que geram uma alternância entre comportamentos caóticos e comportamentos de auto-organização. Verificou-se também a sobrecarga de materiais estéticos em cena, o que permitiu aproximar seu espetáculo dos conceitos de arte fractal.

Se considerarmos todo o sistema de Enrique Diaz, principalmente seu modo de funcionamento, observamos que cada novo espetáculo parece concentrar toda a história anterior do sistema e possui uma estrutura similar aos precedentes. Isto evoca também as estruturas fractais que guardam a memória delas mesmas ao longo do tempo, mesmo criando formas novas. Cada nova fase de seu sistema está ligada à uma nova forma de interação criada a partir de encontros com novos artistas. Mas apesar da diversidade das colaborações ao longo de seus processos criativos, que engendraram diferentes fases, observa-se que sua prática de artista performática é o que poderíamos chamar de ‘autoficcional’, ou seja, ela é auto-reflexiva, como toda modelização sistêmica. Ela se interroga sobre o ato criativo em si - mesmo e se observa enquanto cria.

Chegou-se à conclusão que a analogia feita com os sistemas flous (sistemas nebulosos), que é uma modelização sob a forma de um programa de computador, permitiu estudar sua prática globalmente e também as particularidades da dinâmica do seu processo criativo, desde a preparação inicial e os processos principais, como os jogos de improvisação e as decisões coletivas, como as imbricações destes processos no espetáculo. Como um sistema flou, um espetáculo de Enrique Diaz utiliza regras para criar estruturas que representem os comportamentos caóticos e as sobrecargas fractais dos sistemas complexos vivos, mas ele é estruturado o bastante para impedir sua deriva do contexto teatral para os eventos imprevisíveis do real. As encenações de Enrique Diaz podem ser qualificadas de performativas e sua performatividade intercala a construção de ficções e a exposição do funcionamento das estruturas complexas dos eventos reais. A interação coletiva dos atores e a produção de material vindo das ações performativas criadas durante as improvisações, deixam traços no espetáculo. Estes longos processos coletivos de criação e esses jogos performáticos conferem intimidade e cumplicidade aos atores em cena e aumentam a atenção que eles dão às interações entre si mesmos e com o público. Esta atenção intensifica a presença dos atores em cena e dá mais abertura ao espetáculo, aumentando sua complexidade. A impressão de caos produzida pelos diversos tipos de ruptura da ficção e as sobrecargas metaficcionalis criam em cena a impressão do surgimento de um evento real e gera no público a

necessidade de experimentar novos modos de percepção. A partir dos movimentos contínuos de desconstrução e de reconstrução de um sistema de representação, os espetáculos de Enrique Diaz se situam entre a fronteira da representação e da performance, entre a estabilidade e o caos.

Pode-se observar no sistema de Enrique Diaz, que uma forma de emergência do caos e de propriedades coletivas se dá devido a um processo de concorrência e colaboração entre os artistas, decorrentes de uma forma de comportamento gregário. Mas apesar da possibilidade do surgimento do caos, seus processos de criação e seus espetáculos têm uma grande capacidade de auto-organização devido à memória dos artistas que trabalham juntos há bastante tempo, devido à reciclagem de materiais que torna o sistema dependente de toda a sua história anterior e devido às estruturas fractais que sobrepõem fenômenos similares, como por exemplo o uso da metaficção e da autoficção. Estas estruturas de superposições hierárquicas, permitem que os sistemas de Enrique Diaz se auto-organizem de forma espontânea, recriando a ordem à partir de um estado de flutuação desordenado ou caótico.

Se o funcionamento de um sistema computacional flou é prever, controlar e reproduzir a imprevisibilidade e os comportamentos complexos dos sistemas vivos, um sistema teatral flou como o de Enrique Diaz também busca representar e controlar a complexidade, mesmo que de forma inconsciente. Essa busca da complexidade dos sistemas vivos engendra processos de criação também complexos. Pode-se dizer, de forma metafórica, que Enrique Diaz utiliza uma ‘lógica floue’ para modelizar seu sistema teatral, levando em conta parâmetros intuitivos ligados à energia dos atores e sua disposição nas coordenadas do espaço e do tempo. Resta-nos verificar se outros espetáculos bastante complexos, construídos por outros encenadores, são necessariamente tão dependentes da qualidade de seu processo de criação, como o são os espetáculos de Enrique Diaz, e se estes processos deixam traços no espetáculo apresentado. Este fenômeno foi verificado no caso de Enrique Diaz, que encena seu processos de forma mais evidente. Mas acreditamos que, de forma global, quanto mais um espetáculo se mostra complexo, mais ele mostra os traços de seu processo de criação, visto que a retroação é um dos indicadores de complexidade de um sistema. Esta estrutura retroativa, na qual um espetáculo nasce do espetáculo anterior, parece ser mais evidente nos processos de criação voltados para uma pesquisa de linguagem,

como é o caso do sistema de Enrique Diaz, hipótese a ser verificada a partir da modelização de outros sistemas de criação de outros encenadores.

O caráter transdisciplinar dos estudos sistêmicos e o exercício criativo da modelização colocaram desafios permanentes à construção desta tese no que se refere às melhores estratégias para garantir a coerência do estudo e das ideias diretrizes. Por outro lado, esta abordagem forneceu uma ferramenta para estudar os espetáculos de Enrique Diaz em relação a seu projeto inicial, em relação a suas referências teóricas e artísticas, em relação às decisões tomadas e às ações efetuadas a fim de realizar a encenação e em relação a apresentação do espetáculo ao público. Foi possível verificar que a dinâmica do seu processo de criação e suas imbricações na cena.

Os estudos teatrais têm muito a ganhar absorvendo outras formas de abordagens teóricas que ajudam a compreender os processos criativos e ajudam a lidar com a natureza sistêmica e efêmera da representação. A pesquisa teatral tomou emprestado durante muito tempo os modelos epistemológicos da semiologia, da sociologia, da filosofia, etc. Estas abordagens tendem a deixar de fora o processo de produção e a complexidade do espetáculo.

A modelização sistêmica criada nesta tese é uma possibilidade de abordagem teatral, dentre outras. Ela é uma recriação, uma proposição de um ponto de vista, visto que todo sistema pode ser modelizado de diferentes formas, segundo os conhecimentos específicos de cada modelizador. Esta modelização é uma proposta de estudo da gestação de um espetáculo, inspirada pela especificidade da prática de Enrique Diaz, levando em conta seus rascunhos, imagens e as entrevistas com os artistas.

A observação do sistema de criação de Enrique Diaz, sob perspectivas diversas, suscitou novas interrogações. Outras formas de modelização podem estudar a prática deste encenador contemporâneo e chegar às conclusões similares às minhas ou diferentes. A modelização proposta nesta tese permitiu a análise dos espetáculos de Enrique Diaz, segundo as proposições iniciais dos artistas e suas estratégias de decisão e técnicas de criação. Ela nos permitiu evidenciar os métodos de criação do encenador Enrique Diaz e conhecer vários aspectos de seu trabalho.

Bibliografia

- ABEL, Lionel. *Tragedy and Metatheatre: Essays on Dramatic Form*. New York: Holmes & Meier Pub, 2003.
- ABEL, Lionel. *Metateatro: uma nova visão da forma dramática*. Trad. Bárbara Heliadora. Apresentação Paulo Francis. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.
- ABEL, Lionel. *Metatheatre: A New View of Dramatic Form*. New York: Hill and Wang, 1963.
- ABIRACHED, Robert. *La crise du personnage dans le théâtre moderne*. Paris: Éditions Gallimard, 1994.
- ADAMI, Christoph. *Introduction to Artificial Life*. New-York: Springer-Verlag, 1998.
- ADDISON, Paul S. *Fractals and chaos: an illustrated course*. Bristol, UK: Institute of Physics Pub, 1997.
- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo*. In: *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Trad. Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.
- AGAMBEN, Giorgio. *Estância – A palavra e o fantasma na cultura Ocidental*. Trad. Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Trad. Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.
- AGAMBEN, Giorgio. *Tempo e história: crítica do instante e do contínuo*. In: *Infância e História: destruição da experiência e origem da história*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: editora UFMG, 2005.
- AGAMBEN, Giorgio. *La communauté qui vient – théorie de la singularité quelconque*. Trad. Marilène Raiola. Paris: Éditions du Seuil, 1990.
- AHO, Alfred Vaino, HOPCROFT, John & ULLMAN, Jeffrey D. *Structures de données et algorithmes*. Trad. Jean-Michel Moreau. Paris: Inter Éd. 1987.
- AHO, Alfred Vaino & ULLMAN, Jeffrey David. *Foundations of computer science*. New York: Computer science press, cop.1992.
- AHO, Alfred Vaino & ULLMAN, Jeffrey David. *Concepts fondamentaux de l'informatique*. Trad. Xavier Cazin, Ivo Gouhant et Jean-Pierre le Narzul. Paris: Dunod, 1993.
- AHO, Alfred Vaino, HOPCROFT, John. & ULLMAN, Jeffrey David. *Data Structures and Algorithms*. Addison-Wesley. Reading, MA. 1983.
- AMAT, Jean-Louis & Gérard Yahiaoui. *Techniques avancées pour le traitement de l'information: réseaux de neurones, logique floue, algorithmes génétiques*. Toulouse : Cépaduès éd., 1995.
- ANDRADE, O. *O rei da vela*. São Paulo: Globo, 2003.
- ANDRADE, O. *Obras completas VIII, teatro: A morta; ato lírico em três quadros. O rei da vela; peça em três atos. O homem e o cavalo; espetáculo em nove quadros*. 3ª. Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- ARANTES, Priscila. Espaço urbano, investigação artística e a construção de novas territorialidades, in *Espaço e performance*. Medeiros, maria Beatriz de e Monteiro, mariana (org.). Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2007.
- ARDENNE, Paul. *Un art contextuel: création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*. Paris: Flammarion, 2004.
- ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico – Dilemas da subjetividade contemporânea*. Trad. Paloma Vidal. Rio de Janeiro : Eduerj, 2010.
- ARISTÓTELES. *Física I e II*. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Arts Poetica, 1993.

- ARISTOTE. *La poétique*. Trad. Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot. Paris : Seuil, 1980.
- ARNOLD, Paul. *Le Théâtre japonais : Nô, kabuki, Shimpa, Shingeki*. Paris : L'Arche, 1957.
- ARTAUD, Antonin. Le théâtre et son Double. Théâtre de Séraphin, in *Œuvres complètes*, t. V, Paris : Gallimard, 1964.
- ASLAN, Odette. *L'Acteur au xx siècle : éthique et technique*. Vic-la-Gardiole : L'entretemps, 2005.
- ATLAN, Henri. *Le vivant post-génomique ou qu'est-ce que l'auto-organisation ?* Paris : O. Jacob, 2010.
- ATLAN, Henri. *L'organisation biologique et la théorie de l'information*. Paris : Éditions du Seuil, 2006.
- ATLAN, Henri. *Les étincelles de hasard*. Paris : Éd. du Seuil, 1999.
- ATLAN, Henri. *Entre le cristal et la fumée : essai sur l'organisation du vivant*. Paris : Éditions du Seuil, 1979.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis: A representação da realidade na Literatura Ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- AUMONT. *O Cinema e a Encenação*. Trad. Pedro Elói Duarte. Lisboa: Papel munde, SMG, Lda, 2008.
- AUMONT, Jacques. *O olho interminável*. (cinema e pintura). Trad. Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- AUMONT, Jacques. *A Imagem*. Trad. Estela dos Santos Abreu e Cláudio César Santoro. Campinas, São Paulo: Papyrus, 1993.
- AUTANT-MATHIEU, Marie-Christine. *La ligne des actions physiques*. Répétitions et exercices de Stanislavski. Collection Les voies de l'acteur. Montpellier: L'entretemps, 2007.
- BACHELARD, Gaston. *A intuição do instante*. Trad. Antônio de Pádua Danesi. Campinas, SP: Versus Editora, 2007.
- BACHELARD, Gaston. *Le matérialisme rationnel*. Paris: Presses universitaires de France, 1953.
- BACHELARD, Gaston. *L'eau et les rêves – Essai sur l'imagination de la matière*. Paris: Librairie José Corti, 1942.
- BACHELARD, Gaston. *L'intuition de l'instant – étude sur la Siloe de Gaston Roupnel*. Paris: Librairie Stock, Delamain et Boutelleau, 1932.
- BADIOU, Alain. *Le concept de modèle – Introduction à une épistémologie matérialiste des mathématiques*. Paris : Fayard, 2007.
- BADIOU, Alain. *L'être et l'événement*, Paris: Le seuil, 1988.
- BAILLON, Jacques. *Théâtre et Sciences – Le double fondateur*. Paris: L'Harmattan, 2002.
- BAK, Per. *Quand la nature s'organise: avalanches, tremblements de terre et autres cataclysmes*. Trad. Marcel Filoche. Paris: Le Seuil, 1988.
- BALPE, J.P. *Hyperdocuments, hypertextes, hypermédias*. Paris: Eyrolles, 1990.
- BANU, Georges. Dirigé par. *Les répétitions – de Stanislavski a aujourd'hui*. Paris : Actes Sud : 2005.
- BANU, Georges. *Les voyages du comédien*. Pratique du théâtre. Paris : Éditions Gallimard, 2012.
- BANU, Georges. *Shakespeare : métaphores et pratiques du théâtre*. Avignon : Éditions Universitaires d'Avignon, 2010.

BANU, Georges. *L'acteur entre personnage et performance – présences de l'acteur dans la représentation contemporaine*. Textes réunis par Jean-Louis Besson. Université catholique de Louvain, Etudes théâtrales 26/2003 – 2003.

BANU, Georges. *Les répétitions Un siècle de mise en scène. De Stanislavski à Bob Wilson*. Bruxelles, Alternatives théâtrales 52-53-54, 1997 et réédité chez Actes-Sud dans une version révisée (2005).

BANU, Georges. *Le théâtre ou l'instant habité*. Paris : L'Herne, 1993.

BARTHES, Roland. *Mitologias*. Rio de Janeiro: Editora Difel, 2013.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Editora Perspectiva, 2013.

BARTHES, Roland. *O grau zero da escrita*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2005.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Porto Alegre. L&PM, 1987.

BATESON, Gregory. *Vers une écologie de l'esprit*. Trad. Ferial Drosso, Laurencine Lot et Eugène Simion. Paris: Éd. De seuil, 1995.

BAUDELAIRE, Charles. *A invenção da modernidade (sobre arte, Literatura e Música)*. Trad. Pedro Tamen. Relógio D'água: Lisboa, 2006

BAUDELAIRE, Charles. *Filosofia da Imaginação Criadora*. Petrópolis: Editora Vozes, 1993.

BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulação*. Rio de Janeiro: Relógio d'Água, 1991

BAUDRILLARD, Jean. *Simulacres et simulation*. Paris: Éditions Galilée, 1981.

BAUDRILLARD, Jean. *De la séduction*. Paris : Gallimard, 1988.

BAUDRILLARD, Jean. *Le système des objets*. Paris : Denoël-Gonthier, 1972.

BENJAMIN, Walter. *Sur Proust*. Trad. Robert Kahn. Caen : Nous, 2015.

BENJAMIN, Walter. *Images de pensée*. Trad. Jean-François Poirier et Jean Lacoste. Paris: C. Bourgois, DL 2011.

BENJAMIN, Walter. *Enfance : éloge de la poupée et autres essais*. Trad. Philippe Ivernel. Paris : Éd. Payot & Rivages, 2010.

BENJAMIN, Walter. *Œuvres et inédits : édition critique intégrale*. Trad. Werke und Nachlass. Paris: Fayard, 2009.

BENJAMIN, Walter. *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*. Trad. Maurice de Gandillac ; revue par Rainer Rochlitz ; dossier et notes réalisés par Lambert Dousson ; lecture d'image par Seloua Luste Boulbina. Paris: Gallimard, 2007

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas I- Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. Editora Brasiliense: São Paulo, 2006.

BENJAMIN, Walter. *Paris, capitale du XIXe siècle*. Paris : Éd. Alia, 2003.

BENJAMIN, Walter. *Images de la pensée. Le caractère destructif*. Traduit de l'allemand par Jean-François Poirier et Jean Lacoste. Paris : Christian Bourgois éditeur, 1998.

BENJAMIN, Walter. *Paris, capitale du XIXe siècle: le livre des passages*. Trad. Jean Lacoste. Paris : Les éd. du Cerf, 1997.

BENJAMIN, Walter. *A imagem em Proust*. In: Walter Benjamin. *Obras Escolhidas I*. S. Paulo: Brasiliense, 1996.

BENJAMIN, Walter. *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Lisboa: Relógio D'Água, 1992.

BENJAMIN, Walter. *Origem do Drama Barroco Alemão*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire, un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*. Traduit de l'allemand et préfacé par Jean Lacoste d'après l'édition originale établie par Rolf Tiedmann. Editions Payot, 1979.

- BENJAMIN, Walter. *L'homme, le langage et la culture. Essais*. Traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac. Editions Denoel, 1971.
- BERGER, Peter et LUCKMANN, Thomas. *La construction sociale de la réalité*. Traduit de l'américain par Pierre Taminiaux. Paris: Librairie des Méridiens, Klincksieck, 1986.
- BERGSON, Henry. *O Riso*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2004.
- BERTALANFFY, Von L. *Théorie générale des systèmes*. Paris: Dunod, 1973.
- BERTHOLD, Margot. *História Mundial do Teatro*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2000.
- BESSON, Jean-Louis, WIBO, Anne et PICKELS, Antoine (dir.). *L'acteur entre personnage et performance – présences de l'acteur dans la représentation contemporaine. Études théâtrales*, n.26. Louvain-la-Neuve/Belgique: Centre D'études Théâtrales, Université Catholique de Louvain, 2003.
- BIET, Christian et Christophe TRIAU. *Qu'est-ce que le théâtre?* Paris: Gallimard, 2006.
- BLACK, Max. *Models and metaphors, studies in language and philosophy*. New York: Cornell university press, 1968.
- BLACK, Max. *Critical thinking: an introduction to logic and scientific method*. New York : Prentice-Hall, 1947.
- BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2005.
- BINER, Pierre. *O Living Theatre*. São Paulo: Forja, 1973.
- BOGART, Anne. *A preparação do diretor: sete ensaios sobre arte e teatro*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- BOGART, Anne *And Then, You Act: Making Art in an Unpredictable World*. London: Routledge, 2007.
- BOGART, Anne & LANDAU, Tina. *The Viewpoints book: a practical guide to Viewpoints and composition*. New York: Theatre Communications Group, 2005.
- BOGART, Anne. *A Director Prepares: Seven Essays on Art and Theatre*. London: Routledge, 2001.
- BOGDAN, Lew. *Stanislavski*, coll. *Les voies de l'acteur*. Montapellier: L'Entertemps, 1999.
- BONFITTO, Matteo. *O ator Compositor*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2002.
- BORNHEIM, Gerd. *Brecht: A estética do teatro*. Rio de Janeiro: Graal, 1992.
- BORGES, Jorge Luis. *Magias parciais del Quijote , Obras completas*. Buenos Aires: Éd. Carlos V. Frías, Emece Editores, 1974.
- BORILLO, Mario et GOULETTE, Jean-Pierre. (dir.) *Cognition et création: Explorations cognitives des processus de conception*. Belgique : Mardaga, 2002.
- BORRIAUD, Nicolas. *Postproduction: La culture comme scénario: comment l'art reprogramme le monde contemporain*. Dijon : Presses du réel, 2004.
- BOUCHON-MEUNIER, Bernadette et MARSALA, Christophe. (dir.) *Logique Floue, principes aide à la décision*. Paris : Ed. Lavoisier, 2003.
- BÜRGER, Peter. *Teoria da Vanguarda*. Barcelona: Península, 1987.
- BRECHT, Bertolt. *L'Art du comédien*. Traduction de Jean Tailleur et Guy Delfel. Paris: L'ARCHE éditeur, 1999.
- BUCK-MORSS, usan. *Dialética do Olhar: Walter Benjamin e o projeto das passagens*. Trad. Ana Luiza de Andrade. Belo Horizonte: Editora UFMG; Chapecó/SC: Editora Universitária Argos, 2002.
- BULHÕES-CARVALHO, Ana Maria de. *Longe é um lugar que não existe*. Discussão de portas abertas entre (novo) teatro e (novas) tecnologias. In: Moringa, Artes do

espetáculo. UFPB: Departamento de artes cênicas. Dossiê “Cena e tecnologia, vol.2 n. 1, 2011.(<http://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/moringa/article/view/9985/5465>).

BULHÕES-CARVALHO, Ana Maria de. *Da cena ao texto: configurações da teatralidade*. In: *Da cena Contemporânea*. Publicação originada da VI reunião Científica da ABRACE, 2012.

BUTLER, Judith. *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*. Traduit de l'anglais (États-Unis) par Chyntia Kraus. Paris : La Découverte Poche / Sciences humaines et sociales n°237, 2006.

BUTLER, Judith. *Le récit de soi*. Traduit de l'anglais par Bruno Ambroise et Valérie Aucouturier. Presses Universitaires de France. Paris: Presses universitaires de France, 2007.

CALDEIRA, Solange Pimentel. *O lamento da imperatriz: a linguagem em trânsito e o espaço urbano em Pina Bausch*. São Paulo: Annablume; Belo Horizonte: Fapemig, 2009.

CANDIDO, Antônio. *A personagem de ficção*. São Paulo:Perspectiva,2007.

CAMPOS, Haroldo. *Une poétique de la radicalité: essai sur la poésie d'Oswald de Andrade/Haroldo de Campos*. Trad. Antoine Chareyre. Dijon: les presses du réel, 2010.

CAMPOS, Haroldo. *Metalinguagem & outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1992.

CAMPOS, Haroldo (org.) *Ideograma: lógica, poesia, linguagem*. São Paulo: Cultrix, 1977.

CAMPOS, Haroldo, PIGNATARI, Décio, CAMPOS, Augusto. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos, 1950-1960*. São Paulo: Duas cidades, 1975.

CAMPOS, Jorge Lucio de Campos. *Do Simbólico ao Virtual*. São Paulo: Perspectiva, 1990.

CAPRA, Fritjof. *A teia da vida: uma nova compreensão científica dos sistemas vivos*. São Paulo: Cultrix, 1996.

CARLSON, Marvin. *Performance: a critical introduction*. London: Routledge, 2006.

CARLSON, Marvin. *Theatre semiotics: signs of life*. Collection: Advances in semiotics. Indianapolis: Indiana university press, 1990.

CARLSSON, Christer, FEDRIZZI, Mario, FULLÉR, Robert. *Fuzzy logic in management*. London : Kluwer academic publishers, 2004.

CASTELLUCCI, Claudia e Romeo. *Les pèlerins de la matière – théorie et praxis du théâtre*. Ecris de la Societas Raffaello Sanzio. Traduit de l'italien par Karin Espinosa. Besançon : Les Solitaires Intempestifs, 2001.

CATANI, Beatriz. *Acerca de lo real*. Buenos Aires: la Nación, 2003.

CHAITIN, Grégory J. *Hasard et complexité en mathématiques, la quête de Ω* . Paris: Flammarion, 2007.

CHAITIN, Grégory J. *Algorithmic information theory*. Cambridge: Crambridge university press, 1992.

CHAMBERLAND, Roger (1997). *L'expérience du chaos et la pragmatique du corps*. Dans Chantal Hébert et Irène Perelli-Contos (dir.), *Théâtre, multidisciplinarité et multiculturalisme*. Québec : Nuit blanche, 1997.

CHIROLLET, Jean-Claude. *L'œil digital de l'art : les anachronismes numériques*. Paris : connaissances et savoirs, 2014.

CHIROLLET, Jean-Claude. *La question du détail et l'art fractal* (à bâtons rompus avec Carlos Ginzburg). Paris : l'Harmattan, 2011.

CHIROLLET, Jean-Claude. *Art Fractaliste : la complexité du regard*. Paris; Budapest ; Kinshasa : l'Harmattan, 2005.

CHIROLLET, Jean-Claude. *Photo-archaïsme du XXe siècle*. Nice : Cy éd, 2001.

CHIROLLET, Jean-Claude. *Philosophie et société de l'information : pour une philosophie fractaliste*. Paris: Ellipses, 1999.

CODD, E. F. *Cellular Automata*, New York: New York Academic Press, 1968.

COHEN, Renato. *Work in Progress na Cena Contemporânea*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1998.

COLLARD, Philippe, VEREL, Sébastien. et CLERGUE, Manuel. *Systèmes complexes. Une introduction par la pratique*. Lausanne: Presses polytechniques et universitaires romandes, 2013.

CONDÉ. Susan. *Fractalis: la complexité fractale dans l'art*. Trad. Frédérique Vilter et Charles Penwarden. Paris : la Différence, 1993

CONDÉ. Susan. *Fractalité dans l'art contemporain*. Trad. Charles Penwarden. Paris : la Différence, 2001.

CONRADO, Aldomar. (Trad.). *O Teatro de Meyerhold*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

CORDEIRO, Fabio. *O coral e o colaborativo no teatro brasileiro*. Rio de Janeiro: UNIRIO -Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2010. Tese de Doutorado em artes cênicas.

CORDEIRO, Fabio. *Processos criativos da Cia. dos Atores*. In: Anais / IV Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas. Maria de Lourdes Rabetti (org.). Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.

CORDEIRO, Fabio, DIAZ Enrique, OLINTO Marcelo (org.). *Na companhia dos atores : ensaios sobre os 18 anos da Cia dos Atores*. São Paulo : Aeroplano, 2006.

CORDEIRO, Fabio. *Processos criativos da Cia. dos Atores*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: Programa de Pós-graduação em Teatro, UNI-RIO, 2004.

CORGE, Charles. *Machines de Turing et automates cellulaires: du trait gravé au très animé*. Paris : Ellipses, 2008.

CORVIN, Michel. *Philippe Minyana, ou la parole visible*. Paris : Éditions Théâtrales, 2000.

COSTA, Flávia Cesarino. *O Primeiro Cinema, espetáculo, narração, domesticação*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.

COUTINHO, Evaldo. *A Imagem Autônoma*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1996.

COSTA LIMA, Luiz. *Mimesis: desafio ao pensamento*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2000.

COSTA LIMA, Luiz. *A Ficção e o Poema*. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2012.

COSTA LIMA, Luiz. *O fingidor e o censor*. São Paulo: Forense Universitária, 1988.

COSTA LIMA, Luiz. *Mimesis e modernidade: formas das sombras*. São Paulo: Paz e Terra, 2003.

CROZIER, Michel et FRIEDBERG, Erhard. *Les contraintes de l'action collective*. Paris : éditions du Seuil, 1977.

DA COSTA, José. *Teatro Contemporâneo no Brasil : criações partilhadas e presença diferida*. Rio de Janeiro : 7letras, 2009.

DA COSTA, José. *Irrupções do real no teatro contemporâneo*. In *Revista Subtexto*. Belo Horizonte: Edições CMPT, 2009.

DA COSTA, José. *Teatro Brasileiro Contemporâneo: um estudo da escritura cênico-dramatúrgica atual*. Tese de Doutorado em literatura comparada. Rio de Janeiro: Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), 2003.

DÄLLENBACH, Lucien. *Mosaïques: un objet esthétique à rebondissements*. Paris : Éd. du Seuil, 2001.

- DÄLLENBACH, Lucien. Intertexto e autotexto. In: *Intertextualidade*. Trad. de Clara Crabbé Rocha. Coimbra: Almedina, 1979.
- DÄLLENBACH, Lucien. *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abîme*. Broché – 1 Paris: Seuil, 1977.
- DAHAN DALMEDICO, Amy, Jean-Luc CHABERT et Karine CHEMLA. *Chaos et déterminisme*, Paris, Éditions du Seuil, Collection Points-Sciences 1991
- DANAN, Joseph. *Entre Théâtre et performance : la question du texte*. Paris : Actes Sud- Papiers, 2013.
- DANAN, Joseph et RYNGAERT, Jean-Pierre. *Écritures dramatiques contemporaines (1980-2000) L'avenir d'une crise*. Louvain-la-Neuve/Belgique : Centre d'études théâtrales et Paris : Institut d'Etudes théâtrales, 2002.
- DANIEL-VATONNE, Marie-Catherine. *Hypertextes : des principes communs et des variations*. Paris : Technique et Science Informatiques, vol. 9, n° 6, 1990.
- DAUPHINÉ, André, PROVITOLLO, Damienne. *Risques et catastrophes : observer, spatialiser, comprendre, gérer*. Paris: Armand Colin, 2013.
- DEBRUN, M; GONZÁLES, M.E.Q; PESSOA JR. (Eds). *Auto-organização*. Coleção CLE 18. Campinas: Editora da Unicamp, 1996.
- DESCARTES, René. *Discurso sobre o método*. Trad.: Enrico Corvisieri. Edição eletrônica - (<http://br.egroups.com/group/acropolis>). Acrópolis, 2002.
- DELAHAYE, Jean-Paul. *Complexités – Aux limites des mathématiques et de l'informatique*. Paris: Pour la science, 2006.
- DELAHAYE, Jean-Paul. *Jeux finis et infinis*. Paris: Editions du Seuil, 2010.
- DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. Trad. Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo : Brasiliense, 2007.
- DELEUZE, Gilles. *Proust et les signes*. Paris : Presses universitaires de France, 1996.
- DELEUZE, Gilles. *A dobra – Leibniz e o Barroco*. Trad. Luiz B.L. Orlandi. Campinas, SP: Papyrus, 1991.
- DELEUZE, Gilles. *Le pli : Leibniz et le baroque*, Paris, Minuit, 1988.
- DELEUZE, Gilles. *L'image-mouvement*, Paris : les éditions de Minuit, 1985.
- DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon : logique de la sensation*. Paris : Éditions De La Différence, 1984.
- DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix. *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie*. Paris : Éditions de Minuit, 1980
- DELEUZE, Gilles et BENE, Carmelo. *Superpositions*. Paris : Ed. de Minuit, 1979
- DELEUZE, Gilles. *Différence et répétition*. Paris : Presses universitaires de France, 1968.
- DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. Trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. Perspectiva: São Paulo, 2005.
- DERRIDA, Jacques. *L'Écriture et la différence*. Paris: le Seuil, 1967.
- DE ROSNAY, Joël. *Le microscope – vers une vision globale*. Paris : Éditions du Seuil, 1975.
- DIDEROT, Denis. *Obras II - Estética, Poética e Contos*. São Paulo, Perspectiva, 2000.
- DIDEROT, Denis. *Discurso sobre a poesia dramática*. Trad. L. Franklin de Matos. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- DIDEROT, Denis. *Paradoxe sur le comédien*. Paris : Garnier-Flammarion, 1977.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da imagem*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: editora 34, 2013.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Trad. Vera Casa Nova, Márcia Arbex. Revisão: Consuelo Salomé. Belo Horizonte: Editora UHMG, 2011.

- DIDI-HUBERMAN, Georges. *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris: Minuit, 2002.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Devant le temps – Histoire de l'art et anachronisme des images*. Paris : Les Editions Minuit, 2000.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Phasmes - essais sur l'apparition*. Paris: Minuit, 1998.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Fra Angelico*. Paris: Minuit, 1995.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Le cube et le visage*. Paris: Minuit, 1993.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. Paris : Éd. de Minuit, 1992.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. Ouverture. L'histoire de l'art comme discipline anachronique. In: *Devant le temps*. Paris: Le Éditions de Minuit, 1990.
- DIXON, Michael; SMITH, Joel A. (org.). *Anne Bogart: Viewpoints*. New York: Smith and Kraus, 1995.
- DOMINGUES, Ivan. *O fio e a trama: reflexões sobre o tempo e a história*. São Paulo: Iluminuras; Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.
- DONNADIEU, Gérard et KARSKY, Michel. *La systémique, penser et agir dans la complexité*. Paris : Éd. Liaisons, 2002.
- D'ORS, Eugénio. *Du Baroque*. Paris : Gallimard, 1968.
- DORT, Bernard. *La représentation émancipée*. Arles : Actes Sud, coll. Le temps du théâtre, 1988.
- DORT, Bernard. *Théâtre Réel*. Paris: Le Seuil, 1971.
- DOUVIGNAUD, Jean. *L'acteur*. Paris : Écritures, L'archipel, 1993.
- DUARTE JÚNIOR, João-Francisco. *O que é a realidade*. (Coleção primeiros passos) São Paulo: Editora Brasiliense, 2006.
- DURAND, Daniel. *La Systémique*. Paris: Presses universitaires de France, 2013.
- DUSIGNE, Jean-François. *La direction d'acteurs peut-elle s'apprendre ?* Coll. Du désavantage du vent. Besançon : les Solitaires intempestifs, 2015.
- DUSIGNE, Jean-François. *L'acteur naissant : la passion du jeu*. Montreuil-sous-Bois : Éd. Théâtrales, 2008.
- DUSIGNE, Jean-François. *Le théâtre d'art: aventure européenne du XXe siècle*. Paris : Éd. théâtrales, 1997.
- EKELAND, Ivar. *Le chaos*. Paris, Flammarion, Collection Dominos 1995.
- FABRIS, Annateresa. *Modernidade e Modernismo no Brasil*. São Paulo: Mercado e Letras, 1994.
- EVREINOV, Nikolaj. *Le Théâtre dans la vie*. Paris : Stock, 1930.
- FARCY, Gérard-Denis, PRÉDAL, René (dir). *Brûler les planches, Crever l'écran. La présence de l'acteur*. Coll. Les voies de l'acteur. Montpellier: L'Entretemps, 2001.
- FEDER, Jens. *Fractals*. New-York ; London : Plenum press, 1988.
- FÉRAL, Josette et PERROT, Edwige. *Le réel à l'épreuve des technologies: les arts de la scène et les arts médiatiques*. (Contributions de Bonnie Marranta, Olivier Asselin, Olivier Dyens, et al.) Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2013.
- FÉRAL, Josette. *Pratiques performatives – Body remix*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2012.
- FÉRAL, Josette. *Théorie et Pratique du théâtre – Au-delà des limites*. Montpellier : Éditions l'Entretemps, 2011.
- FÉRAL, Josette. *Entre performance et théâtralité: Le théâtre performatif*. Théâtre/Public (L'avant-garde américaine et l'Europe. I. performance), no 190, 2008.

- FÉRAL, Josette. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. In : *Sala Preta*, Revista de Artes Cênicas, n.8, p. 191-210. São Paulo: Departamento de Artes Cênicas, ECA/USP, 2008.
- FÉRAL, Josette. *Mise en scène et jeu de l'acteur. Entretiens. Tome III*. Montréal: Voix de femmes, 2007.
- FÉRAL, Josette. *Mise en scène et jeu de l'acteur: le corps en scène*, Tome II. Montréal: Éditions Jeu, 1998.
- FÉRAL, Josette. *Mise en scène et jeu de l'acteur : l'espace du texte, Tome I*. Montréal: Éditions Jeu, 1997.
- FÉRAL, Josette. (dir.). *L'école du jeu. Former ou transmettre: les chemins de l'enseignement théâtral*. Actes du colloque international sur la formation de l'acteur/organisé par l'université du Québec à Montréal et l'Université Paris X-Nanterre au Théâtre National de la Colline. Saint-Jean-de-Védas :l'Entretiens, 2003.
- FÉRAL, Josette. *Trajectoires du Soleil*. Paris: Éd. Théâtrales, 1998.
- FÉRAL, Josette, MNOUCHKINE, Ariane. *Dresser un monument à l'éphémère/Rencontres avec Ariane Mnouchkine*. Paris: Éditions Théâtrales, 1995.
- FÉRAL, Josette. *Towards a Theory of Fluid Groupings* (Pour une théorie des ensembles flous), dans *Theaterschrift* n.º 5-6, Amsterdam, 1993.
- FÉRAL, Josette. What Is Left of Performance Art? Autopsy of a Function, Birth of a Genre in *Discourse: Journal for Theoretical Studies in Media and Culture*: Vol. 14, article 8.
- FÉRAL, Josette, SAVONA, Jeannette Laillou, WALKER, Edward A. (dir.). *Théâtralité, écriture et mise en scène*. Ville de LaSalle, Canada: Hurtubise, 1985.
- FERNANDES, Silvia. *Teatralidades contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 2010.
- FERNANDES, Silvia; AUDIO, Roberto (orgs.). *Teatro da Vertigem - BR-3*. São Paulo: Perspectiva; Editora da Universidade de São Paulo (EDUSP), 2006.
- FERNANDES, Silvia. *Grupos teatrais – anos 70*. Campinas: Ed. da Unicamp, 2000.
- FERNANDES, Silvia. *Memória e Invenção: Gerald Thomas em Cena*. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- FERNANDES, Silvia. O espectador emancipado: apontamentos sobre uma encenação contemporânea. In: *Revista USP*, n. 14, Junho-Agosto, 1992.
- FERRET, Stéphane. (dir.). *L'identité*. Paris: Flammarion, 1998.
- FEYERABEND, Paul. *La science en tant qu'art*. Trad. Françoise Péricaut. Paris: Albin Michel, 2003.
- FEYERABEND, Paul. *Adieu la raison*. Trad. Baudouin Jurdant. Paris : Éd. du Seuil, 1996.
- FEYERABEND, Paul. *Contre la méthode: esquisse d'une théorie anarchiste de la connaissance*. Trad. Baudouin Jurdant et Agnès Schlumberger. Paris: Éditions du Seuil, 1979.
- FIORDALISO, Antonio. *Systèmes flous et prévision de séries temporelles*. Paris: Hermes Science Publications. 1999.
- FLORENCE, Fix et FRÉDÉRIQUE Toudoire-Surlapierre. *L'autofiguration dans le théâtre contemporain – Se dire sur la scène*. Dijon : Editions Universitaires de Dijon – Collection Ecritures, 2011.
- FISCHER-LICHTE, Érika. *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*. Translated by Saskya Iris Jain. London ; New York : Routledge, 2008.
- FISCHER-LICHTE, Erika. *Réalité et Fiction dans le Théâtre Contemporain*. Registres/Revue d'Études Théâtrales – Théâtres du Contemporain, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2007.

- FORESTIER, Georges. *Le théâtre dans le théâtre*. Genève : Librairie Droz S.A., 1996.
- FOSTER, Hal. *The return of the real: the avant-garde at the end of the century*. Cambridge: Mit press, 1999.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. Trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal Ltda, 2007.
- FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* trad. Antônio F. Cascais e Edmundo Cordeiro. Lisboa: Vega, 1992.
- FOUCAULT, Michel. *Ceci n'est pas une pipe*. Montpellier, Fata Morgana, 1986.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. Trad. Antônio Ramos Rosa. Lisboa: Portugália Editora, 1966.
- FREUD, Sigmund. *Au-delà du principe de Plaisir*. Traduit de l'allemand par Janine Altounian, André Bourguignon, Pierre Cotet. Paris: PUF, 2013.
- FREUD, Sigmund. *L'inquiétante étrangeté*. Trad. de M. Bonaparte et E. Marty. Paris : Hatier, 1993.
- FREUD, Sigmund. *Le délire et les rêves dans la "Gradiva" de W. Jensen*. Trad. de l'allemand par Paule Arhex, Rose-Marie Zeitlin, Jean Bellemin-Noël. Paris : Gallimard, 1991.
- FREUD, Sigmund. *Luto e melancolia*. Edição Standard Brasileira de Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. V.XIV. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1969.
- FREUD, Sigmund. Princípio do Plaisir e Névrose traumática, Princípio do Plaisir et Jeux d'enfants, in *Au-delà du principe de plaisir*. Chap. 2. Paris: Payot, coll. Petite Bibliothèque, 1920.
- FRIDMAN, Luis Carlos. *Vertigens pós-modernas*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2000.
- GABOR, Korvin. *Fractal models in the earth sciences*. New York: Elsevier, 1992.
- GALÍZIA, Luiz Roberto. *Os processos criativos de Robert Wilson: trabalhos de arte total para o teatro contemporâneo*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- GARCIA, Silvana. *As trombetas de Jericó: teatro das vanguardas históricas*. São Paulo: Hucitec/FAPESP, 1997.
- GARCIA, Silvana (org). *Odisséia do teatro brasileiro*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2002.
- GARDIN, Carlos. *O teatro Antropofágico de Oswald de Andrade: da ação teatral ao teatro de ação*. São Paulo: ANNABLUME, 1993.
- GASPARINI, Philippe. *Autofiction – une aventure Du langage*. Paris: Éditions du Seuil, 2004.
- GASSNER, John. *Mestres do Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- GAUTIER, Brigitte (dir.). *Théâtre Contemporain occidental*. Vol II. Séries script. Montpellier: L'Entretemps, 2012.
- GEORGE, David. *Grupo Macunaíma: carnavalização e mito*. São Paulo: Perspectiva, 1990.
- GEORGE, David. *Teatro e antropofagia*. São Paulo: Global, 1985.
- GIL, José. Metafenomenologia da monstruosidade: o devir-monstro. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org). *Pedagogia dos monstros: Os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.
- GLEICK, James. *La théorie du chaos*. Collection Champs. Paris: Éditions Flammarion, 1991.
- GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. São Paulo: perspectiva: 1987.
- GOFFMAN, Erving. *La mise en scène de la vie quotidienne*. Paris: Ed. de Minuit, 1973, 1987, 1990.

- GOFFMAN, Erving. *Les cadres de l'expérience*. Trad. d'Isaac Joseph avec Michel Dartevelle et Pascale Joseph. Paris: les Ed. de Minuit, 1991.
- GOLDBERG, RoseLee. *Performance: Live Art from 1909 to the Present*. London, Cox and Wyman Ltd., 1979.
- GOLDBERG, RoseLee. *La Performance du Futurisme à nos jours*. Paris: Editions Thames & Hudson Sarl, 2001.
- GOURFINKEL, Nina. *Le théâtre théâtral*. Paris: Éditions Gallimard, 1963.
- GRÉSILLON, Almuth; MERVANT-ROUX, M.M.; BUDOR, D. (dir.) *Genèses théâtrales*. Paris: CNRS, 2010.
- GRÉSILLON, Almuth. *Éléments de critique génétique: lire les manuscrits modernes*. Paris : Presses universitaires de France, 1994.
- GRÉSILLON, Almuth. *La mise en œuvre. Itinéraires génétiques*. Paris : CNRS éd., 2008.
- GUÉNOUN, Denis et SARRAZAC, Jean-Pierre. *Jouer le monde – La scène et le travail de l'imaginaire*. Louvain-la-Neuve/Belgique : Centre d'études théâtrales et Paris : Institut d'Études théâtrales, 2011.
- GUÉNOUN, Denis. *Actions et acteurs – Raisons du drame sur scène*. Coll. Penser le théâtre. Paris: Editions Belin, 2005.
- GUÉNOUN, Denis. *A exibição das palavras – uma ideia política do teatro*. Trad. Fátima Saade. Rio de Janeiro : Teatro do pequeno gesto, 2003.
- GUÉNOUN, Denis. *Scène*. Chambéry : Éd. Comp'act, 2000.
- GUÉNOUN, Denis. *L'exhibition des mots: une idée politique du théâtre*. La Tour d'Aigues: Éd. de l'Aube, 1992.
- GUINSBURG, Jacó; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariângela Alves de. (org.). *Dicionário do Teatro Brasileiro - temas, formas e conceitos*. São Paulo: Perspectiva, SESC São Paulo, 2006.
- GUINSBURG, Jacó. TEIXEIRA COELHO NETTO, J., CHAVES CARDOSO, Reni. (org). *Semiologia do Teatro*. 2ª. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- GUINSBURG, Jacó. *Stanislavski, Meierhold & Cia*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2001.
- GUINSBURG, Jacó. *Da cena em cena*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2001.
- GUINSBURG, Jacó. *Diálogos sobre Teatro*. São Paulo: Edusp, 1992.
- GUINSBURG, Jacó. *Semiologia do teatro*. São Paulo:Ed. Perspectiva,1988.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de Presença - O que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro:Contraponto, Editora PUC-Rio, 2004.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Modernização dos sentidos*. Trad. Lawrence Flores Pereira. São Paulo: Ed. 34, 1998a.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Corpo e forma; ensaios para uma crítica não hermenêutica*. Org. João Cezar de Castro Rocha. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1998 b.
- GURGEL, Gabriela Lírio. *A procura de palavra no escuro : uma análise da criação de uma linguagem na obra de Clarice Lispector*. Rio de Janeiro : 7 Letras, 2001.
- GUZIK, Alberto. *A Cia dos Atores*. In: Programa do espetáculo Cobaias de Satã. Rio de Janeiro, 7 de junho de 1998.
- HABERMAS, Jürgen. *O discurso filosófico da modernidade: doze lições*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A editora, 2002.
- HAMON, Philippe. Pour un statut sémiologique du personnage in *Poétique du récit*, Roland Barthes et al. Paris : Editions du Seuil, coll. « Points », 1977.
- HAYLES, W.K. (Ed.). *Chaos and order: complex dynamics in literature and science*. Chicago: The University of Chicago Press, 1991.

- HÉBERT, Chantal et PERELLI-CONTOS, Irène. *La Face cachée du théâtre de l'image*. Paris: l'Harmattan, 2001.
- HÉBERT, Chantal et PERELLI-CONTOS, Irène. (dir.) La Narrativité contemporaine au Québec. Vol. 2, in *Le Théâtre et ses nouvelles dynamiques narratives*. Québec : Presses de l'Université de Laval, 2004.
- HÉBERT, Chantal et Irène PERELLI-CONTOS, sous la dir. 2004. (dir.) *Multidisciplinarité et multiculturalisme*. Québec: Nuit blanche, 1997.
- HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*. (Parte II). Trad. Márcia Schuback. Petrópolis, Vozes, 2001.
- HEGEL, G.W. F. *O sistema das artes* (Curso de Estética). Trad. Álvaro Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- HEUVEL, Michael Vanden. *Performing Drama/Dramatizing Performance*. Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1993.
- HEUDIN JC. *L'évolution au bord du chaos*, Hermès, Paris: Hermès, 1998.
- HEUDIN JC. *La Vie Artificielle*. Paris: Hermès, 1994.
- HRISTIC, Jovan. *Le théâtre de Tchekhov*. Trad. Harita et Francis Wybrands. Lausanne, Suisse: Éditions L'Âge d'homme, 2009.
- HOPCROFT, John E. & Ullman, Jeffrey D. *Formal languages and their relation to automata*. London: Addison-Wesley, 1969.
- HUIZINGA, Johan. *Homo ludens: o jogo como elemento da cultura*. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- HUIZINGA, Johan. The Nature and Significance of Play as a Cultural Phenomenon. In *Homo Ludens*. Boston: Beason Press, 1970.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-Modernismo*. Rio de Janeiro: Imago Ed, 1991.
- HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia*. Lisboa: Edições 70, 1989.
- HUTCHEON, Linda. *A theory of Parody: the Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. New York: Methuen, 1985.
- HUTCHEON, Linda. *Narcissistic Narrative: the Metafictional Paradox*. New York: Routledge, 1984.
- ISER, Wolfgang. O Fictício e o Imaginário. In: ROCHA, J. C. de Castro (Org.). *Teoria da ficção: indagações à obra de Wolfgang Iser*. Rio de Janeiro: UERJ, 1999.
- JAMESON, Fredric. *As marcas do visível*. Trad. Ana Lúcia de Almeida Gazolla. Rio de Janeiro: Graal, 1995.
- JOUVET, Louis. *Le Comédien désincarné*. Paris: Flammarion, 1954.
- JOUVE, Vincent. *L'Effet-personnage dans le roman*. Paris: PUF, 1998.
- JUNG, Carl Gustav. *A dinâmica do inconsciente – Sincronicidade*. Petrópolis: Ed. Vozes, 1984.
- JUNG, Carl Gustav. *Memórias, Sonhos, Reflexões*. São Paulo, Editora Nova Fronteira, 1963.
- KANT, Immanuel. *Observações sobre o sentimento do belo e do sublime/ ensaio sobre as doenças mentais*. Campinas, SP: Papirus, 1993.
- KANTOR, Tadeusz. *Le théâtre de la mort*. Textes réunis et présentés par Denis Bablet. L'âge D'homme. Lausanne, 1977.
- KARSKY, Michel. *La systémique: penser et agir dans la complexité*. Paris: Liaisons, 2002.
- KLINGER, Diana. Escrita de si como performance. In *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, n. 12, 2008.
- KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007. Kraus, 1995. c&Naif Edições, 2001.

- KLUCINSKAS Jean et MOSER, Walter. (dir.). *Esthétique et recyclages culturels: explorations de la culture contemporaine : actes du colloque*. Ottawa : Presses de l'Université d'Ottawa, 2004.
- KLIR, George J., Yuan Bo. *Fuzzy Sets and Fuzzy Logic: Theory and Applications*. Upper Saddle River: Prentice Hall, 1995.
- KNEBEL, Maria. *L'analyse-action. Adaptation d'Anatoli Vassiliev*. Trad. Nicolas Struve, Sergueï Vladimirov et Stéphane Poliakov. Ecole Nationale supérieure des arts et techniques du théâtre. Paris: Acte sud-Papiers, 2006.
- LASOTA, Andrzej; Michael C. Mackey. *Chaos, Fractals and Noise: Stochastic Aspects of Dynamics*. New York ; Berlin : Springer, cop. 1993.
- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe et NANCY, Jean-Luc. *Scène*. Collections 'Détroits'. Paris : Christian Bourgois éditeur, 2013.
- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe. *A Imitação dos Modernos. Ensaio sobre arte e filosofia*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 2000.
- LANDOWSKI, Eric. *Presenças do outro*. Trad. Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2002.
- LANGLOIS A., PHIPPS M. *Automates cellulaires. Application à la simulation urbaine*. Paris: Hermès, 1997.
- LANGTON C.G. *Artificial Life : an Overview*. Cambridge: MIT press, 1997.
- LEBEL, Jean-Jacques. *Happening*. Rio de Janeiro: Ed. Expressão e Cultura, 1969.
- LEHMANN, Hans-Thies . *Teatro pós-dramático*. Trad. Pedro Sussekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Escritura política no texto teatral*. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris: Éditions du Seuil, 1975.
- LE GALLOU, Francis & BOUCHON-MEUNIER, Bernadette (GESTA – Groupe pour l'enseignement de la systémique théorique et appliquée). *Systémique : théorie et applications*. New York : Lavoisier-Tec & Doc, 1992.
- LE MOIGNE, Jean-Louis. MORIN, Edgard. (dir.) *Intelligence de la complexité : épistémologie et pragmatique*. Colloque du Centre culturel international de Cerisy-la-Salle. Jean-Louis Le Moigne & Edgar Morin ; avertissement d'Édith Heurgon
Publication : Paris : Hermann, impr. 2013.
- LE MOIGNE, Jean-Louis. *Le constructivisme*. Tome 3 : Modéliser pour comprendre. Paris : l'Harmattan, 2003.
- LE MOIGNE, Jean-Louis. *Le constructivisme*. Paris ; Budapest ; Torino : l'Harmattan, 2001.
- LE MOIGNE, Jean-Louis. *Les épistémologies constructivistes*. 2e éd. Corr. Paris : presses universitaires de France, 1999.
- LE MOIGNE, Jean-Louis. *Le constructivisme*. Tome 1 : Des fondements. Paris : ESF éditeur, 1994.
- LE MOIGNE, Jean-Louis. *Le constructivisme*. Tome 2 : Des épistémologies. Paris : ESF éditeur, 1995.
- LE MOIGNE, Jean-Louis. *La modélisation des systèmes complexes*. Paris : Dunod, 1990.
- LE MOIGNE, Jean-Louis. *La théorie du système général : théorie de la modélisation*. Paris : Presses universitaires de France, 1977.
- LE MOIGNE, Jean-Louis. *Les systèmes de décision dans les organisations*. Paris : Presses Universitaires de France, 1974.
- LE MOIGNE, Jean-Louis. *Les systèmes d'information dans les organisations*. Paris : presses universitaires de France, 1973.

- LESUISSE, Roland. *Analyse formelle d'algorithmes*: Paris : Masson, 1984
- LETZERCOLE, Susan. *Directors in Rehearsal, a Hidden World*. London: Routledge, 1992.
- LÉVY, Pierre. *Cibercultura*. Trad. Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Ed. 34, 1999.
- LÉVY, Pierre. *O que é o virtual*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1996.
- LEVY, Pierre. *Artificial Life. The quest for a New Creation*. Paris: Penguin, 1992.
- LEVY, Pierre. *Les Technologies de l'intelligence*. Paris: La Découverte, 1990.
- LIU, Baoding. *Theory and practice of uncertain programming*. New York: Physica-Verlag, 2002.
- LISPECTOR, Clarice. *A Paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro, Rocco, 1998.
- LORENZ, Edward N. *The Essence of Chaos*. Seattle: University of Washington Press, cop. 1993.
- LUCET, Sophie. *Tchekhov/Lacascade – La communauté du doute*. Montpellier: Éditions L'Entretemps, Collection Les voies de l'acteur, 2003.
- LUPO Stéphanie. *Anatoli Vassiliev. Au cœur de la pédagogie théâtrale. Rigueur et Anarchie*. Montpellier: Éditions L'Entretemps, Collection Les voies de l'acteur, 2006.
- LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. 9^a ed.. Rio de Janeiro: José Olímpio, 2006.
- LYOTARD, Jean-François. *Écrit sur l'art contemporain et les artistes*. Leuven: Leuven University press, 2009.
- LYOTARD, Jean-François. *Les dispositifs pulsionnels*. Paris: Galilée, 1994.
- MAFFESOLI, Michel. *O instante eterno – o retorno do trágico nas sociedades pós-modernas*. São Paulo: Ed. Zouk, 2003.
- MAGALDI, Sábato. *Tendências contemporâneas do teatro brasileiro*. Rio de Janeiro: Revista SBAT, 1996
- MAGRITTE, René. *Écrits Complets*. Saint-Amand-Montrond: Flammarion, 2001.
- MAMDANI, E. H. & ASSILIAN, S. (1975). *An experiment in linguistic synthesis with a fuzzy logic controller*, International Journal of Man-Machine Studies, Vol. 7, No. 1, 1975.
- MANDELBROT, Benoit. *Fractals and Chaos: the Mandelbrot Set and Beyond*. New York: Springer, 2004.
- MANDELBROT, Benoit. *Fractals, Graphics, and Mathematics Education*. Washington: Mathematical Association of America, 2002.
- MANDELBROT, Benoit. *The Fractal Geometry of Nature*. New York : W. H. Freeman, 1986
- MANDELBROT, Benoit. *Les Objets fractals : forme, hasard et dimension*. Paris : Flammarion, 1975.
- MARTIN, Silvia. *Art Vidéo*. Paris: Taschen, 2006.
- MARTIN, Carol. *Theatre of the Real*. New York: Palgrave Macmillan, 2013.
- MARTIN, Carol. *Dramaturgy of the Real on the World Stage*. London: MacMillan, 2010.
- MATURANA, H. And VARELA, F. *De l'origine des espèces par voie de la dérive naturelle : la diversification des lignées à travers la conservation et le changement des phénotypes ontogéniques*. trad. de l'espagnol par Louis Vasquez et Paul Castella. Lyon : Presses universitaires de Lyon, 1999.
- MATURANA, H. And VARELA, F. *L'arbre de la connaissance*. Trad. de l'américain par François-Charles Jullien. Paris: Addison-Wesley France, 1994.
- MATURANA, H. And VARELA, F. *El arbol del conocimiento; las bases biológicas del conocimiento humano*. Madrid: Ed. Debate, 1990.

- MATURANA, H. And VARELA, F. *Autopoiesis and cognition: the realisation of the living*. Trad. Dordrecht; Boston. Lancaster: D. Reidel, 1980.
- MAURIN, Frédéric. *Robert Wilson ou l'émergence d'une nouvelle temporalité sur la scène contemporaine*. Thèse : Paris III - Sorbonne Nouvelle IET : 1996.
- MAXWELL, James C. *The Scientific Letters and Papers of James clerk Maxwell*. New York: Cambridge University Press, 1990.
- MELIM, Regina. *Performance nas artes visuais*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.
- MERLOT-PONTY, Maurice. *O visível e o invisível*. Trad. José Artur Gianotti e Armando Mora d'Oliveira. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *A Estrutura do Comportamento*. Belo Horizonte: Interlivros de Minas Gerais, 1975.
- MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine, GRESILLON, Almuth, BUDOR, Dominique (dir.). *Genèses théâtrales*. Paris : CNRS éd., 2010.
- MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine. *L'assise du théâtre: pour une étude du spectateur*. Paris : CNRS éd., 1998.
- MEYERHOLD, Vsevolod. *Le Théâtre théâtral*. Trad. Nina Gourfinkel. Paris : Gallimard, 1963.
- MING LI and PAUL VITANYI. *An Introduction to Kolmogorov Complexity and Its Applications*. Paris : Springer Verlag, 2008.
- MITTER, Shommit. *Systems of Rehearsal: Stanislavky, Brecht, Grotowski and Brook* London; New York: Routledge, 1992.
- MONTALBETTI, Christine. *Le personnage*. Textes choisis et présentés. Paris: Flammarion, 2003.
- MORETTO, Roberto Carlos. *Ensaio.Hamlet: Rupturas no gênero dramático e corpos em rede na cena de Enrique Diaz*. Dissertação apresentada ao programa de pós-graduação em Artes, da Universidade de São Paulo, 2009.
- MORIN, Edgard. *Introduction à la pensée complexe*. Paris: Éd. Points, 2014.
- MORIN, E. *La méthode*. Paris: Éd. Du Seuil, 1977, 2004.
- MORIN, Edgard & LE MOIGNE, J. L. *A inteligência da complexidade*. São Paulo: Peirópolis, 2000.
- MORIN, Edgard & LE MOIGNE, J-L. *L'intelligence de la complexité*. Paris; Montréal (Québec): l'Harmattan, 1999.
- MORIN, Edgard. *Ciência com consciência*. Trad. Maria D. Alexandre & Maria Alice Sampaio Dória. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.
- MORIN, Edgard, Coelho, E. P., Rodrigues, J. R., Jesuíno, J. C., Gago, J. M., Barreto, L. F., & Jorge, M. M. de A. *O problema epistemológico da complexidade*. Lisboa: Publicações Europa-América, 1996.
- MORIN, Edgard. *La connaissance de la connaissance: anthropologie de la connaissance*. Paris: Éd. du Seuil, 1992.
- MORIN, Edgard. *Introduction à la pensée complexe*. Paris: Éd. du Seuil, 2005.
- MUCCHIELLE, Alex. *Etude des communications : Approche par la modélisation des relations*. Ed. Armand Colin, Paris, 2004.
- NARBONNE, Yves. *Découverte des réseaux par la systémique*. Paris : Lavoisier, 2006
- NARBONNE, Yves. *Complexité et systémique*. Paris: Hermès Lavoisier, 2005.
- NAUGRETE, Catherine. *Paysages dévastés*. Beval: Circé, 2004.
- NEUMAN, Von & MORGENSTERN, Oskar. *Theory of Games and Economic behavior*. Princeton: Princeton University Press, 1972.
- NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

- OIDA, Yoshi. (avec la collab. De Lorna Marshall) *L'acteur flottant*, trad. Martine Millon. Paris: Actes Sud, 1992.
- O PERCEVEJO, revista de estética e teoria do teatro, UNIRIO, n.7, 1999.
- O PERCEVEJO, revista de estética e teoria do teatro, UNIRIO, n.9, 2000.
- OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processos de criação*. Petrópolis: Vozes, 1987.
- PALLOTTINI, Renata. *Construção do personagem*. São Paulo: Ática, 1989.
- PAVIS, Patrice. *L'analyse des spectacles: théâtre, mime, danse, danse-théâtre, cinéma*. Paris: Armand Colin, 2016.
- PAVIS, Patrice. *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*. Paris: A. Colin, 2014.
- PAVIS, Patrice. *O teatro no cruzamento de culturas*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- PAVIS, Patrice. *La mise en scène contemporaine. Origines, tendances, perspectives*. Armand Colin Éditeur. Paris : 2007.
- PAVIS, Patrice. *Vers une théorie de la pratique théâtrale: voix et images de la scène*. Villeneuve-d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion, 2007.
- PAVIS, Patrice. *Análise dos espetáculos*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1999.
- PAVIS, Patrice. *Le Théâtre au Croisement des Cultures*. Paris: Corti, 1990.
- PAVIS, Patrice. *Dictionnaire du théâtre*. Paris : Editions sociales, 1987.
- PAVIS, Patrice. *Voix et images de la scène: essais de sémiologie théâtrale*. Lille: Presses universitaires de Lille, 1982.
- PAVIS, Patrice. *Problèmes de sémiologie théâtrale*. Montréal: Presses de l'Université du Québec, 1976.
- PEDRYCZ, Witold. *Fuzzy Control and Fuzzy Systems*. New York: J. Wiley and Sons, 1993.
- PERLOFF, Marjorie. *O momento Futurista*. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- PERELLI-CONTOS, Irène. *Prosopon et/ou Persona: essai de sémanalyse du fait théâtral*. Thèse de doctorat. Montréal: 1984.
- PIAGET Jean. *Le structuralisme*. Paris : Presses Universitaires de France, 2007.
- PICON-VALLIN, Béatrice. *La scène et les images*. Paris, Editions du CNRS, 2002.
- PICON-VALLIN, Béatrice. *Les écrans sur la scène*. Editions L'Age d'Homme, Lausanne, Suisse. 1998.
- PICON-VALLIN, Béatrice. *Meyerhold. Les Voies de la création théâtrale/ Arts du spectacle*, vol. 17. Paris: Éditions du CNRS, 1990.
- PIDOUX, Jean-Yves. *Acteurs et personnage: l'interprétation dans les esthétiques théâtrales du XX siècle*. Lausanne : Ed. De l'Aire, 1986.
- PIEMME, Jean-Marie et LEMAIRE, Véronique. *Usages du document – Les écritures théâtrales entre réel et fiction*. Louvain-la-Neuve/Belgique : Centre D'études Théâtrales, 2011.
- PINÇON, Guillaume. *Anthropophagie du dehors : Etude de théâtralités contemporaines au Brésil*. Thèse de doctorat en cotutelle. Université de Picardie Jules Verne et Universidade federal do estado do Rio de Janeiro, 2013.
- POLIAKOV, Stéphane. *Anatoli Vassiliev : l'art de la composition*. Paris: Actes Sud, 2006.
- POMMERAT, Joël. *Théâtres en Présence*. Paris: Actes Sud – Papiers, 2007.
- PRADIER, Jean-Marie. *La scène et la fabrique des corps: ethnoscénologie du spectacle vivant en Occident*. Talence: Presses Universitaires de Bordeaux, 1997.
- PRIGOGINE, Ilya. *La fin des certitudes: temps, chaos et les lois de la nature*. Paris: O. Jacob, 2001.
- PRIGOGINE, Ilya. *Les lois du chaos*. Paris: Flammarion, 1997.

- PRIGOGINE, Ilya. *The end of Certainty: Time, Chaos, and the New Laws of Nature*. New York: Free Press, 1997.
- PRIGOGINE, Ilya, STENGERS, Isabelle. *Order out of Chaos: Man's New Dialogue with Nature*. New York, Toronto, London: Bantam Books, 1984.
- PRIGOGINE, Ilya, STENGERS, Isabelle. *La Nouvelle Alliance*. Paris: Fayard, 1979.
- PROUST, Marcel. *À la recherche du temps perdu*. Paris: Édition Gallimard, 1988.
- PROUST, Sophie. *La Direction d'acteurs – dans la mise en scène théâtrale contemporaine*. Vic la Gardiole : L'Entretiens éditions, 2006.
- RANCIÈRE, Jacques. *Figures de l'histoire*. Paris: Presses Universitaires de France, 2012.
- RENNARD J.-Ph. *Vie artificielle. Où la biologie rencontre l'informatique*. Paris : Vuibert, 2002.
- RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Vol. 1 et Vol 2 Trad. M. Valéria M. Aguiar. S. Paulo: Martins Fontes, 2010.
- RICOEUR, Paul. *Soi-même comme un autre*. Paris : Le Seuil, 1990.
- RICOEUR, Paul. *La métaphore vive*. Paris: Éditions du Seuil, 1975.
- RIPELLINO, Angelo Maria. *O Truque e a Alma*. Trad. Roberta Barni São Paulo: Ed.Perspectiva, 1996 .
- ROHDEN, Huberto. *Filosofia da arte*. São Paulo: Martin Claret Editores Ltda, 1990.
- ROLNIK, Suely. *Cartografia Sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.
- ROSENFELD, Anatol. *Literatura e personagem. A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- ROSENFELD, Anatol. *O mito e o herói no moderno teatro brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- ROSNAY, Joël de. *Le microscope: vers une vision globale*. Paris : Éd. Points, DL 2014.
- ROSNAY, Joël de. *Et l'homme créa la vie: la folle aventure des architectes et des bricoleurs du vivant*. Arles : Actes Sud, 2011.
- ROSNAY, Joël de. *L'Avenir en direct*. Paris: Ed. de la Seine, 1990.
- ROSNAY, Joël de. *L'Aventure du vivant*. Paris: France loisirs, 1989.
- ROUBINE, Jean-Jacques. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Trad. André teles . Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 2003.
- ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da Encenação Teatral*. Apresentação e Trad. Yan Michalski. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.
- ROUBINE, Jean-Jacques. *L'Art du comédien*. Paris: PUF, 1985.
- ROUPNEL, Gaston, *Siloë*. Paris: Éditions Stock, 1927.
- RUDOLF Kruse, Jörg Gebhardt, Frank Klawonn. *Fuzzy-Systeme*. Stuttgart : B. G. Teubner, 1993.
- RUELLE, David. *Hasard et chaos*. Paris: Éditions du Seuil, Collection Points-Odile Jacob 1993.
- RUSH, Michael. *New Media in Late 20th-Century Art*. London. Thames & Hudson Ltd, 1999.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. *Jouer, représenter. Pratiques dramatiques et formation*. Paris: Arman Colin, 2010.
- RYNGAERT, Jean-Pierre et SERMON, Julie. *Le personnage théâtral contemporain : Décomposition, recomposition*. Montreuil-sous-Bois : Éditions Théâtrales, 2006.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. *Ler o teatro contemporâneo*. São Paulo : De. Martins Fontes, 1998.

- RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- SAISON, Maryvonne. *Les théâtres du réel. Pratiques de la représentation dans le théâtre contemporain*. Paris: L'Harmattan, 1998.
- SANGALLI, Arturo. *Éloge du flou: aux frontières des mathématiques et de l'intelligence artificielle*. Trad. The Importance of Being Fuzzy. Montréal: Les Presses de l'Université de Montréal, 2001.
- SARRAZAC, Jean-Pierre. *Poétique du drame moderne – de Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*. Paris : Éditions du Seuil, 2012.
- SARRAZAC, Jean-Pierre, NAUGRETTE, Catherine et BANU, Georges. *Le geste de témoigner – un dispositif pour le théâtre*. Louvain-la-Neuve/Belgique : Centre d'études théâtrales et Paris : Institut d'Etudes théâtrales, 2011.
- SARRAZAC, Jean-Pierre. *Critique du théâtre – De l'utopie au désenchantement*. Belval : Circé, 2009.
- SARRAZAC, Jean-Pierre, NAUGRETTE, Catherine. *La réinvention du drame (sous l'influence de la scène)* Louvain-la-Neuve/Belgique: Centre d'études théâtrale et Paris : Institut d'Etudes théâtrales, 2007.
- SARRAZAC, Jean-Pierre. *Lexique du drama moderne et contemporaine*. Belfort : Circé, 2005.
- SARRAZAC, Jean-Pierre. *O Futuro do drama*. Porto: Campo das letras-Editores, S.A., 2002.
- SARRAZAC, Jean-Pierre. *Théâtres Intimes*. Actes Sud, 1989.
- SARTRE, Jean-Paul. *A imaginação*. Trad. de Paulo Neves. Porto Alegre: L&Pm, 2008.
- SARTRE, Jean-Paul. *Un théâtre de situations*. Textes rassemblés, établis et présentés par Michel Contat et Michel Rybalka. Paris : Éditions Gallimard, 1992.
- SCHECHNER, Richard. *Performance : Expérimentation et théorie du théâtre aux USA*, coll. Sur le théâtre. Montreuil-sous-Bois : Éditions Théâtrales, 2008.
- SCHECHNER, Richard. *Performance Theory*. London: Routledge, 2005.
- SCHECHNER, Richard. *Performance*. Trad. Marie Pecorari. Montreuil-sous-Bois, France : Editions Théâtrales, 2004
- SCHECHNER, Richard. *Performance studies: an introduction*. London: Routledge, 2002.
- SCHECHNER, Richard. *By means of Performance: Intercultural Studies of Theatre and Ritual*. Paris : Cambridge University Press, 1990.
- SERRES, Michel. *Genèse*. Paris: Grasset, 1982.
- SERRES, Michel. *Le Système de Leibniz et ses modèles mathématiques*. Paris : Presses universitaires de France, rééd. 1982.
- SERRES, Michel. *La communication*. Paris : Minuit, 1968.
- SIBILIA, Paula. *O Homem Pós-Orgânico - Corpo, Subjetividade e Tecnologias Digitais*. Rio de Janeiro : Relume- Dumará, 2002.
- SIBONY, D. *Le Jeu et la passe, identité et théâtre*. Paris: Seuil, 1997.
- SILVA, Antônio C. de Araújo. *A encenação no coletivo: desterritorializações da função do diretor no processo colaborativo*. (Tese de Doutorado). São Paulo, USP, 2008.
- SIMON, Herbert Alexander. *La science des systèmes, science de l'artificiel*. Paris, ed. de l'Epi, 1974.
- SIMON Herbert Alexander. *Les sciences de l'artificiel*. Trad. Jean-Louis Le Moigne. Paris: Gallimard, 2004.
- SIMON, Herbert Alexander. *The New Science of Management Decision*. Paris : Economica, 1981.

- SIMON, Herbert Alexander. *Le nouveau management. La décision par les ordinateurs*. Paris : Economica, 1980.
- SIMONDON, Gilbert. *Du mode d'existence des objets techniques*. Paris : Aubier-Montaigne, 1969.
- SOURIAU, Étienne. *Art et vérité*. Paris, F Alcan. Extrait de la Revue philosophique, 1933.
- STANGOS, Nikos. *Conceitos da Arte Moderna*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.
- STANISLAVSKI, Konstantin. *Entretiens au Studio Du Bolchoi & l'Ethique*. U.E : Éditions Circé, 2012.
- STANISLAVSKI Constantin. *La formation de l'acteur*. Saint-Armand Montrond : Petite Bibliothèque Payot, 2001.
- STANISLAVSKI Constantin. *A preparação do ator*. Trad. Pontes de Paula. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.
- STANISLAVSKI Constantin. *A construção da personagem*. Trad. Pontes de Paula Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1986.
- STANISLAVSKI Constantin. *A criação de um papel*. Trad. Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1984.
- STANISLAVSKI, Konstantin. *La Formation de l'acteur*. Traduit de la version anglaise par Élisabeth Janvier. Paris: Payot, 1984.
- STANISLAVSKI, Konstantin. *La formation de l'acteur*. Paris : Payot, 1984a.
- STANISLAVSKI, Konstantin. *La Construction du personnage*. Traduction de Charles Antonetti. Paris : Pygmalion, 1984b.
- STANISLAVSKI, Konstantin. *Théorie du drame moderne:1880-1950*. Trad. Patrice Pavis avec collab. de Jean et Mayotte Bollack. Paris: L'Âge d'homme, 1983.
- STANISLAVSKI, Konstantin. *Ma vie dans l'art*. Lausanne : L'Âge d'homme, 1980.
- STANISLAVSKI, Konstantin. *La construction du personnage*. Préf. Bernard dort ; Trad. de Charles Antonetti. Paris: O. Perrin, 1966.
- STEIWER, Jacques. *Vers une théorie de la connaissance systémique*. Paris : l'Harmattan, 2010.
- STENGERS, Isabelle, PRIGOGINE, Ilya. *La nouvelle alliance : métamorphose de la science*. Paris : Gallimard, 1986.
- STEWART, Ian. *Dieu joue-t-il aux dés ? : les nouvelles mathématiques du chaos*. Trad. Marianne Robert et Marcel Filoche. Paris: Flammarion, 2014.
- STRATHEN, Paul. *Bohr e a Teoria Quântica*. Trad. Maria Helena Geordane. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1999.
- SUGENO, Michio and TAKAGI, Tomohiro. *Fuzzy sets and systems: international journal of soft computing and intelligence*. Amsterdam: Elsevier science B. V., 1978.
- SUZUKI, Tadashi. *The Way of Acting- The Theatre writings of Tadashi Suzuki*. Trad. J. Thomas Rimer. New York: Theatre Communications Group, 1986.
- SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno*. Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac&Naiy, 2001.
- TACKELS, Bruno. *Anatoli Vassiliev*. Titre d'ensemble : Écrivains de plateau. Besançon : les Solitaires intempestifs, 2006.
- TALBOT, Armelle. *Théâtre du pouvoir, théâtres du quotidien – retour sur les dramaturgies des années 1970*. Louvain-la-Neuve/Belgique: Centre d'études théâtrales, 2008.
- TARDIEU, H., NANCI, D. Et PASCOT, D. *Conception d'un système d'information – construction de la base de données*. Paris: Les éditions d'organisation, 1979.

- TAYLOR, Charles. *Les sources du moi: la formation de l'identité moderne*. Paris : Editions du Seuil, 1998.
- TCHEKHOV, Anton. *A Gaivota/ O Tio Vania*. Trad. Gabor Aranyi. São Paulo. Editora Veredas, 2007.
- TCHEKHOV, Anton. *A Gaivota*. São Paulo : Cosac & Naify, 2004.
- TCHEKHOV, Anton. *La Mouette*. Trad. André Markowicz et Françoise Morvan. Paris : Actes Sud, 1996.
- TCHEKHOV, Anton. Trad. Antoine Vitez. *La Mouette*. Paris : librairie générale française, 1999.
- TEMKINE, Raymonde. *Mettre en scène au présent*. Lausanne: l'Âge d'homme, 1977.
- TERANO, Toshiro, ASAI, Kiyoji, SUGENO Michio. *Fuzzy systems theory and its applications*. Trad. Fajii Shisutemu Niyumon. Boston ; San Diego ; New York : Academic press, 1992.
- THOM, René. *Paraboles et catastrophes : entretiens sur les mathématiques, la science et la philosophie*. Réalisés par Giulio Giorello et Simona Morini. Paris: Flammarion, 1995.
- THOM, René. *Structural Stability and Morphogenesis an Outline of a General Theory of Models*. New York: Addison-Wesley, 1989.
- THOM, René. *Modèles mathématiques de la morphogenèse*. Paris: C. Bourgois, 1981.
- THOM, René. *Théorie des catastrophes et biologie : plaidoyer pour une biologie théorique*. København : E. Munksgaard, 1979.
- THOM, R, LEJEUNE, Claire, DUPORT, Jean-Pierre. *Morphogenèse et imaginaire*. Paris : Lettres Modernes, 1978.
- THOM, René. *Stabilité structurelle et morphogenèse : essai d'une théorie générale des modèles*. Paris : Interéditions, 1977.
- TODOROV, T. *Estruturalismo e Poética*. São Paulo: Cultrix, 1970.
- TORPORKOV, Vasili. *Stanislavski in Rehearsal*. London: Methuen, 2001.
- TROTTA, Rosyane. *A autoria coletiva no processo de criação teatral*. (Tese de Doutorado). Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, UNI-RIO, 2008.
- TROTTA, Rosyane. *Autoralidade, grupo e encenação*. São Paulo: Revista eletrônica Sala preta. V.6, 2006.
- TURKLE, Sherry. *Life on the Screen : Identity in the Age of Internet*. New York: Simon and Shuster, 1995.
- UBERSFELD, Anne. *Para ler o teatro*. Trad. José Simões. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- UBERSFELD, Anne. *Lire le théâtre I, II, III*. Paris: Editions Belin, 1996.
- VARELA, Francisco J, Evan THOMPSON, Eleanor ROSCH. *The Embodied Mind: Cognitive Science and Human Experience*. Cambridge (Mass.) ; London : MIT press, 1993.
- VARELA, Francisco. *Understanding Origins: Contemporary Views on the Origin of Life, Mind and Society*. Dordrecht : Kluwer, 1992.
- VARELA, Francisco. *Autonomie et connaissance: essai sur le vivant*. Trad. de l'américain par Paul Bourguine et Paul Dumouchel. Paris : Éd. du Seuil, 1989.
- VARENNE, Franck, SILBERSTEIN, Marc, Dutreuil, Sébastien (dir.). *Modéliser & simuler : épistémologies et pratiques de la modélisation et de la simulation*. Coll. Modélisations, simulations, systèmes complexes. Tome 2. Paris : Éditions matériologiques, 2014.

- VARENNE, Franck & Marc Silberstein (dir.). *Modéliser & simuler : épistémologies et pratiques de la modélisation et de la simulation. Tome 1. Volume 1.* Paris : Éditions matériologiques, 2013.
- VARENNE, Franck. *Modéliser le social - Méthodes fondatrices et évolutions récentes.* Paris : Dunod, 2011.
- VELOSO, Paulo, DOS SANTOS, Clesio, AZEREDO, Paulo, FURTADO, Antônio. *Estruturas de dados.* Rio de Janeiro: Editora Campus Ltda., 1983.
- VIANNA E CARVALHO. *A dança.* São Paulo: Siciliano, 1990.
- ZADEH, Lofti A. *Modéliser le social. Méthodes fondatrices et évolutions récentes.* Paris : Dunod. 2011.
- ZADEH, Lofti A. *Formaliser le Vivant – Lois, théories, modèles ?* Paris :Hermann éditeurs, 2010.
- ZADEH, Lofti A. *Du modèle à la simulation informatique.* Paris : Librairie philosophique J. Vrin, 2007.
- VASSILIEV, Anatoli. *Sept ou huit leçons de théâtre, première leçon.* Paris : P.O.L., 1999.
- XAVIER, Ismail. *O Olhar e a Cena.* SP, Cosac Naify, 2003.
- ZERFA, Michel. *Personne et personnage. Le romanesque des années 1920 aux années 1950.* Paris : Klincksieck, 1969.
- WEAVER, Warren et SHANNON, Claude E. *Théorie mathématique de la communication.* Traduction de J. Cosnier, G. Dahan et S. Economidès. Paris : CEPL, 1975.
- WIENER, Norbert. *Cybernetics of the Nervous System.* Amsterdam, London, New York : Elsevier publishing, 1965.
- WIENER, Norbert. *God and Golem : a Comment on Certain Points where Cybernetics Impinges on Religion.* Cambridge: M.I.T, 1964.
- WIENER, Norbert. *Cybernetics, or Control and Communication in the Animal and Machine.* Paris : Hermann, 1948.
- WILF, Herbert S. *Algorithms and Complexity.* Natick (Mass.) : A.K. Peters, cop. 2002.
- ZADEH, Lofti A. *Fuzzy Sets, Fuzzy Logic and Fuzzy Systems.* Singapore; New York; London: World scientific, 1996.
- ZADEH, Lofti A. *An introduction of Fuzzy Logic Applications in Intelligent Systems.* Boston; Dordrecht; London: Kluwer academic, 1992.
- ZADEH, Lofti A. *Fuzzy Sets and Applications.* New York; Chichester; Brisbane: J. Wiley & sons, cop.1987.
- ZIMMERMAN, B. J., & Hurst, D. K. (1993). *Breaking the Boundaries: The Fractal Organization.* Journal of Management Inquiry, 2(4), 334-355.
- ZIZEK, Slavoj (org.). *Um mapa da ideologia.* Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 1996.
- YATCHINOVSKY, Arlette. *L'approche systémique: pour gérer l'incertitude et la complexité.* Paris : ESF éd., 2004.

Anexos

Anexo I – Informações globais sobre a prática de Enrique Diaz	258
1. Cronologia e prêmios.....	258
2. Fichas técnicas	263
3. Roteiros provisórios dos espetáculos mais citados.....	367
Anexo II – Processo de criação de <i>Gaivota-tema para um conto curto</i>.....	335
1. Rascunhos sobre o processo de criação.....	335
1.1 Rascunhos referentes aos laboratórios iniciais	335
1.2 Rascunhos referentes aos momentos avançados dos ensaios.....	339
1.3 Várias versões para o ato I.....	355
2. Fotos do processo de criação	377
3. Roteiros do espetáculo <i>Gaivota – Tema para um conto curto</i>	383
3.1 Roteiro de <i>Gaivota – Tema para um conto curto</i> em português.....	383
3.2 Roteiro de <i>Seagull-Play/La Mouette</i> em francês.....	429
Anexo III – <i>Viewpoints, Compositions et Suzuki</i>.....	467

Anexo I – Informações globais sobre a prática de Enrique Diaz

Companhia dos Atores

Criada em 1988 no Rio de Janeiro. São co-fundadores da Companhia dos Atores, ao lado de Enrique Diaz, os atores Bel Garcia, Drica Moraes, César Augusto, Gustavo Gasparani, Marcelo Olinto, Marcelo Valle e Susana Ribeiro. Esta companhia tem como objetivo responder a uma necessidade de estudar e experimentar novas possibilidades cênicas e teatrais. Em 2010, Enrique Diaz sai definitivamente da companhia.

Endereço: 10 e 12, Rua Manoel Carneiro, Lapa, Rio de Janeiro.

Site internet: <http://www.ciadosatores.com.br>

Coletivo Improviso

Coletivo de artistas criado em 2002, no Rio de Janeiro. Os co-fundadores ao lado de Enrique Diaz são Mariana Lima, Cristina Moura. Os membros mais frequentes são Daniela Amorim, Gustavo Ciríaco, Enrique Diaz, Daniela Fortes, Luciana Fróes, Thiago Granato, Joelson Gusson, Mariana Lima, Renato Linhares, Cristina Moura, Felipe Rocha, Raquel Rocha, Ludmila Rosa, Laura Samy, Denise Stutz, Thierry Tremouroux.

Membros: Site internet: <http://impromptucoletivo.wordpress.com>

1. Cronologia e prêmios

Cronologia dos espetáculos

Espetáculos construídos junto aos artistas da Companhia dos Atores

Data	Espetáculos	Dramaturgia/adaptação de obras literárias	Encenação
1988	Marat/Sade.	Peter Weiss	Enrique Diaz
1989	Rua Cordelier (tempo e morte de Jean-Paul)	A morte de Danton/BÜCHNER Mauser /HeinerMÜLLERLa Missão/ Heiner MÜLLERMarat/Sade -Peter WEISS	Enrique Diaz
1990	A BAO A QU	O livro dos seres imaginários/Jorge Luis Borges e Um lance de dados/ Mallarmé	Enrique Diaz
1992	A Morta	Oswald de Andrade	Enrique Diaz
1993	Só eles o sabem	Seuls eux le savent Jean Tardieu	Enrique Diaz
1994	As Cidades invisíveis	ItaloCalvino	Enrique Diaz
1995	Melodrama	Filipe Miguez	Enrique Diaz
1996	Tristão e Isolda	Lenda medieval	Enrique Diaz et César Augusto

1998	Cobaias de Satã	Filipe Miguez	Enrique Diaz
1999	Melodrama de bolso	Filipe Miguez	Enrique Diaz
2000	O Rei da vela,	Oswald de Andrade	Enrique Diaz
2004	Notícias Cariocas	Filipe Miguez	Enrique Diaz et Ivan Sugahara
2004	Ensaio.HAMLET	William Shakespeare	Enrique Diaz
2007	O Bem amado	Diaz Gomes	Enrique Diaz

Espetáculos realizados fora da Companhia dos Atores

2002	A Paixão segundo G.H	Clarice Lispector	Enrique Diaz
2006	Gaiyota - tema para um conto curto (Seagull-Play/La Moutte)	La Mouette /Anton Tchekhov	Enrique Diaz
2009	IN ON IT	Daniel Macivor	Enrique Diaz
2012	A primeira vista (A Beautiful View)	Daniel Macivor	Enrique Diaz
2013	Cine-Monstro (Monster)	Daniel Macivor	Enrique Diaz

Espetáculos construídos junto aos artistas do Coletivo Improvise

2002	Improvise Coletivo	Artistes du Coletivo Improvise	Enrique Diaz
2004	Não olhe agora / a ne pas regarder maintenant	Artistes du Coletivo Improvise	Enrique Diaz e Mariana Lima
2009	OTRO (or) weknowitsallornothing	Artistes du Coletivo Improvise	Enrique Diaz et Cristina Moura

Prêmios

A BAO A QU – Encenação: Enrique Diaz (Molière)

A MORTA – Figurino: Marcelo Olinto e Biza Vianna (Shell-SP)

MELODRAMA – Texto: Filipe Miguez (Shell-Sp), Encenação: Enrique Diaz (Shell-SP, Shell-RJ, Sharp-RJ, Mambembe-RJ e Mambembe-SP)

Figurinos: Marcelo Olinto (Shell-SP, Shell-RJ, APCA e Mambembe-RJ)

Melhor espetáculo (APCA e Mambembe-RJ APETESP)

TRISTÃO E ISOLDA- pesquisa musical (Mambembe-RJ)

NOTÍCIAS CARIOCAS – Melhor espetáculo (APCA, Qualidade Brasil)

Encenação: Enrique Diaz e Ivan Sugahara (Qualidade Brasil)

Atriz: Drica Moraes (Qualidade Brasil)

ENSAIO.HAMLET – Melhor espetáculo (APCA, Qualidade Brasil)

Melhor espetáculo estrangeiro

(Prêmio de melhor espetáculo estrangeiro do sindicato da crítica francesa)

Encenação: Enrique Diaz (Shell-RJ, Qualidade Brasil)

Ator: Fernando Eiras (Qualidade Brasil)

GAIVOTA-TEMA PARA UM CONTO CURTO (Seagull-play/la mouette)

Espectáculo (Prêmio Bravo)

IN ON IT Melhor espetáculo (APTR)

Encenação: Enrique Diaz (Shell-RJ, APTR)

Ator: Fernando Eirase Emilio de Mello (Shell-RJ, APTR)

2. Fichas Técnicas

Ficha técnica dos espetáculos apresentados na França

MELODRAMA

Texte, Felipe Miguez

Mise en scène, Enrique Diaz

Musique, Carlos Cardoso

Scénographie, Fernando Mello da Costa

Costumes, Marcelo Olinto Lumière, Maneco Quinderé

Préparation corporelle, Lucia Aratanha

Chorégraphie, Jayme Arõxa avec Bel Garcia, Cesar Augusto, Drica Moraes, Gustavo

Gasparani, Marcelo Olinto, Marcelo Valle, Susana Ribeiro

Festival d'Automne à Paris -Théâtre71/ Malakoff

LA PASSION SELON G.H. (A Paixão segundo G.H.)

Texte original, Clarice Lispector

Adaptation, Fauzi Arap

Mise en scène, Enrique Diaz

Avec Mariana Lima

Scénographie, Marcos Pedroso

Costumes, Marcelo Olinto

Lumière, Guilherme Bonfanti

Musique, Marcelo Neves

Vidéo, Carolina Jabor

Préparation corporelle, Daniela Visco Consultante du mouvement, Marcia Rubin

Préparation vocale, Mônica Montenegro

Festival d'Automne à Paris – LaFerme du Buisson

Scène nationale de Marnela Vallée- Noisiel

Melodrama

REPETITION.HAMLET

(Ensaio.Hamlet)

D'après William Shakespeare

Mise en scène, Enrique Diaz

Scénographie, Cesar Augusto, Marcos Chaves

Costumes, Marcelo Olinto

Lumière, Maneco Quinderé

Musique et son, Lucas Marcier, Rodrigo Marçal, Felipe Rocha

Préparation corporelle, Cristina Moura

Mouvement, Andrea Jabor avec Bel Garcia, César Augusto, Felipe Rocha, Fernando

Eiras, Malu Galli, Marcelo Olinto, Enrique Diaz

Festival d'Automne à Paris - LaFerme du Buisson

Scène nationale de Marnela Vallée- Noisiel

SEAGULL-PLAY/ LA MOUETTE

Mise en scène, Enrique Diaz

Scénographie, Afonso Tostes

Lumière, Maneco Quinderé

Costumes, Cello Silva

Musique, Lucas Marcier,

Rodrigo Marçal (Arpex Studio)

Direction du mouvement,

Cristina Moura

Vidéo, Daniela Fortes, Enrique Diaz

Régie plateau, Marcos Lesqueves

Régie lumière, Leandro Barreto

Régie son, José Ricardo dos Santos

Régie surtitrage, Thierry Tremouroux

Traduction surtitrage (du portugais

vers le français), Angela Leite Lopes

Assistant de production et de tournée,

Thierry Tremouroux

Avec : Lorena da Silva, Emílio de Mello,

Enrique Diaz, Felipe Rocha, Gilberto

Gawronski, Isabel Teixeira, Mariana Lima

Projet de Emílio de Mello, Enrique Diaz

& Mariana Lima

Production, Emílio de Mello, Enrique Diaz

Diffusion, Made In Productions

Co-production, TEMPS D'IMAGES 2007 /

La Ferme du Buisson, Scène Nationale

de Marne-La-Vallée

Coréalisation, Festival d'automne

à Paris, société productrice,

Centro de Empreendimentos Artísticos Barca Ltda

Avec le soutien de Correios, Eletrobrás, Funarte/Petrobras

TAM, lignes aériennes brésiliennes, Avec l'aide de l'ONDA pour la traduction

A NE PAS REGARDER MAINTENANT (Nao Olhe Agora)

Auteur : Coletivo Improviso

Mise en scène : Enrique Diaz, Mariana Lima

Avec Enrique Diaz, Mariana Lima, Cristina Moura, Raquel Rocha, Luciana Fróes, Ludmila Rosa, Denise Stutz, Felipe Rocha, Gustavo Ciríaco, Joelson Gussow, Marcelo Olinto, Daniela Fortes, Dani Amorim, Renato Linhares.

Distribution : 3 personnes Coletivo Improviso

Communes MARSEILLE , MULHOUSE

OTRO (OR) WEKNOWITSALLORNOTHING

Direction et dramaturgie Cristina Moura et

Enrique Diaz

Concept Enrique Diaz

Créé et interprété par Enrique Diaz, Daniela Fortes, Renato Linhares, Cristina Moura, Felipe Rocha, Raquel Rocha, Denise Stutz, Thierry Tremouroux

Production : Enrique Diaz, Machenka Produções

Production déléguée à Rio de Janeiro : Rossine de Freitas, MD

Fortes Produções Artísticas | Production déléguée en Europe : Made In Productions |

Coproduction : Kunstenfestivaldesarts, Hellerau – European Center for the Arts,

Dresden , WienerFestwochen, la Ferme du Buisson,

Scène nationale de Marne-la-Vallée, Le-Maillon Théâtre de Strasbourg, Tempo Festival das Artes Rio de Janeiro,

Funarte - Prêmio Myriam Muniz | Coréalisation avec le festival d'Automne à Paris

IN ON IT

Écritures en scène 2 / In on it, de Daniel MacIvor (Canada)

Des acteurs de la Comédie-Française rencontrent un metteur en scène étranger, et proposent au public une “sortie d’atelier” au terme d’une semaine de travail de découverte en commun d’un texte contemporain inédit. Cette lecture-spectacle de In on it de Daniel MacIvor est dirigée par Enrique Diaz, avec Jérémy Lopez et Samuel Labarthe de la Comédie-Française.

LE CENTQUATRE-PARIS

A PRIMEIRA VISTA (A Beautiful View)

De Daniel MacÍvor

A Beautiful View : Enrique Diaz

Avec Drica Moraes e Mariana Lima

Scénographie: Marcos Chaves

Costumes: Antônio Medeiros

Lumière: Maneco Quinderé

Musique et son: Fabiano Krieger e Lucas Marcier

Traduction: Daniele Ávila

Realização: Machenka Produções Artísticas

Produção: Enrique Diaz, Mariana Lima e Drica Moraes

UNIVERSITE PARIS III – SORBONNE NOUVELLE

MONSTER(Cine-Monstro)

D'après Daniel McÍvor Mis en scène et interprété par Enrique Diaz / Atelier 9

Traduction: Bárbara Duvivier e Enrique Diaz

Colaboration à la Mise en scène: Márcio Abreu

Lumière: Maneco Quinderé

Musique Originale: Lucas Marcier

Scénographie: Simone Mina

Vidéos: Batman Zavareze e Nathalie Merlot

Assistente Mise en scène: Keli Freitas

Produção: Henrique Mariano e Enrique Diaz

3. Roteiros provisórios dos espetáculos mais citados:

Estes roteiros dos espetáculos foram cedidos por Enrique Diaz como rascunhos de trabalho, ainda não finalizados para publicação. Contém improvisações, erros e inserções às vezes descartadas nas versões posteriores do espetáculo. Os atores eram livres para inserir outras falas no espetáculo. Estas inserções eram incluídas nos espetáculos seguintes, ou não. É importante considerar isto como fato de coerência com a idéia de sistemas dinâmicos e complexos.

A BAO A QU – Um lance de dados

Estréia: Rio de Janeiro - Espaço Cultural Sérgio Porto, 1990. Temporada paulistana em 1991. Festivais – Curitiba 1992. Remontagem em 1994, no Teatro Ziembinski.

Ficha Técnica³¹⁹

Concepção e Direção: Enrique Diaz.

Elenco: André Barros, Alexandre Akerman, Anna Cotrim, Bel Garcia, Gustavo Rocha [Gasparani], Marcelo Olinto, Marcelo Valle e Susana Ribeiro.

Assistente de Direção: Eleonora Fabião.

Preparação e Direção Corporal: Lúcia Aratanha.

Cenário: Paula Joory e Drica Moraes.

Figurino: Marcelo Olinto e Drica Moraes.

Direção Musical e Composições: Carlos Cardoso.

Iluminação: Luiz Paulo Nenen.

Programação Visual: Mariana Roquette Pinto.

Fotografia: Levindo.

Divulgação: Luiz Salem e Márcia Cabrita (Aveia Cômica).

Direção de Produção: Susana Ribeiro e Marcelo Valle.

Produção Executiva: Débora Guimarães e César Augusto.

Cenotécnico: Humberto e Celso.

Maquiador: Walter do Valle.

Produção Musical: Rhaga.

Eletricistas: Néelson Leão e David.

Contra-regras: Márcia Morelli, Marco Antônio Rosas e Célio Rentroia.

Patrocínio: Kiko Motos e Consórcio Auto América.

³¹⁹ Fonte: A Bao A Qu – um lance de dados (programa-catálogo do espetáculo), Rio de Janeiro, 1990.

Texto do programa do espetáculo: A BAO A QU-Um lance de dados

BAO A QU ³²⁰

A BAO A QU, de Jorge Luis Borges: O livro dos seres imaginários.

Na escada da Torre da Vitória, mora desde o princípio dos tempos o A Bao A Qu, sensível aos valores das almas humanas. Vive em estado letárgico, no primeiro degrau, e só desfruta de vida consciente quando alguém sobe a escada. A vibração da pessoa que se aproxima lhe infunde vida, e uma luz interior se insinua nele. Ao mesmo tempo, seu corpo e sua pele quase translúcida começam a se mover. Quando alguém sobe a escada, o A Bao A Qu põe-se nos calcanhares do visitante e sobe agarrando-se à borda dos degraus curvos e gastos pelos pés de gerações e de peregrinos. Em cada degrau sua cor se intensifica, sua forma se aperfeiçoa e a luz que irradia é cada vez mais brilhante. Testemunha de sua sensibilidade é o fato de que só consegue sua forma perfeita no último degrau, quando o que sobe é um ser evoluído espiritualmente. Não sendo assim, o A Bao A Qu fica como que paralisado antes de chegar, o corpo incompleto, a cor indefinida e a luz vacilante. O A Bao A Qu sofre quando não consegue formar-se totalmente e sua queixa é um rumor apenas perceptível, semelhante ao roçar da seda. Porém [p. 18] quando o homem ou a mulher que o revivem estão cheios de pureza, o A Bao A Qu pode chegar ao último degrau, já completamente formado e irradiando uma viva luz azul. Seu regresso à vida é muito breve, pois ao descer o peregrino, o A Bao A Qu cai rolando até o primeiro degrau, onde, já apagado e semelhante a uma lâmina de contornos vagos, espera o próximo visitante. Só é possível vê-lo bem quando chega à metade da escada, onde os prolongamentos de seu corpo, que, como pequenos braços, o ajudam a subir, definem-se claramente. Há quem diga que ele vê com todo o corpo e que ao tato lembra a pele do pêssego.

No curso dos séculos, o A Bao A Qu chegou apenas uma vez à perfeição.

O capitão Burton registra a lenda do A Bao A Qu em uma das notas de sua versão de As Mil e Uma Noites.

³²⁰Fonte: Programa de *A Bao A Qu*, 1990.

O GRUPO³²¹

O interesse e o trabalho em torno de questões comuns, de propostas estéticas e pontos de vista semelhantes são a premissa básica para a formação de um grupo ou companhia. O espetáculo *A Bao A Qu (Um lance de dados)* representa uma etapa a mais no processo de um grupo de atores que depois de encontros e desencontros em trabalhos com diretores diversos, vai formalizando seu campo de interesse na atividade teatral.

Em 1988, reuniram para uma oficina de estudos e experimentações em torno do trabalho do ator. Um dos pontos centrais da pesquisa era a utilização da estrutura dialética de objetivos e estímulos da teoria de Stanislavski em compatibilidade com gestos e ações com pouco ou nenhum significado. O domínio dos meios expressivos, a capacidade de trabalhar partes do corpo e voz de forma independente fazia parte deste laboratório essencialmente poético.

Em 1989, eles realizaram a primeira montagem, *Rua Cordelier – Tempo e morte de Jean Paul Marat*, reunindo textos de Heiner Müller, G. Büchner e Peter Weiss, com adaptação de Enrique Diaz. O espetáculo ficou em cartaz durante dois meses na Casa de Ensaio Humaitá, grande sucesso no circuito alternativo carioca.

Agora, com *A Bao a Qu (Um lance de dados)* este grupo de pessoas vê concretizada a possibilidade de construir uma trajetória profissional e criar o caminho próprio para os novos trabalhos, dando ao teatro mais uma forma, mais uma possibilidade.

Possíveis tempos em A Bao A Qu

Em especial, quatro.

Um, o tempo normal, tecnológico, talvez 1 hora e 20 minutos, no qual um período de nossas vidas é confinado a mesma medida e saboreado com a saudável impressão de estarmos assistindo a uma peça de teatro.

Dois, o tempo da simultaneidade. Tudo que acontece, seja apresentado na ordem que for, acontece, aconteceu e acontecerá, sempre e ao mesmo tempo. No palco vê sempre a uma porção escolhida desta convivência simultânea.

Três, o tempo hipotético do pensamento ("... este emprego a nu do pensamento com retrações, prolongamentos, fugas..."), também sem medida possível e com uma lógica de hipótese, rascunho, e de *insight*.

³²¹ Texto do programa de *A Bao A Qu*, sem assinatura.

Influências e referências para a criação de *A Bao A Qu – Um lance de dados*

Enrique Diaz cita como referência para a criação do espetáculo *A Bao A Qu – Um lance de dados*, o espetáculo anterior, *Rua Cordelier – tempo e morte de Jean Paul Marat*. O fato de Diaz afirmar este movimento de retroação entre os espetáculos, as mudanças constantes e a idéia de ciclo, com um fim que é um início, reforça as características dinâmicas de seu sistema de criação:

Enrique Diaz³²²

1. *Espetáculo* existe há 3 anos e foi visto 21 vezes.
2. *Espetáculo* foi concebido para participar de um Festival de Performances na Casa de Ensaio em 1987.
3. *Espetáculo* foi reeditado para temporada de dois meses na mesma Casa de Ensaio em 1988.
4. *Espetáculo* foi encenado 4 vezes no Teatro Benjamin Constant participando do Festival Novos Talentos.
5. *Espetáculo* iniciou um processo de trabalho que produziu *A Bao A Qu (Um Lance de Dados)* em 1990.
6. *Espetáculo* se transforma a cada vez que é editado.
7. Esta é provavelmente a última vez que o *espetáculo* será encenado.

³²² Texto sem assinatura. Fonte: Programa de *Rua Cordelier – tempo e morte de Jean Paul Marat*, em sua última temporada no Espaço Cultural Sérgio Porto, 1991.

ROTEIRO DE A BAO A QU- Um lance de dados

Texto/ Roteiro teatral de Enrique Diaz³²³

O espetáculo A Bao A Qu (Um lance de dados), idealizado e roteirizado por Enrique Diaz, é feito quase que exclusivamente de imagens e sons. O tema central do espetáculo é a CRIAÇÃO: um CRIADOR (um diretor de teatro, um escritor, um cineasta...) imagina o que poderiam ser fragmentos de uma obra, idéias, hipóteses. Esta obra é povoada por personagens risíveis, os A Bao a Qu, que falam uma língua inexistente e de estranhas sonoridades. Daí a impossibilidade de denominar “texto teatral” o que se segue. Tento aqui apenas apresentar um roteiro das cenas com a especificação do que acontecerá no palco. É bom esclarecer, para fácil compreensão, que a vida destes seres é feita de tédio, construção de cenários (através de diferentes disposições de cadeiras, tijolos e pneus, os materiais utilizados na peça) e da realização de ficções (no fundo o que eles fazem é TEATRO).

CENA 1

O CRIADOR sentado em sua poltrona à direita do palco. Música. À esquerda uma pequena mesa com suas cadeiras e uma luminária. Em cima da mesa, uma caixa de madeira. À direita frente, uma cadeira. Ele anda até a mesa, pega a caixa e sai. Pela esquerda entra uma mulher chorando (A ITALIANA, ficção) e senta na cadeira. Entram três Baos, descobrem a mulher, falam com ela na sua língua e carregam-na para fora com cadeira e tudo. Voltam e fazem a mesma entrada de maneira idêntica, agora com o criador em cena. Da coxia jogam a caixa de madeira, que cai no meio do palco. Eles a jogam um para o outro e depois para o ar, dando início à ficção da MÁFIA.

CENA 2

MÁFIA. Cena de ficção. Não há estória, apenas fragmentos de clichês de filmes de gângsters (cartas e malas secretas, seqüestros, arrombamentos, gritos e etc). Termina a cena com a polícia chegando em OFF e metralhando já no B.O.

CENA 3

CRIADOR na poltrona. Dois Baos fazem a mesma entrada do começo, sobem nas duas cadeiras que estão junto à mesa e gesticulam como surdo-mudos.

CRIADOR (OFF) - Refuta criteriosamente, explica, julga. Contesta sem convicção, argumentação suspensa. Descaso absoluto, enervância... Prepara hipótese. Insiste com nervosismo, verbo, especula, prepara... Hipótese.

Entra uma Bao puxando uma gaiola com papéis. Segue-se movimentação rítmica de Baos no seu cotidiano. Durante a cena é construída uma paredinha de tijolos de 50 cm à esquerda frente. O CRIADOR lê:

CRIADOR – Um lance de dados jamais abolirá o acaso.

CENA 4

Explicação da MÁFIA. Um Bao fantasiado de professor “explica”, com sotaque francês, os fragmentos da cena dos gângsters que vão acontecendo à sua frente. Obviamente, não se entende o que ele diz.

CENA 5

O CRIADOR lê:

CRIADOR – Um lance de dados jamais abolirá o acaso. (Passa a escrever). O papel intervém, cada vez que uma imagem, por si mesma, cessa ou recede, aceitando a sucessão de outras. E como aqui não se trata, à maneira de sempre, de traços sonoros

³²³ Versão registrada na SBAT (Sociedade Brasileira de Autores Teatrais) na época da primeira montagem do espetáculo em 1990.

regulares ou versos, mas de subdivisões prismáticas da idéia, a ficção assomará e se dissipará, célere, conforme a mobilidade do escrito. Tudo se passa, para resumir, em hipótese. Evita-se o relato. Ajunta-se que deste emprego à nu do pensamento com retrações, prolongamentos, fugas, ou seu desenho mesmo, resulta, para quem queira ler em voz alta, uma partitura. Todo pensamento emite um lance de dados. (Durante a leitura deste texto, um Bao escolhido repete pedaços de palavras que estão sendo ditas, enquanto analisa um tijolo que foi jogado em suas mãos.

CENA 6

Cena coreográfica envolvendo tapas, gestos de surdo-mudos, movimentos de pneus, cadeiras e tijolos.

CENA 7

ITALIANOS (ficção). Cena falada em língua sonoramente idêntica à italiana, mas sem significado algum, além da entonação dada pelos atores. A cena retrata uma briga de ciúmes de um casal italiano, com um tom propositadamente teatral. No decorrer da cena, alguns Baos que assistem a cena de uma platéia improvisada, entram e saem.

CENA 8

Repetição da cena 6.

CENA 9

Mesmas posições da cena 5.

CRIADOR – Um lance de dados, uma tentativa, uma hipótese, jamais abolirá o acaso. Todo pensamento emite um lance de dados, ou seja, uma tentativa, ...

BAO (escolhido) -... Uma hipótese.

CRIADOR – Qualquer pensamento produz ou é sinônimo de uma tentativa ou hipótese...

BAO – Um lance de dados!

CRIADOR –... E qualquer tentativa ou hipótese jamais abolirá...

BAO –... O acaso!

CRIADOR – Em suma, todo e qualquer pensamento...

BAO –... Jamais...

CRIADOR –... Jamais abolirá o acaso.

BAO –... O acaso!

CRIADOR – O pensamento...

BAO – O acaso.

CRIADOR – Um lance de dados?

BAO – O pensamento.

CRIADOR – O acaso?

BAO –...

CRIADOR – Um lance de dados?

BAO – O pensamento.

CRIADOR – O pensamento?

BAO – O acaso.

CRIADOR – O acaso?

BAO –...

CRIADOR – Jamais?

BAO – Nunca.

CRIADOR – Abolir?

BAO – Eliminar.

CRIADOR – O acaso?

Bao sai.

CENA 10

ITALIANOS (ficção). Prosseguimento da cena. Eles se agarram, ele fica nervoso, ela ridiculariza. CRIADOR entra com uma mala e transforma a cena numa despedida. Num dado momento ela é invadida por um trecho da cena dos gângsters, que entram e roubam a mala. Fim da cena.

CENA 11

Cena coreográfica com repetição de texto. Movimentos de gestos, cadeiras e tijolos. Ao final, monta-se uma “frase” com os objetos.

CRIADOR – Ter uma frase para: ... Queria ter uma frase que... Queria já um dia ser como alguém que queria uma frase... Agora a frase é seu objeto, com ela você comanda, você, sujeito, ordena... Repetindo a frase agora e depois, queria ser como alguém que existiu... Queria a frase já um dia como alguém que existiu... Ter uma frase para ter um nome, o nome daquele que diz a frase...

CENA 12

Cena da desmontagem da ‘frase’ de objetos durante a qual o CRIADOR continua recombinao trechos das frases já ditas e o BAO escolhido reage como se as ouvisse e não soubesse de onde vinham. Música. Termina a cena com uma nova configuração de cadeiras e tijolos. Estes formam um pedestal onde é colocada uma atriz “congelada” com posição e roupa de baile.

CRIADOR – Fim do primeiro ato. Intervalo. Início do segundo ato.

CENA 13

BAILE. O CRIADOR liga uma secretária eletrônica e ouve recados dos personagens que ele mesmo criou. Contempla a estátua e faz um gesto, como se a imaginasse girando no pedestal. Ela começa a girar. Sobre os recados, ouve-se uma valsa que vem ao longe. Ele tira-a do pedestal e dançam pelo palco. Outros casais com roupas de época entram dançando e trocando de parceiros. A atriz que fazia a estátua dá um tapa na cara do CRIADOR e sai. Ele ri. Tudo era uma lembrança estilizada. Ouve-se o final da fita de recados, o sinal de ocupado.

CENA 14

Repetição da cena dos gângsters, só que voltada para o fundo do palco, como se a platéia tivesse mudado de lugar.

CENA 15

Um BAO troca uma sanfona e outra canta uma canção triste. Outros vão entrando e vão sendo invadidos pelo clima poético da cena. A música começa a sair pelas caixas de som e vai sobrepondo a sanfona. Mudança de luz. Neste momento as cadeiras e os tijolos formam uma linha que determina um corredor com o fundo do palco. Neste corredor surge um anjo solitário que atravessa o palco ao som da música, a esta altura, quase fúnebre. Entra o CRIADOR com a caixa na mão e atira ao chão, fazendo muito barulho. Todos param perplexos. Aos poucos começam a se aproximar, comentando a estranheza do fato. Neste tempo, o CRIADOR e o BAO escolhido se comunicam por gestos, um em cada extremo do palco. De repente, o BAO fala: “Caixa”. Todos olham. De novo: “Caixa”. Eles perguntam algo. Ele explica e diz: “Caixa”. A nomação do objeto retira a estranheza de cena. Eles repetem a palavra e vão saindo. Ficam BAO e CRIADOR, frente a frente.

CENA 16

BAO – Caixa.

CR – CAIXA?

BAO – Caixa.

CR – Por quê?

BAO – Caixa.

CR – Porque caixa?

BAO – Existiu.
CR – Caixa existiu?
BAO – Existiu.
CR – Caixa existiu?
BAO – Caixa existiu.
CR – Por quê?
BAO – Não sei.
CR – Quem não sei?
BAO – Não sei.
CR – Não sei quem?
BAO – Hein?
CR – Quem?
BAO – Alguém.
CR – Alguém não sei?
BAO– Alguém.
CR – Quem?
BAO – Eu.
CR – ...
BAO – Queria ser como alguém que um dia existiu.

CENA 17

CHINESES (ficção). Passam dois chineses a caráter remando por trás das cadeiras e uma chinesa com sombrinha como se estivesse sendo levado pelo barco. Música.

CENA 18

Cena final. Com música crescente, os atores repetem coreograficamente pequenos fragmentos da peça, assim como movimentos de pneus, cadeiras e tijolos. Ao final é montada uma grande escultura com todos os objetos.

FIM

RASCUNHO DE ROTEIRO DO ESPETÁCULO ENSAIO.HAMLET

Transcrição do texto: Daniela Fortes. Baseado no vídeo do último final de semana da temporada do SESC Belenzinho – São Paulo, em dezembro / 2004).

Este roteiro é uma descrição de uma apresentação específica. Ele tinha um caráter de documentação provisória, visto que o roteiro era visto como algo em processo de criação permanente.

Ensaio. Hamlet

ATO I

CENA I

O posa uma taça de vinho vazia, ao lado do espelho. O levanta-se e anda, noutra direção.

FER também posa um espelho no chão, pensativo, acende uma vela, deixa as gotas de cera pingarem no chão, equilibra a vela acesa sobre as gotas, próxima ao espelho.

C faz o mesmo movimento que os atores anteriores. C observa o que se passa em volta dele.

B acende uma vela que já está quase no fim.

M olha em volta, pega taças numa caixa, anda para perto de um espelho que está pousado no chão e coloca as taças que acabou de pegar, perto deste espelho. Olha desconfiada à sua volta. F também observa o movimento.

Alguns atores continuam a ação de acender velas e posá-las sobre o chão, preparando o terreiro, outros questionam assuntos referentes à peça de Shakespeare, conversando com o público.

Todos circulam entre as velas, os espelhos e as taças.

M senta numa cadeira, próxima à arara com roupas penduradas.

C também senta, ao lado de M.

O senta noutra cadeira, em seguida F.

B ainda arruma mais uns espelhos e taças, acende uma vela, anda em direção a uma cadeira.

FER olha em volta, percebe se está tudo pronto, anda em direção a uma cadeira. B senta. FER senta em seguida.

O, C, B, M, F e FER estão sentados em cadeiras de madeira, formando, juntamente com alguns objetos, uma circunferência.

Silêncio.

Atores, sentados, à espreita.

O ambiente está bem escuro. Os pontos de luz existentes vêm das velas, e duas luminárias acesas.

F começa a mexer o braço, sutilmente, mantendo as pernas e o resto do corpo imóveis.

M acende uma luminária, ilumina F, depois ilumina os próprios pés calçados, observando-os.

Uma música entra no fundo.

FER dá alguns tapinhas na testa, intencionando concentração.

C levanta e coloca o terno que estava pendurado no encosto da sua cadeira.

O começa a falar o texto do primeiro monólogo do Hamlet, baixinho, pra si mesmo.

O (*pra si mesmo*) – Ah! Se esta carne tão, tão maculada derretesse, explodisse, evaporasse em neblina, se o Todo Poderoso não tivesse gravado um mandamento contra os que se suicidam...

Aos poucos o movimento de braços de F vai crescendo.

B se levanta, procura alguma coisa entre os objetos que estão formando a circunferência, encontra outra luminária, acende, apaga, acende.

FER põe uma camisa e cantarola, juntamente com C.

C e FER (*cantarolando, baixinho*): “When I was just a little child, I asked my mother what should I be... Should I be preety, Should I be rich, guess what she said to me...Que será, será... (*e continuam a melodia assobiando*).

B pega a luminária design “panelão”, que ela acabou de testar, e mantendo a luz acesa, começa a investigar seu corpo, iluminando partes específicas. Começa a andar, iluminando os próprios passos.

C dá um berro, pra acordar os sentidos de todos. A fumaça é intensificada.

F caminha em direção ao centro da circunferência. Outros atores caminham pelo lugar. Uma música toca ao fundo.

O clima é de atenção.

B, que anda, iluminando os sapatos, encontra outro corpo, pernas de um homem, que ela vai iluminando, descrevendo seu corpo com a luz, até chegar no rosto de F, que se assusta e pergunta.

Marcelo / F: Quem está aí?

Francisco / B: Sou eu quem pergunta! Alto, e diz quem vem!

Marcelo / F: Francisco?

Bernardo / O: Não, sou eu, Bernardo.

Marcelo / F: Chegou à exatidão de sua hora.

Bernardo / O: A guarda foi tranqüila?

Marcelo / F: Nem o guincho de um rato.

Bernardo / O: A coisa apareceu de novo?

B ilumina FER subitamente. FER manuseia uma flanela, com certo ar de preocupação. F se assusta novamente.

Francisco / F: Quem tá aí?

Horácio / FER (*ironizando a tensão*): Viva o Rei!

Bernardo / O (*mexendo numa vela, que ilumina sua cara*) : Eu acho que são eles.

B ilumina C que está abrindo uma pequena geladeira. A luz da geladeira permite a visualização do corpo inteiro de C, agachado, pegando uma água pra beber.

Marcelo / F: Horácio?

C: Só um pedaço dele, o resto ainda dorme (*e dá uma risada*)

M (*mexendo num grande saco plástico transparente*): Que horas são?

B ilumina M.

Bernardo / O: Já passa da meia noite.

M: A mesma hora morta.

Marcelo / F: A mesma hora em que aconteceu. A mesma hora em que a coisa apareceu. (*B ilumina F*). Nesta mesma hora. Tava frio como agora. O ar penetrante cortava a pele de tanto frio. Exatamente aqui, neste mesmo lugar, aqui (*abre os braços apontando pro chão*) na Alameda Sul , onde se faz a guarda. (*F aponta pra FER*) Horácio não acredita...

B ilumina FER, que gesticula a mão direita aberta, palmas da mão pra baixo, sublinhando o que diz.

Horácio / FER (*para F*): Não , não vai aparecer...

B continua iluminando FER. Este mantém o braço direito esticado pra frente, continuando a comunicação.

Marcelo / F: por isso que eu fiz questão que ele tivesse hoje aqui com a gente, porque se a coisa aparecer de novo, ele não vai duvidar dos nossos olhos.

Horácio / FER (*gesticulando agora com as duas mãos, os dois braços esticados pra frente*): Está bem, tá bem, vou sentar aqui e escutar a história que vocês têm pra me contar. (e se agacha)

B agacha também e ilumina F de baixo para cima.

Marcelo / F: Na noite passada, e na anterior também, exatamente nesta mesma hora, Quando a mesma estrela a oeste do pólo (*aponta para o céu*)
Iluminava a mesma parte do céu
Que ilumina agora, (*abaixa o braço*)
O relógio, como agora, batia uma hora

M coloca o saco plástico transparente sobre si mesma e encara todos os atores que estão do lado oposto ao dela. B ilumina M. C também ilumina M, com um projetor de slide.

O, F, C, B e FER se agacham e se arrastam para trás, com medo da criatura que apareceu na frente deles.

O, F, B (*comentando uns com os outros*): O que é isso? É exatamente como o rei. É igual ao rei. Horácio?!

Marcelo / F: Fala com ele, Horácio, fala com ele, ele tá indo embora, fala com ele...

Horácio / FER anda de joelhos até uma pilha de livros, pega o primeiro que vê, abre-o numa página, de forma atrapalhada, leva o livro pra perto de uma vela acesa e lê.

HORÁCIO / FER: Quem és tu que usurpas esta hora da noite
Junto com a forma nobre e guerreira
Com que a majestade do sepulcro rei da Dinamarca
Tantas vezes marchou?

M / FANTASMA vira de costas e dá dois passos intencionando sair dali.

F – Ele tá indo embora, Horácio.

HORÁCIO / FER - Pelos céus, eu te ordeno: fala! Fica aí!

M / FANTASMA dá mais passo, distanciando-se do grupo.

HORÁCIO / FER - Fica aí e fala. Fala comigo!

F (*andando nervosamente em direção a M*) – Fala outra coisa, Horácio, ele está indo embora, Horácio...

HORÁCIO / FER - Fala comigo!

C – Ei! Ei!

F tira o plástico que estava cobrindo M.

Música pára. Luz sobe.

Todos páram, surpresos. F segurando o plástico. O em pé, próximo. FER ainda agachado no lugar que estava. M também no lugar que estava. B, em pé, segurando a luminária. Decepção geral.

FER (*levantando, impaciente, colocando o livro que ele pegou de volta na pilha*) – Bom...

B anda pra trás, mexendo no cabelo. M com as mãos na cintura escuta o que F fala.

F (*mexendo no saco plástico transparente*) - Foi exatamente assim que aconteceu. Foi exatamente assim. A Malu tava aqui com este plástico, tinha um grupo de pessoas ali reunidas ...

(C posiciona o projetor de slide no lugar que estava antes de ele pegar, F Faz um gesto para B, mostrando que a luminária estava acesa e virada pra cima)

F -... uma música tava tocando, esta lâmpada tava acesa. Estas velas, estes espelhos estavam ali, exatamente onde estão agora.

C pega a luminária que estava na mão de B, tomando seu lugar em frente a F, fica um pouco apreensivo, anda pra lá e pra cá, acende a luminária. M anda para longe de F, assim como O. B põe as mãos na cintura e analisa o que está acontecendo. F coça o peito, pensativo

F - Eu tava falando com este grupo de pessoas... tava dizendo que o relógio, exatamente como agora, badalava 1 hora.

A luz baixa novamente. Mesma Música volta. F põe o plástico sobre o corpo dele, assim como a M botou anteriormente. B, O, M e FER se agacham, surpreendidos pela aparição.

O (*para si*) - Estou trespassado de terror e espanto!

B (*para Horácio / Fer*) - Fala com ele, Horácio! Fala com ele!

Horácio / FER (*pegando uma vela e um livro, como se estivesse lendo*) - (*Ao Fantasma.*) Se sabes algum som ou usas de palavras, Fala comigo...

C ilumina F, vai chegando perto dele, entrega a luminária pra ele. F se ilumina, por baixo do plástico e vai se afastando.

Horácio / FER -... Se eu posso fazer algo de bom,
Que alivie a ti e traga alívio a mim,
Fala comigo...

F ilumina só o seu rosto, por dentro do saco plástico.

Horácio / FER -... Se sabes um segredo do destino do reino
Que, antecipado por nós, possa ser evitado,
Fala! Fala!

(ouve-se uma respiração amplificada por um microfone)

Horácio / FER -... Fica, fica aí! e fala!

O – Ele tá indo embora, Horácio!

F vai se afastando. C aparece atrás, iluminando o rosto com uma das luminárias, rosto este que está coberto por uma touca de banho transparente, que infla, quando ele expira o ar e desinfla, quando ele inspira o ar. Som de respiração no microfone é intensificado.

FER – Fala comigo! Fala! Eu te ordenei, Fala!

F desliga a luz que iluminava seu “busto”. C aumenta a velocidade da respiração, tira a touca, apaga a luz, ouve-se a música de um baile e uma risada grossa de C.

CENA II

F, B colocam toucas na cabeça e correm de um lado para outro, apagando velas, (com as mãos, ou assoprando), tirando espelhos e taças do chão e guardando em suas respectivas caixas.

São empregados se movimentando em função da festa na corte.

C – Vai trabalhando! Tá tudo atrasado! (entrega uma touca para FER e fala pra ele) Trabalhando, serviçal!

FER faz o mesmo trabalho que B e F.

C – Tudo isto aqui tem que mudar! **RAINHA GERTRUDES / M** , acelera, acelera!

O / Hamlet fuma cigarro e bate a sola do pé no chão, com firmeza.

M / Rainha coloca os óculos escuros (com garfos e facas presos nas laterais, representando sua coroa), veste uma estola de pele de raposa e pendura nos seus ombros uma bolsa, também em formato de coroa. Ela sobe as escadarias, prendendo o ataque de riso.

C - RAINHA GERTRUDES / M, ascendendo, ascendendo!!

C / Rei pega um microfone, e testa-o, enquanto coloca uma coroa feita de elástico, garfos e facas, apontados pra cima, na cabeça. Ele sobe as escadas.

Rei fala com a corte.

Os empregados continuam trabalhando, carregando espelhos e velas, andando pra lá e pra cá.

REI / C: Embora a morte de nosso caro irmão, Hamlet,
Ainda esteja verde em nossos sentimentos,
O decoro recomende luto em nosso coração,
E o reino inteiro ostente a mesma expressão sofrida,
A razão se opõe à natureza,
E nos manda lembrarmos-nos dele com sábia melancolia –
Sem deixar de pensarmos em nós mesmos...

Rainha ainda sobe as escadas, em desequilíbrio ébrio

... Por isso, não desconsiderando vossos melhores conselhos,
Que nos foram livremente transmitidos esse tempo todo, (*ele gesticula firmemente, como os políticos contemporâneos*)
Tomamos por esposa nossa antes irmã, atual rainha,
Participe imperial deste Estado guerreiro.

Rei dá destaque à Rainha / M.

REI / C (*pedindo aplausos*) Aplausos!...

Rainha/M ri, divertindo-se, no topo das escadarias. (Ela acena para o povo com a mão esquerda e fuma um cigarro com a mão direita)
Rei continua falando no microfone. (para a multidão)

... Embora, por assim dizer, com alegria desolada;
Um olho auspicioso, outro chorando,
Aleluia no enterro, réquiem no casamento,
Equilibrados, em balança justa, o prazer e a mágoa.

Os dois descem as escadas e se encontram no plano mais baixo, dando as mãos um para o outro.

REI / C: ... A todos vocês, os nossos mais sinceros agradecimentos.

Ouve-se aplausos, Rei e Rainha agradecem e riem. Rei caminha em direção a mesa, Rainha procura Hamlet.

RAINHA / M: Onde está Hamlet? Alguém viu Hamlet?

REI / C (*cumprimentando os outros que estão na mesinha*) – Meu Reino! (*abrindo os braços, rindo e sendo saudado pelos outros*) Vida longa ao Rei! Vida longa!

(*e levanta um copo, propondo um brinde, os outros fazem o mesmo: TIM TIM, TIM TIM*
– *dizem todos na mesinha*)

Rainha pega na circunferência de objetos um tênis, tamanho infantil, e uma blusinha listrada tb infantil, ainda com o cigarro aceso entre os dedos.
Rainha anda em direção a Hamlet que está sentado sobre um caixote preto, fumando.

RAINHA / M: Fumando agora, Hamlet, tem sempre uma novidade, sempre uma novidade... Você melhora esta cara, ouviu, que ninguém aguenta mais isto, você faz isto de propósito que eu sei que é pra me irritar, dá este pé aqui, estica este pé, tira este sapato, (*tirando os sapatos dele*) tira este sapato, dá isto aqui, Hamlet, tira este sapato. Você faz isto de propósito, me ajuda Hamlet! Coloca isto daqui (*colocando o sapatinho no pé dele*)

HAMLET / O: Tá apertado

RAINHA / M: Não tá apertado nada, eu sei muito bem quanto você calça! Por que que tá sempre de preto, sempre! Tira este paletó, Hamlet! Hamlet, só hoje, por favor, me ajuda! (*tirando o paletó dele*)

HAMLET / O: Mãe, tá apertado.

RAINHA / M: Colabora comigo, Hamlet! Coloca isto daqui que eu sei o que é bom pra você. (*coloca nele uma blusinha de tamanho infantil*). Não discute comigo, coloca isto daqui, estica a mão. Não fica com esta mão boba, Hamlet, Claudius (*desistindo, virando de costas pra ele*)

(Ela sai, pede para Claudius / C ir falar com Hamlet, e se une aos que estão na mesinha, numa espécie de festinha privé da corte em volume baixo. Hamlet reclama que a roupa está apertada.)

HAMLET / O: “Tá apertado, Tá apertado”

RAINHA / M*(com os outros na mesinha)* :Um brinde!

REI / C *(em frente a HAMLET / O, que está sentado em cima do case):* Oh Hamlet, arranca de ti essa coloração noturna.

Chega de ficar olhando pra baixo,

Procurando teu nobre pai no pó, inutilmente,

Você sabe muito bem,

teu pai perdeu um pai;

O pai que ele teve também perdeu um

Quem sobrevive tem, durante certo tempo, o dever filial de demonstrar sua pena.

Mas *(dá três tapas na cara de HAMLET / O)* insistir na ostentação de mágoa

(ameaça dar um soco, mostrando o punho bem próximo a cara de Hamlet)

É teimosia sacrílega; lamento pouco viril,

Mostra um coração débil, alma impaciente,

Mente simplória e inculta...

faz um carinho na cara de Hamlet

Música que estava no fundo, criando o clima da festa, bem baixinho, sai em fade out

...Pois se sabemos que a coisa é inelutável,

Por que enfrentá-la com oposição estéril?Hein?//

Você fica quietinho hein, você fica direitinho *(dá uns tapinhas de levinho nas bochechas dele)* Você fica! *(vira de costas pra ele e sai andando, bronco, bêbado, pesado)*

(F, FER e B passam a ponta dos dedos nas bordas das taças de cristais, emitindo uma melodia que varia entre sons agudos e graves, contínuos)

Rei e Rainha se retiram de cena

CENA III

HAMLET / O *(ainda sentado no case):* Oh, que esta carne tão, tão maculada, derretesse,

Explodisse e se evaporasse em neblina!

Oh, se o Todo-Poderoso não tivesse gravado

Um mandamento contra os que se suicidam.

Ó Deus, ó Deus! Como são enfadonhas, azedas ou rançosas,

Todas as práticas do mundo!

O tédio, ó nojo! Isto é um jardim abandonado,

Cheio de ervas daninhas,

Invadido só pelo veneno e o espinho –

Um quintal de aberrações da natureza.

Que tenhamos chegado a isto...

Morto há apenas dois meses! Não, nem tanto. Nem dois.
Um rei tão excelente. Compará-lo com este
É comparar Hipérion, Deus do sol,
Com um sátiro lascivo. Tão terno com minha mãe
Que não deixava que um vento mais rude lhe roçasse o rosto.
Céu e terra! É preciso lembrar?
Ela se agarrava a ele como se seu desejo crescesse
Com o que o nutria. E, contudo, um mês depois...
É melhor não pensar! Fragilidade, teu nome é mulher!
Um pequeno mês, antes mesmo que gastasse
As sandálias com que acompanhou o corpo de meu pai,

Entra música que faz continuar o som das taças

Como Níobe, chorando pelos filhos, ela, ela própria –
Uma fera, a quem falta o sentido da razão,
Teria chorado um pouco mais – ela casou com meu tio,
O irmão de meu pai, mas tão parecido com ele
Como eu com Hércules! Antes de um mês!
Antes que o sal daquelas lágrimas hipócritas
Deixasse de abrasar seus olhos inflamados,
Ela casou. Que pressa infame,
Correr assim, com tal sofreguidão, ao leito incestuoso!
Isso não é bom, nem vai acabar bem.
Estoura meu coração! Devo conter minha língua!
Isto tá apertado!

Hamlet / O abaixa a cabeça, desce do case onde estava sentado e começa a fazer movimentos espasmados pelo espaço, pequenos saltos, que começam com uma contração do corpo e terminam com pequenas explosões, expandindo as extremidades do corpo e, conseqüentemente atirando longe os sapatinhos que a mãe havia colocado nele.

F sai da mesa de onde estava assustado, andando de costas. A luz abaixa, ficam apenas refletores acesos no chão.

HAMLET / O (enquanto movimenta o corpo pelo espaço): *Tá apertado, isto tá apertado.*

B sobe numa cadeira, segura a luminária panelão para iluminar FER, que está com uma touca na cara.

B segura também um microfone, que amplifica suas inspirações e expirações de ar. Enquanto isto, FER infla e desinfla a touca que está na sua cara.

B respira.

HAMLET / O (continua os movimentos): *Tá apertado, tá apertado...*

FER tira a touca da cara, Bel passa o microfone para ele. Bel continua iluminando FER.

(CENA IV)

FANTASMA / FER: *(no microfone)*: Hamlet, Hamlet.

HAMLET / O *(para si)*: Meu pai. *(e senta em frente ao Fantasma / Fer)*

B ilumina a cena. Hamlet / O ouve o que o falecido pai tema a dizer.

FANTASMA / FER *(no microfone)*: Sou o espírito de teu pai

Condenado, por certo tempo, a vagar pela noite

E a passar fome no fogo enquanto é dia,

Saiba você meu nobre jovem,

A serpente cuja mordida tirou a vida de teu pai

Agora usa a nossa coroa.

Eu dormia, de tarde, em meu jardim,

Como de hábito. Nessa hora de calma e segurança

Teu tio entrou furtivamente, trazendo, num frasco,

O suco da ébona maldita,

E derramou, no pavilhão de meus ouvidos,

A essência morfética

Que é inimiga mortal do sangue humano,

Pois, rápida como o mercúrio, corre através

Das entradas e estradas naturais do corpo;

E, em fração de minuto, talha e coalha

O sangue límpido e saudável,

Como gotas de ácido no leite. Assim aconteceu comigo;

Num segundo minha pele virou crosta leprosa,

Repugnante, e me surgiram escamas purulentas pelo corpo.

Assim, dormindo, pela mão de um irmão, perdi, ao mesmo tempo,

A coroa, a rainha e a vida.

Se você tem sentimentos naturais não deve tolerar;

Não deve tolerar que o leito real da Dinamarca

Sirva de palco à devassidão e ao incesto.

Mas, seja qual for a tua forma de agir,

Não contamina tua alma deixando teu espírito

Engendrar coisa alguma contra tua mãe. Entrega-a ao céu,

E aos espinhos que tem dentro do peito:

Eles ferem e sangram. Adeus!

HAMLET / O: Adeus.

FANTASMA / FER *(no microfone)*: Adeus de uma vez!

HAMLET / O: Adeus.

FANTASMA / FER *(no microfone)*: Lembra de mim.

HAMLET / O: Lembrar de ti!

Pobre fantasma enquanto a memória tiver um lugar neste globo alterado.

Lembrar de ti! Ouve,

vou apagar da lousa da minha memória

Todas as anotações frívolas ou pretensiosas,
Todas as impressões passadas, todas as imagens gravadas pela minha juventude e observação.
No livro e no capítulo do meu cérebro
Viverá apenas o teu mandamento,
Sim, pelo céu!
Perniciosíssima senhora!
Traidor, traidor; desgraçado, sorridente traidor!
Minha lousa! – preciso registrar
Que se pode sorrir e, sorrindo, ser canalha.
Lembrar de ti
Está jurado.

Hamlet / O levanta da cadeira, coloca uma touca na cara e começa a respirar, fazendo a touca inflar e desinflar. O intervalo entre as repirações começa grande e depois passa a ser menor, aumentando a velocidade das respirações. B dubla a respiração no microfone e ilumina O.

ENTREATO

Entra uma música, a luz geral acende. O tira a touca da cara, B apaga a luminária e pára de respirar.

Os outros atores entram em cena, fazendo comentários sobre o texto. Improvisam. Viewpoints de espaço e tempo.

C (entrando no palco): Shakespeare escreveu Hamlet no século XVI ou século XVII?

M (entrando no palco, do lado oposto a C): Hamlet foi escrito no início do século XVII.

C (andando): Hamlet foi escrito no início do século XVII.

O (arrasta cadeiras de volta à circunferência de objetos. **F** também. Todos ajudam liberar o espaço).

C (cruzando o palco): Shakespeare teve um filho chamado Amneto que morreu afogado que nem a Ofélia. A vida de um homem é o tempo de se contra. (e pára em frente a uma plateia, mostrando os dedos das mãos, como se estivesse contabilizando algo)

F (enquanto cata as roupinhas que Hamlet /O deixou espalhadas no chão): Uma das frases mais famosas do texto da peça foi criado pelo tipógrafo. A frase tinha uma vírgula no meio. “A life’s man no more, vírgula, then to say one”.

C (mostrando nove dedos das mãos, pra uma plateia específica): Nove, nove pessoas morrem neste espetáculo.

F (falando com plateia específica): Esta frase não seria do Shakespeare, mas, do tipógrafo.

Dois grupos de três pessoas, movimentações pelo espaço. Coro. Limpeza, Simplicidade. Corpos que andam, deitam, levantam.

C pega uma caveirinha miniatura na circunferência, dá corda nela, a caveirinha evolui pelo espaço. B, F e C observam a caveirinha.

FER e M andam e páram, carregando uma cadeira, sentam, levantam, páram, formam imagens. (Viewpoints)

O se aproxima do grupo que estava em volta da caveira. C se aproxima de M e FER. Depois F se aproxima de M, e FER e C se aproxima de B e O. Evoluções pelo espaço. FER senta na cadeira, volume da música abaixa. Resto do elenco continua improvisando movimentos simples como deitar, levantar, andar, parar no espaço. (Viewpoints)

FER *(sentado na cadeira com foco de luz):* Parece que a gente nunca chega no Shakespeare. Não que a gente tenha que chegar em algum lugar exatamente, definitivo, não é isto, é como se ele fosse algo de incorpóreo, um mito em movimento que precisa ser quebrado pra continuar vivo, a gente vai lá, chama por ele, ele vem, dá rasteira na gente, se mistura com a gente, leva a gente, vai além da gente, esta conversa, esta dança, este negócio é muito instigante, mas, muito perigoso, você não pode perder o foco, o fio, o foco em cena, *(mexendo os dedos da mão, compenetrado, apontando , mostrando os outros atores)*.

Com os grandes textos é assim, com Tchecov, *(levanta-se e anda até o outro lado do palco)* nós estávamos fazendo uma temporada das “Três Irmãs” do Tchecov em São Paulo, primeiro sábado da temporada, vinte minutos de espetáculo, nada acontecia, nada, nada, nada, *(encosta no case e gesticula negativamente com as mãos e cabeça)* nenhum gesto, nenhuma palavra, nenhuma surpresa, nada, nada, nós nos sentíamos do lado de fora do espetáculo.

De repente no final do primeiro ato, o elenco inteiro vai pro fundo palco e

Em torno de uma mesa, se dança e se canta celebrando a vida passando, *(desencosta do case, se empolga e continua contando pra platéia)* eu fazia o Barão de Tussenback, *(apóia a mão no peito)* apaixonado por Irina, eu dizia pra Irina, Irina, olha o que eu trouxe pra você, ia lá dentro apanhava um peão, trazia o peão...

...e colocava o peão no centro do palco.

(F vai até a circunferência de obletos, pega um peão, bombeia o peão, O pega um pedaço de giz)

(O desenha um círculo de giz no chão, F bota o peão pra girar no centro deste círculo de giz)

(A música que estava tocando ao fundo sai, o peão faz um barulho de vento uivando, enquanto roda)

FER: Todos paravam pra ouvir o som do peão.

(todo o elenco está em volta do peão, observando-o girar, o peão continua rodando e aos poucos vai cambaleando)

FER: Era uma cena de mágica, eu achava que isto podia salvar o espetáculo, então eu fiquei meio fora de mim, meio descontrolado... *(começa a andar pra lá e pra cá, contando a história, meio nervoso) (O vai até o lado do peão, desenha outro círculo de giz no chão)*

...fui lá dentro peguei o peão, nervoso, peguei, entrei pelo palco, o peão... *(O pega o peão que estava girando. M anda em direção a cadeira, B pega outro peão na circunferência de objetos, vai até o ponto que O desenhou o segundo círculo de giz e cai deitada com o peão na mão)*... caiu da minha mão, se espatifou no chão.

Todos param e olham pra B ali deitada, com o peão nas mãos.

Aquele elenco que estava em lugar nenhum, de repente se encontrava em algum lugar. Um lugar de perigo, mas era real, alguma coisa de real acontecia em cena.

(anda até B e pega o peão das mãos de B e olhando pro peão fala) Foi aí que começou o espetáculo.

ATO II

CENA I –

Laertes e Ofélia./ FER,

Ofélia / B,

Ofélia / M,

Ofélia / M X camareira X HMLT

Música entra. B levanta do chão. Começa uma espécie de desfile / baile de vestidos, que introduz o universo feminino na peça. (Viewpoints)

C aparece no centro/fundo do palco, segurando um vestido vinho com caimento leve, pendurado num cabide, que representa uma mulher, que o está acompanhando. Ele anda com o vestido até a cadeira de palha que está numa extremidade do palco. M está sentada no chão, encostada nesta cadeira. FER está segurando o peão, com o braço esticado, se retirando do centro do palco. O vestido de C cumprimenta M e se levanta da cadeira, seguindo para outra extremidade, onde cumprimenta uma pessoa da plateia, através da manipulação do ator, depois completa a volta, cumprimentando outra pessoa na plateia. O também aparece no fundo do palco manipulando outro vestido, vinho de tafetá, com buracos na manga, na altura dos ombros, faz o mesmo percurso que C, mas, seu vestido incorpora uma personalidade sutilmente diferente. F aparece com outro vestido, rosa choque de veludo, no fundo do palco, no momento em que O está sentando o vestido que ele manipula na cadeira e seguindo. F faz o mesmo percurso que O e C.

B está observando tudo sentada numa cadeira na circunferência de obletos.

FER também aparece manipulando um vestido branco, veranesco, comprido. Ele roda e arrasta o sapato no chão, como se estivesse sendo controlado pelo vestido. FER fala com o vestido.

LAERTES / FER: pára, pára, Ofélia, Ofélia, pára, (dá uma risada e sacoleja o vestido) pára, Ofélia, não Ofélia, pára com i..., Ofélia, pára, pára, Ofélia, me escuta, ouve, ouve, me, me escuta, me escuta, (*ele vai parando de rodar com o vestido e continua falando com ele*), me escuta, coloca tua afeição Fora do alcance e do perigo do desejo.

O traz um abajur até o centro do palco, coloca no chão e liga, os outros atores estão em volta, observando a cena

A donzela mais casta não é bastante casta

Se desnuda sua beleza à luz da lua.

E depois você não pode sair por aí...

Balança o vestido pra lá e pra cá, ri, abaixa a cabeça, meio tímido, vai até o chão, posa o vestido aberto no chão e deita ao lado do vestido, com os braços abertos

Talvez Hamlet te ame, agora, (senta subitamente e olha pro vestido deitado, fazendo carinho, ajeitando a barra da saia)

Mas você deve temer, dada a grandeza dele,

Cuidado, Ofélia, cuidado, vigia, vigia!

(ajeita o vestido todo)

o medo é a melhor defesa.

Apoia a mão esquerda no chão e o pé direito também, dobrando o joelho direito. Olha pro alto e gesticula com a mão direita, cotovelo apoiado sobre seu joelho, como se estivesse filosofando, batendo papo.

Uma jovem se seduz com sua própria beleza.

F toca uma tuba, fazendo um barulho de navio.

FER olha pro alto apoiando as duas mãos no chão.

Meu navio...

POLÔNIO / FER *(mudando o tom, “se defendendo” com o braço direito):* Que diabo, Laertes! Já devia estar no seu navio!

LAERTES / FER *(ri, muda o tom e cai deitado, botando as mãos na cabeça):* Hi, hi, hi, hi ... lá vem meu pai...

Vira-se pra Ofélia / vestido, ainda meio deitado, apoiando a mão esquerda no chão, fala com ela, com a cabeça recostada no ombro, com carinho

Uma dupla bênção é uma dupla graça.

Não se preocupe comigo... *(rola no chão sobre o vestido)* (F toca a tuba de novo) Não se preocupe...

FER bate a mão no chão e levanta

Oh, se houver tempo disponível, não dorme;

Quero ter notícias tuas.

(começa a tirar os sapatos, um pé ajudando o outro)

Eu quero tomar conta de você mesmo de longe

(tirando o paletó e a calça)

Aproveita o navio saindo e manda uma carta. Não sei Ofélia, não sei você é que sabe...

isto, me escreve, dos seus sonhos *(tira as meias dos pés com as mãos)* as, as flores, as violetas... margarida? *(ri)*, só fala em margarida *(tira a camisa e a gravata)*

Eu tô bem, irmã? Cê acha que eu vou fazer sucesso com as mulheres?

(só de cuecas, pega o vestido no chão)

Mas já me demorei demais. Não, não, não, Adeus! Adeus, não posso mais, já vou,

(começa a colocar o vestido por baixo) não, não, me larga, Ofélia, eu tenho que ir.

Adeus, adeus, irmã. *(passa a alça / frente única do vestido, pelo pescoço)*

OFELIA / FER: Adeus!

LAERTES / O *(em pé, se retirando do palco):* Adeus!

OFELIA / FER: Adeus!

LAERTES / O: Adeus, irmã *(dando tchau com a mão)*

OFELIA / FER: Adeus!

LAERTES / F *(depois de deixar a tuba de lado, em pé, dando tchau):* Adeus!

OFELIA / M, ainda sentadinha ao lado da cadeira, dá adeus com a mão.

OFELIA / FER: Adeus!

LAERTES / O (*saindo, de forma que sua voz vai ficando cada vez mais longe*): Adeus!

C ajeita o case num lugar específico e liga o fio na tomada.

F, sentado numa cadeira de madeira, na circunferência, tira as taças que estavam em cima da mesa redonda e as coloca no engradado velho ao lado.

OFELIA / FER: Adeus! Adeus!

(*virando sobre si mesma suavemente, juntando as palmas da mão, começa a bater de levinho uma palma na outra... o resto do corpo começa a acompanhar o ritmo e ela começa a cantar*)

Anda Luzia, pega o pandeiro e vem pro carnaval.

Anda Luzia, (*todos começam a acompanhar a cantoria de Fer*) que esta tristeza te faz muito mal.

Apronta a tua fantasia (*ele vai bailando até o case, que foi aberto por C. Na porta aberta do case, tem um espelho com luzes em volta, como se fosse um camarim*) (*Fer pega uma tiara com um véu de filó branco e umas flores e põe na cabeça*)

Alegra teu olhar profundo, que a vida dura só um dia, Luzia (*pega confetes dentro do case e joga sobre si mesmo, dando rodopios pelo palco*)

e não se leva nada deste mundo. (*estala os dedos em ritmo de fado e dá saltitos*)

Apronta tua fantasia (*em ritmo de carnaval baiano, com os dedinhos pra cima, pulando e girando*) Alegra teu olhar profundo (*pára, olha pra um lado e outro, coloca o dedo na boca, como se pensasse, sorri, abre os braços e gira gira gira*) E não se leva nada, não se leva nada, nada, nada, nada, nada (*pára e suspira*) Ah! Eu queria tanto!

B (*adentra o palco, catando as roupas que FER deixou espalhadas pelo chão*): Eu tenho muita dificuldade com este personagem da Ofélia, e o Fernando faz tão bem... principalmente de dar conta deste lado adolescente dela, né, porque a Ofélia é uma adolescente, assim como o Hamlet, neste momento da peça (*ela continua arrumando o palco, andando de lá pra cá, enquanto fala*) É uma dificuldade minha com os adolescentes, eu não gosto dos adolescentes ...

(*pega um toca CD portátil, ligado por uma extensão, na circunferência e coloca no canto do palco, liga o play e, em fade in, começa a tocar baixinho, a música "More than Words" do grupo Extreme*)

...Eu odeio adolescente! Os adolescentes são aquelas pessoas, né, quase pessoas (*pega o abajur que estava no meio do palco e trás pra perto do toca CD*) que acham que sabem tudo da vida, se apaixonam pela primeira samambaia que aparece, perdidamente apaixonados! Enfim (*passa as mãos pela cabeça e vai até a circunferência e pega um pacote de papelão, fechado por elástico*), mas, eu, eu sou atriz, né, eu não posso ter este tipo de, de preconceito com, com o personagem.

M sentada na cadeira de palha no palco, mexe no cabelo, como se fosse uma adolescente. F assiste a cena, sentado numa cadeira na circunferência, cruzando as pernas e ouvindo a B.

F (*concordando, baixinho*): Ah, rah.

Fer, O e C também assistem a cena de B.

B: Eu voltei pro texto, juro, com todo coração, pra tentar entender porque que ela é assim, porque que ela age desta forma, enfim, eu busquei todos os lugares que eu pude, eu não consegui, não consegui achar, alguma coisa que me fizesse entender verdadeiramente...

(começa a falar inconformada, se dirigindo ao pacote de papelão)

Por que que você é assim , Ofélia?! Meu Deus do Céu, por que que... por que que você fez isto com ele? Um cara lindo deste, Ofélia, meu Deus, um homem charmoso, um homem, um homem enigmático... Ofélia, esta história de época não dá pra engolir... um príncipe, Ofélia, um cara aos teus pés, você fez isto por que? Você fez isto por obediência a um pai?! Mas, que tipo de pai é este?!*(vai ficando mais nervosa)* Um pai que nem escuta o que você diz, meu Deus, um pai que nem, que nem olha na sua cara! Você foi estúpida!... ééé é... e você não teve coragem de mandar tudo à merda (*gesticula com o dedo, "mandando tudo à merda "*) e de ir atrás dele, não importa pra onde, Ofélia, não importa pra onde.. Meu Deus um homem (*ela tira o elástico que estava fechando o pacote de papelão*) um homem que te deu (*abre o pacote de papelão, um pequeno arquivo, como se fosse uma sanfona e dezenas de cartas caem no chão do palco*) todas as provas de amor!

Ela se agacha no chão, mexendo nas cartas, seu tom de voz fica mais manso

Cê fez o que com isto tudo, Ofélia?! Cê fez, cê fez o quê com isto tudo?! (*ela encontra uma carta, abre, lê, suspira e deita no chão*)

OFÉLIA / B (*lendo a carta*):

Ah...

“Duvida que o sol seja a claridade,
Duvida que as estrelas sejam chama,
Suspeita da mentira na verdade,
Mas não duvida deste que te ama!
Ai Ofélia, sou tão ruim com os versos.
Suspiros sem inspiração.
Mas que eu te amo com um amor supremo,
Crê – meu supremo encanto.
Adeus –
Do Teu para sempre

Ofélia / B dobra os braços, deixando o papel cair sobre o seu rosto, ela fica ali, deitada, suspirando.

Enquanto isto, Ofélia / M está sentada na cadeira, mexendo nos cabelos, com o olhar vago, sorrindo à toa, suspirando também.

A música “More Than Words” ainda toca no toca cd. Os homens acompanham a cantoria com segundas vozes. (Viewpoints)

CAMAREIRO / O (*andando em direção a Ofélia / M, levando um bolerinho de filó pra ela colocar sobre as costas*) : Pensando, Ofélia?

OFÉLIA / M: Se deseja saber, algo referente ao príncipe Hamlet.

CAMAREIRO / O: Disseram que, ultimamente,

Ele Tem gasto muito tempo com você, Ofélia

Hamlet / FER vem andando em direção a Ofélia / M pra lhe entregar flores, cantando.

OFÉLIA / M: ultimamente ele tem me dado muitas demonstrações de ternura.

Hamlet / FER lhe entrega as flores e olha pra ela com carinho, ela sorri pra ele, com amor. (Viewpoints)

Enquanto isso, C vem na circunferência de objetos, pegar também um molhinho de flores.

CAMAREIRO / O: Ternura!
Você acredita nessas ternuras de que fala?

OFÉLIA / M: Por que não deveria?

Hamlet / C vem andando em direção a Ofélia / M, cantando, com as flores escondidas atrás das costas dele.

CAMAREIRO / O: você está agindo como uma menina
Que ganha uma moeda falsa e acha que é dinheiro de verdade.

Hamlet / mostra a Ofélia/M um primeiro molhinho de flores, ela pega das mãos dele, cheira, sorri, ele mostra um Segundo molhinho de flores, ela ri mais ainda e pega também

OFÉLIA / M (*segurando as flores que recebeu, falando com o Camareiro/O*): mas, se ele me importuna com palavras de amor,
É da forma mais honrosa.

CAMAREIRO / O (*pegando, na circunferência de objetos, um estetoscópio, ligado a um pequeno amplificador de som*): Honrosa!

OFÉLIA / M: E apóia as intenções com que fala, (*apóia as flores no chão, abre os braços, olhando pra cima, depois passa as mãos puxando os cabelos pra trás e sorrindo, feliz*)
Com os mais altos juramentos do céu.

FER, C e F ainda cantam afinadamente

CAMAREIRO / O (*colocando no colo de Ofélia / M o receptor do aparelho de estetoscópio, dando nas mãos dela o próprio estetoscópio, pra ela colocar sobre o peito, na altura do coração*): sei bem,
Quando o sangue ferve, a alma é pródiga

Em emprestar mil artimanhas à língua. (se , retira, balançando a cabeça de um lado pro outro, como quem nega) Ah! Ofélia...

Ouve-se o som do coração de Ofélia / M, amplificado pelo estetoscópio. Os homens que estavam cantando, páram de cantar. Todos se retiram, ficando apenas Ofélia / M ainda sentada na cadeira, segurando o aparelho sobre o peito, e Hamlet / F, sentado numa cadeira, na diagonal de Ofélia / M. A luz está baixa.

Hamlet / F levanta da cadeira, segurando um molho de flores. Coração de Ofélia / M batendo forte, intercalado por algumas microfônias. F vem andando em direção a Ofélia / M com a mão direita estendida na frente de seu corpo, segurando as flores.

No meio do caminho – centro do palco, iluminado com um foco – Hamlet / F dobra as pernas e brinca com as flores como se fosse uma espada, ameaçando Ofélia / M. Volta a posição normal. Repete o mesmo movimento, com mais raiva, volta, repete, dedilha os dedos no ar, acima de sua cabeça e faz um som agudo, como se tocasse um teclado invisível, as flores caem, ele fica com as pernas bambas e despenca no chão. Começa a se debater, urrando como um porco ele bate os cotovelos no chão, berra, levanta decididamente, anda pro lado, dá um pulo no chão, berra, volta, se ajoelha no chão, bate com a palma da mão, fazendo sons percussivos, pega as flores e joga em cima dela.

Pega o estetoscópio da mão dela, agressivamente, o som do coração dela some, ele coloca o estetoscópio sobre sua garganta e canta em “boca chiusa”, a mesma melodia que todos homens cantavam antes. Ouve-se o som que sai de sua garganta. Ela estranha, fica com medo dele, tenta entender o que ele está fazendo. Ele larga o aparelho sobre o colo dela e se retira.

Ela olha para os lados, com o olhar desesperado.

Rei / C pega na circunferência de objetos dois bonecos infláveis Power Rangers, um azul e outro vermelho. A luz acende.

(CENA II)

REI / C (adentrando a “arena”): Bem-vindos, caros Rosencrantz e Guildenstern! (Ele mostra os bonecos, depois se ajoelha , apoiando os pés dos respectivos no chão)

Que bom que vocês chegaram, hein?! (ri , sacodindo os bonecos)

(segura no pescoço dos bonecos, como se estivesse abraçando os rapazes pelas costas, ele no meio)

O motivo de tê-los chamado aqui é necessitarmos de seus préstimos.

M levanta da cadeira e guarda o estetoscópio

Devem ter ouvido alguma coisa

Sobre a metamorfose de Hamlet. não? (manipula a cabeça dos bonecos , como se eles concordassem com o Rei, dando –lhe uma resposta)

Não sei, não sei o que pode ter acontecido que o tenha transformado tanto assim.

Eu quero que vocês fiquem aqui.

(vira os bonecos pra si)

Se divirtam e descubram, surgindo a ocasião,

o mal que o aflige,

para que possamos dar remédio necessário à sua aflição.

Ótimo! **RAINHA GERTRUDES / M**, (*vira os bonecos em direção a RAINHA GERTRUDES / M / M*), olha só quem tá aqui (*faz o bonequinho vermelho saltitar*) olha só quem chegou! (*balança a cabeça do bonequinho azul*).

RAINHA GERTRUDES / M / M olha pro Rei / C com ar de dúvida e olha pros bonecos, cumprimentando-os.

RAINHA / M: AH! ele nos fala sempre dos senhores;
(*dá dois beijinhos num boneco e no outro*)
Estou certa de que não há no mundo outras pessoas
A quem esteja mais ligado. (Rei / C deixa o boneco azul em pé sozinho e sai andando com o vermelho)

RAINHA / M: Ah, ficou em pézinho, Claudius...
(*ela pega o boneca pela mão*)
Se tiverem a cortesia,
E a extrema boa vontade, de ficar aqui conosco por algum tempo,
A visita e a atenção receberão reconhecimento
Correspondente ao que se espera da memória de um rei. (*B está sentada na mesma cadeira que estava M antes.*)

REI / C: Obrigado caro Rosencrantz (*pisa no pé do boneco vermelho e anda com ele*) – e gentil Guildenstern.

RAINHA / M : Obrigada, Guildenstern – e... (*titubeia em relação aos nomes*) gentil Rosencrantz. Vamos tomar um lanche!

REI / C: Isso, vamos, upa, upa... ha ha ha..

Os dois saem com os bonecos
FER entra e apóia uma cadeira de palha no chão. B levanta-se de onde estava, dá uma volta e vira-se para FER.

OFÉLIA / B (*falando com Polônio / Fer, que está sentado em uma cadeira*): Pai, eu estava no meu quarto, costurando,
Quando o príncipe Hamlet apareceu (*ela entrega uma carta a ele*)

POLÔNIO / FER (*lendo a carta que Ofélia o entregou, e se questionando, baixinho*): Príncipe Hamlet?

OFÉLIA / B: Ele estava com a, com a camisa aberta,
(*ela “ilustra com um gestual de mãos e os braços, a “camisa aberta”*)

POLÔNIO / FER (*baixinho pra si*): O que foi que ele disse, hein, minha filha?

OFÉLIA / B: Sem chapéu (*levanta as mãos acima de sua cabeça e mexe pra frente e pra trás*) os cabelos desfeitos...

POLÔNIO / FER (*baixinho pra si*): E o que foi que ele disse?

OFÉLIA / B (*leva as mãos pra baixo e as movimenta ao mesmo tempo, acompanhando a linha das pernas até os pés e subindo novamente*): As meias sujas, sem ligas, caindo pelos tornozelos, a, a...

POLÔNIO / FER (*baixinho pra si*): E o que foi que ele disse?

OFÉLIA / B (*dando passos pra trás, receosa, colocando as mãos na cara, esticando a pele*): Branco como a camisa que vestia, e o...

POLÔNIO / FER (*ainda baixinho*): Ele deve ter ditto alguma coisa, né , minha filha...

OFÉLIA / B:... olhar apavorado
De quem foi solto do inferno
Pra vir contar cá em cima os horrores que viu.

POLÔNIO / FER (*levanta-se da cadeira e fala alto, mais firme*): Ofélia, o que foi que ele disse?

OFÉLIA / B (*esticando o braço esquerdo pelo pulso, com a mão direita*): Ele me pegou pelo pulso

POLÔNIO / FER (*sacodindo a mão que está segurando a carta, afirmando o que conclui*) Loucura!

OFÉLIA / B (*ainda esticando o braço esquerdo pelo pulso, com a mão direita*): aí ele me apertou com força...

POLÔNIO / FER: Loucura, loucura!

OFÉLIA / B: depois ele... ele se afastou à distância de um braço

POLÔNIO / FER (*andando em outra direção, tirando suas próprias conclusões*): Violência que corrói a si próprio. E leva o ser a ações tresloucadas. Está, está...

OFÉLIA / B (*braço esquerdo esticado, mão esquerda tensa, palma da mão direita pousando sobre a testa, andando na direção de seu pai, que se esguia*)
E, com a outra mão na frente,
Ficou olhando meu rosto com intensidade
Como se quisesse gravá-lo.

Eles trocam de lugar um com o outro e falam ao mesmo tempo

POLÔNIO / FER: Está de quatro por ti. Está louco. Eu preciso comunicar ao Rei. Preciso, preciso comunicar, comunicar ao Rei.

OFÉLIA / B: Ficou assim muito tempo.
Aí ele me soltou.
Soltou um suspiro tão doloroso e fundo
Que eu temi pudesse estourar seu corpo,

Fosse o último suspiro.

POLÔNIO / FER: O, Sim, sim, fosse o último suspiro...

OFÉLIA / B: E aí, me soltou;
Foi andando pra frente, pai, com a cabeça virada pra trás

POLÔNIO / FER (*andando em direção a ela*) : Ah, sim (*pegando na mão dela*), tá com a mão fria, vai lá dentro fazer xixi, vai, vai. Vai, vai lá dentro.

OFÉLIA / B: Atravessou a porta, como um cego, sem olhar,

POLÔNIO / FER (*dando palmadinhas no bumbum dela, enxotando ela com a mão, indicando que ela saísse*): vai, vai, vai, vai, vai, preciso comunicar ao rei, vai, vai....

OFÉLIA / B (repetindo o gestual do braço esticado na frente, sendo puxado pela mão direita) : Os olhos fixos em mim até o fim...

B continua fazendo movimentos angustiados com os braços para o público e depois de um tempo sai de cena.

POLÔNIO / FER (*falando pro Rei e Rainha / público, segurando um livro numa mão e gesticulando com a outra*):

Vossa excelência, majestade, majestade, sim, minha soberana, vos, vossa, sim, ah, eh, sim, Espelhar se o dia é dia, se a noite é noite, se o tempo é tempo, se o ensaio é ensaio e se a peça é peça.

É desperdiçar o dia, a noite, o tempo, o ensaio e a peça.

Portanto, vamos direto ao assunto: Hamlet está louco.

Eu digo louco; mas como definir a verdadeira loucura?

(*encostando o dedo indicador no polegar freneticamente*)

A verdadeira Loucura não é nada mais nada menos do que estar louco.

(*vira-se de lado e faz com a mão o movimento de parar*) Sim, paremos por aí. Juro que não uso de arte alguma.

Que Hamlet está louco é uma verdade. Uma verdade lamentável.

E lamentável ser verdade; uma retórica louca!

Mas adeus a essa arte.

Louco então.

Eu tenho uma filha (*tira de dentro do paletó um pedaço de papel*)

– tenho enquanto for minha –

Que, por dever e obediência, notem bem,

Entregou-me isto.

Rogo que leiam e concluam, majestade.

(*dá a alguém da platéia pra ler e senta ao lado da pessoa*)

Foi Hamlet que escreveu isto, hein?!

LEITOR / REI (*lendo*): À belíssima Ofélia...”

POLÔNIO / FER: Expressão vulgar né?

LEITOR / REI (*lendo*): “Duvida que o sol seja a claridade,

POLÔNIO / FER (*mais alto, entusiasmado*): Duvida que o sol seja a claridade,

LEITOR / REI (*lendo*): Duvida que as estrelas sejam chama,

POLÔNIO / FER (*atropelando o leitor, recitando de cor, entusiasmado*): Duvida que as estrelas sejam chama,

LEITOR / REI (*lendo*): Suspeita da mentira na verdade,

POLÔNIO / FER (*mais alto, entusiasmado*): Suspeita da mentira na verdade,

LEITOR / REI (*lendo*): Mas não duvida deste que te ama!

POLÔNIO / FER (*arrancando a carta da mão do Leitor/Rei, ainda falando com ele*):
Delírio! Delírio!

(F, C e M entram carregando mesas e cadeiras arrumam o espaço. C pede fumaça.)

Loucura! Foi isto que o enlouqueceu, não, não,

Houve alguma vez

Em que eu declarasse firmemente que uma coisa “É isto”,

Quando a coisa é aquilo?

Portanto vou lhe provar por A mais B que Hamlet está louco.

O senhor sabe que ele vagueia

aí na galeria. De um lado pro outro, falando sozinho, horas a fio.

Uma hora dessas eu solto minha filha pra ele,

Solto ela.

E Nós dois vosssa majestade e eu, espiamos tudo atrás da tapeçaria,

Ah, não, já vou, já vou (*para C e F*)

Se a causa da loucura de Hamlet, não for o amor tresloucado.

Eu deixo de ser Conselheiro do Estado.

E vou ser fazendeiro, vou amolar o boi no mato, vou catar coquinho na Serra, eu vou pra Maracangalha, eu vou! (*sai*)

Fumaça, luz mais baixa, música entra, piano com hum (ruído, zumbido)

Hamlet / O entra pela lateral direita lendo um livro, vê uma mesa e uma cadeira, olha em volta – estão ali outras duas mesinhas redondas com cadeiras de rodinha ao lado - volta o olhar ao livro, lê mais um pouco, anda até a cadeira mais próxima, ainda lendo, puxa a cadeira, vira pra si, volta, posa o livro sobre a mesa, senta na cadeira. Fica olhando para a mesa. Abre o tampo de vidro da mesa, coloca o livro que estava lendo dentro do recipiente que fica abaixo do tampo de vidro, tira de lá uma touca plástica e uma escova de dente.

Hamlet / B vem andando de outra direção, com rapidez, objetividade e ansiedade, puxa a cadeira e senta em frente a uma mesa. Começa a escrever em pedaços de papel, olhando para o livro que está ao lado, faz anotações. Começa a rodar em volta da mesa com a cadeira de madeira sobre rodinhas. Ela aproveita o movimento do seu cotovelo que mexe-se a medida que a caneta se afasta da margem do papel.

Hamlet / O bota a touca plástica na cara e começa a escovar os dentes, com o plástico entre os dentes e as cerdas da escova de dente.

Hamlet / F entra por outro corredro, com um livro na mão. Aproxima-se de uma mesa, fica olhando pra ela, ainda de pé.

Hamlet / B vai se movimentando em volta da mesa, empolgada com a escrita, de repente, derruba uma caneca que estava na beirada da mesa. Olha pra caneca que caiu, pára, pensa, volta a escrever.

Hamlet / F pára com o barulho da caneca derrubada, pensa. Anda em direção a terceira mesa, posa o livro que estava segurando, mexe nas coisas que estão sobre a mesa, puxa uma cadeira e senta repentinamente. Ele começa a rodar com a cadeira em volta da mesa, assim como Hamlet / B e Hamlet / o.

F começa a desenhar num pequeno quadro negro, com um pedaço de giz, ambos estavam sobre sua mesa.

Três focos de luz vindos das diagonais estão sobre eles.

Hamlet / B derruba outra caneca. Hamlet / F , Hamlet / B e Hamlet / O páram de fazer o que estavam fazendo, percebem o que está acontecendo e voltam às suas atividades. Começam a falar mais ou menos juntos:

HAMLET / F: Ser

HAMLET / O (*tira a touca da cara*) : Ser

HAMLET / B: não não não ser

HAMLET / F: Ser

HAMLET / O: ser não ser

HAMLET / B: não ser ser

HAMLET / F: ser

HAMLET / B: Esta é a questão.

HAMLET / F: Será mais nobre sofrer na alma
Pedradas e flechadas do destino feroz

HAMLET / B (*ainda escrevendo num papel*): Ou pegar em armas contra o mar de angústias - E, combatendo-o, dar-lhe fim?

HAMLET / F (*mais baixo*): fim.

HAMLET / O: Morrer;

HAMLET / F(*mais baixo*): Fim

HAMLET / O: dormir;

HAMLET / F(*mais baixo*): Fim

HAMLET / O: Só isso.
E com o sono – dizem – extinguir
Dores do coração e as mil mazelas naturais
A que a carne é sujeita;

HAMLET / O e HAMLET / F: eis uma consumação
Ardentemente

HAMLET / O, HAMLET / F e HAMLET / B (*meio junto / todos*) : desejável.

HAMLET / O: Morrer –

HAMLET / F: dormir –

HAMLET / B: Dormir!

HAMLET / O: Dormir!

HAMLET / F: dormir –

HAMLET / O: Talvez sonhar.

HAMLET / F: Aí está o obstáculo!

HAMLET / B: talvez...

HAMLET / F: Aí, aí está o obstáculo!

HAMLET / O: Os sonhos que hão de vir no sono da morte
Quando tivermos escapado ao tumulto vital
Obrigam-nos a hesitar:

HAMLET / O: e é essa reflexão

HAMLET / O e HAMLET / F (*levantando*): Que dá à desventura uma vida tão longa.

HAMLET / B (*levantando e andando em volta da mesa*): Pois quem suportaria o açoite
(*junto com Hamlet / F*) e os insultos do mundo,

HAMLET / F: A afronta do opressor,

HAMLET / O (*também levantando*) : o desdém do orgulhoso,

HAMLET / B: As pontadas do amor humilhado,

HAMLET / O: as delongas da lei,

HAMLET / F: A prepotência do mando,

HAMLET / O: e o achincalhe (*com Hamlet / F*)
Que o mérito paciente recebe dos inúteis,
Podendo, ele próprio, encontrar seu repouso

TODOS: Com um simples punhal?

HAMLET / B: Quem? Quem?

HAMLET / C entra pelo meio das mesas, deitado no chão, se arrastando, fazendo desenhos com giz... evoluindo movimentos no plano baixo. Todos começam a andar em volta das mesas com mais intensidade. Feixes de luz delimitam o espaço, fazendo desenhos no ar e outros refletores iluminam o chão. Densidade. Outra música vai entrando mixada com a anterior.

HAMLET / O: Quem agüentaria fardos,
Gemendo e suando numa vida servil,

HAMLET / F (como um eco) : Quem agüentaria fardos,
Gemendo e suando numa vida servil,

HAMLET / B: Senão porque o terror de alguma coisa após a morte –

HAMLET / O: O país não descoberto, de cujos confins

HAMLET / O e HAMLET / F: Jamais voltou nenhum viajante – nos confunde a vontade,

HAMLET / B: – nos confunde a vontade,

TODOS: Faz-nos preferir e suportar os males que já temos,
A fugirmos pra outros que desconhecemos?

HAMLET / O (junto com Hamlet / B) E assim

HAMLET / O: a reflexão faz todos nós covardes.

HAMLET / F e HAMLET / B: E assim o matiz natural da decisão
Se transforma (*junto com HAMLET / O*) no doentio pálido do pensamento.
E empreitadas de vigor e coragem,
Refletidas demais, saem de seu caminho,
Perdem o nome de ação.

HAMLET / F (pra si, sentando): E assim o matiz natural da decisão
Se transforma (*junto com HAMLET / O*) no doentio pálido do pensamento.
E empreitadas de vigor e coragem,
Refletidas demais, saem de seu caminho,
Perdem o nome de ação.

HAMLET / B (pra si, sentando novamente): Pois quem suportaria o açoite e os insultos do mundo...

HAMLET / C pega uma pequena vaca com asas e faz ela levantar vôo. Hamlet / C faz barulhos de metralhadora / hélice //... enquanto manipula a vaca com asas.

A luz agora está bem azul e outros feixes de luz, cruzam o espaço, demarcando-o. Hamlet / O, Hamlet / B e Hamlet / F estão ainda compenetrados nas suas mesas, no seu estudo, no seu escrito, na sua descoberta.

Hamlet / M vem andando com um livro na mão. Hamlet / O, Hamlet / F e Hamlet / B se levantam e se encontram em oposição a Hamlet C. Hamlet / C faz um percurso de vôo com a vaca, cruza o espaço pelo meio, vai até as beiradas, dá um rasante, assusta os outros Hamlets que observam a vaca voadora, passa de raspão. . Hamlet / O, Hamlet / F e Hamlet / treinam esgrima, equilibram livros nas cabeças. Hamlet / M se posiciona de frente para o grupo de três Hamlets e também equilibra um livro na cabeça. Hamlet / C faz com que a vaca pose sobre a cabeça de M, ainda batendo asas. Hamlet / M fica perplexo/a com a vaca voando sobre a sua cabeça. Todos abismados.

Polônio / FER vai se aproximando de Hamlet (s) com cautela. A luz vai subindo de novo, clareando. A música baixando.

POLÔNIO / FER (com um livro na mão também): Como está o meu bom príncipe Hamlet?

HAMLET / O (sentado na mesa em que estava Hamlet / B anteriormente, escrevendo – os outros Hamlets também estão ali, compenetrados) : Bem. Bem, bem, bem, e o senhor está bem?

POLÔNIO / FER: Bem. (ri e tenta uma nova aproximação) O senhor me conhece, não é meu Príncipe?

POLÔNIO / FER: Até bem demais; o senhor é um peixeiro.

POLÔNIO / FER: Não, não, sou um peixeiro.

HAMLET / O: Ah!Que pena; pois me parece igualmente honesto no que faz..

POLÔNIO / FER: Honesto, senhor?

HAMLET / C: E ser honesto, hoje em dia, é ser um em dez mil.
Pois mesmo o sol, tão puro, gera vermes num cachorro.
Deuses gostam de beijar carniça...

HAMLET / F: O senhor tem uma filha?

POLÔNIO / FER: Uma filha? Ah... tenho, Tenho sim, meu senhor.

HAMLET / F: Pois então, não deixe que ela ande no sol. A concepção
É uma bênção; mas não como sua filha pode conceber...
Amigo, toma cuidado. (e sai junto com Hamlet / O)

POLÔNIO / FER: (À parte.) O que é que ele diz? Acaba sempre em minha filha. E a princípio nem me conheceu – disse que eu era um peixeiro. Ele está longe, muito longe. Vou falar com ele de novo. (A Hamlet – Hamlet / C, Hamlet / B, Hamlet / M sentados cada um em uma mesa, lendo.) Meu Príncipe, o que é que está lendo,

HAMLET / C: Palavras,

HAMLET / M: palavras,

HAMLET / B: palavras.

POLÔNIO / FER (*rindo*): Mas, e qual é a intriga, meu senhor?

HAMLET / B: Intriga de quem?

POLÔNIO / FER: Refiro-me à trama do que lê.

HAMLET / B (*andando em direção a ele, divertindo-se ao falar*): Calúnias. O cínico sem-vergonha diz aqui que os velhos adoram se meter na vida dos outros, que provavelmente têm câncer na próstata e que andam com os bagos arrastando pelo chão...

HAMLET / M (*levantando, mostrando a página aberta*): ... embora eu ache tudo isto verdadeiro, eu acredite piamente em tudo, não aprovo, eu não acho decente pôr isso no papel, afinal de contas o senhor mesmo ficaria tão velho quanto eu se, como o caranguejo, se pudesse a avançar de trás pra frente (*posa o livro sobre a mesa e senta na cadeira*).

Hamlet / B e Hamlet / C também estão sentados em duas outras cadeiras, lendo livros, escrevendo.

POLÔNIO / FER: (*À parte.*) Loucura, Loucura, embora, tenha lá seu método. (*Pra Hamlet.*) meu Príncipe, eu penso que o senhor deveria evitar completamente o ar.

HAMLET / C: Como ? Entrando num caixão?

Todos riem.

POLÔNIO / FER: Realmente, não há melhor proteção. (*À parte.*) Respostas precisas, ahn?! Achados felizes da loucura; a razão saudável nem sempre é tão brilhante. Vou deixá-lo agora e arranjar logo um encontro entre ele e minha filha. (*Pra Hamlet – os três Hamlets agora, estão sentados em três cadeiras de costas para Polônio, M tirou sua mesa do palco e colocou de volta na circunferência de objetos, assim como B.*) Meu Príncipe, não quero mais roubar seu tempo.

Hamlet / B, Hamlet / C e Hamlet / M viram-se para Polônio / Fer ao mesmo tempo, girando as cadeiras sobre o próprio eixo, depois avançam na direção dele.

HAMLET / B : Não há nada que o senhor me roubasse que me fizesse menos falta...
...Exceto a vida,

HAMLET / M (*levantando-se da cadeira e andando pra cima dele, juntamente com Hamlet / B e Hamlet / C*): exceto a vida,

HAMLET / C (*fazendo o mesmo movimento e ainda jogando um pedaço de giz em cima dele*): exceto a vida!

HAMLETS: Vai, vai, vai, vai...

POLÔNIO / FER (*fugindo dele/s e saindo de cena*): Passe bem...

HAMLET / B: Ai! Esses velhos estúpidos e fastidiosos! (*senta na cadeira em frente a única mesa que sobrou*) Ahhhh!

Uma música tecno entra.

C e M seguram dois espelhos para refletir a luz dos refletores sobre Guildenstern / F e Rosencrantz / O que estão surgindo de lugares inesperados, pelo meio da plateia.

Estes dois, vestidos como os bonecos power rangers - antes manipulados pelo Rei / C - um de vermelho dos pés a cabeça e o outro de azul, vem entrando no espaço fazendo poses meio Kung fu, meio blefadores de kung fu, um por cima do outro, depois com as mãos na cintura procurando o alvo deles (Hamlet) , através de um movimento de cabeça, pescoço e olhos, até que o encontram , sentado numa cadeira, pensativo. Cochicham um plano e vão.

Luz estroboscópica entra.

Rosencrantz / O dança.

Guildenstern / F dança.

Os dois dançam juntos, dão um pulo, caem no chão ajoelhados, a música pára, entra a luz geral, e eles cumprimentam Hamlet / B.

GUILDENSTERN / F e ROSENCRANTZ / O: Meu honrado Príncipe!! (*H na mesa, pose Ros e Guild*)

HAMLET / B: Rosencrantz! (*Ros / O responde com um movimento pop e um som*) Guildenstern! (*Guild / F também responde com um movimento pop e um som com a boca*)

Como é que vocês vão?

ROSENCRANTZ / O: Como os mais... (*Guild / F o intercepta*)... comuns filhos da terra.

GUILDENSTERN / F: Felizes por não sermos excessivamente felizes.

No chapeuzinho da fortuna nós não somos o penacho. (*indicando o penacho do chapéu*)

ROSENCRANTZ / O: Nem a sola do sapato. (*batem as solas dos sapatos, dão uma volta no ar e riem*)

HAMLET / B (*levantando-se, andando e falando com eles*): Sei, vocês vivem na cintura dela, né; bem ali, ó, no botão de seus favores.

GUILDENSTERN / F: É, nós temos ali umas intimidades... (*Guild / F passa a mão direita por baixa das pernas de Ros / O, brincando*)

HAMLET / B: Com as partes pudendas da Fortuna, né ! A velha rameira! (*anda, pára, joga o giz pra cima, ri, eles andam pra trás se afastando do príncipe*)
Quais são as novidades? (*eles ficam disfarçando, sem ter o que falar*) Novidades?

ROSENCRANTZ / O: Novidades?

HAMLET / B: É.

ROSENCRANTZ / O (*pra si, pensando*): Novidades...

GUILDENSTERN / F: Comprei um sapato vermelho.

HAMLET / B (*completando um desenho com giz no chão*) : O que é que vocês fizeram com a Fortuna pra ela jogá-los nesta prisão?

GUILDENSTERN / F: Prisão, meu senhor?!

HAMLET / B (*andando pra outra direção*): A Dinamarca é uma prisão!

ROSENCRANTZ / O: Então o mundo também.

HAMLET / B: (*cruzando o palco, abrindo os braços, vindo na direção dos dois e desenhando um círculo de giz em volta dos pés de Guild / F, que fica amedrontado*)
Uma enorme prisão, cheia de células, solitárias e masmorras – a Dinamarca é das piores.

ROSENCRANTZ / O (*acompanhando o trajeto de Hamlet / B, que continua circulando pelo espaço*): Não pensamos assim, meu príncipe.

HAMLET / B (*avançando pra cima de Ros / O, enquanto Guild / F está preso no círculo de giz desenhado no chão*) : Então pra você não é. Não há nada de bom ou mau sem o pensamento que o faz assim. (*Guild, apaga um trecho do desenho de giz, abrindo uma portinhola pra ele sair dali, ele sai, usando o mínimo de espaço com o corpo*). Pra mim é uma prisão.

ROSENCRANTZ / O: Pode ser que sua ambição faça com que ela seja. Vai ver a Dinamarca é pequena demais pro seu espírito, meu príncipe.

HAMLET / B (*rindo muito, se coloca entre Guild / F e Ros / O, desenha uma linha de giz que liga um ao outro e se coloca no meio desta linha que desnehou*) : eu poderia viver recluso numa casca de noz, meu amigo (*abre os braços*) e me achar o rei do espaço infinito , se não tivesse maus sonhos. (*Ros e Guild abrem os braços, imitando Hamlet*)

GUILDENSTERN / F (*imitando, junto com Guild / O, os movimentos que Hamlet / B está fazendo : abrir e fechar o antebraço, tocando a cabeça*): sonhos que são, de fato, a ambição. A substância do ambicioso é a sombra de um sonho.

HAMLET / B: (*fazendo um círculo de giz no chão , em volta de si mesmo*) O sonho é em si mesmo uma sombra.

ROSENCRANTZ / O: (*abaixando-se , pra ficar do mesmo nível do príncipe*) E a ambição, tão frágil e ligeira, nada mais é do que a sombra de uma sombra.

HAMLET / B: (*afastando-se deles, e olhando para o público, com os braços abertos, Ros e Guild imitam sua ação, indo cada um para um ponto da arena*) Então só nossos mendigos tem corpos, e os nossos assombrosos monarcas não são mais do que sombra deles. (*Hamlet / B vira pra eles e põe a mão na cintura*) O que vcs vieram vocês fazer aqui em Elsinor?

GUILDENSTERN / F: (*põem as mãos na cintura tb*) Visitá-lo , meu príncipe, nenhum outro motivo.

HAMLET / B: Ah, vocês vieram assim, por vontade própria? Não foram chamados, não?

GUILDENSTERN / F (*aproximando-se de Hamlet*): Não poderíamos simplesmente vir visitar o nosso querido príncipe?

ROSENCRANTZ / O: em nome da nossa velha amizade?

Os dois fazem os movimentos pop e os sons que fizeram no início, uma espécie de comprimento deles

Faz o mesmo som que eles fizeram, tira os dois sapatos e olha pra eles, cobrando que eles façam a mesma coisa. Eles tiram os sapatos, emitindo sons, como fez o príncipe.

HAMLET / B (*começam a andar em círculos, os dois acompanham*): Você é Guildenstern?

GUILDENSTERN / F (*páram, formando um triângulo equilátero entre si*) : Você é Hamlet?

HAMLET / B: Vocês não foram chamados?

ROSENCRANTZ / O: Meu príncipe, está passando bem ?

HAMLET / B: Como é que você acha que uma pessoa que acabou de perder o próprio pai poderia estar se sentindo? (*e tira o paletó e joga no meio do triângulo*)

GUILDENSTERN / F (*imitando Hamlet / B e tirando o casaco, Guild faz a mesma coisa*): Ah! Você está triste?

HAMLET / B: Como você definiria tristeza?

ROSENCRANTZ / O: Não seria assim, o contrário da felicidade?

Hamlet dobra os dois joelhos e apoia as mãos sobre eles. Guild e Ros também. Eles se encaram nesta posição.

HAMLET / B: Por que vocês estão me olhando com essas caras?

(Ros e Guild viram a cabeça um para o outro)

GUILDENSTERN / F: Por que pergunta?

HAMLET / B: Não foram chamados?

(Ros e Guild viram a cabeça um para o outro)

ROSENCRANTZ / O (*empolgado*): Por que seríamos chamados?

GUILDENSTERN / F (*abrindo os braços, levantando os ombros*): Por quem seríamos chamados?

HAMLET / B (*abrindo os braços também e mexendo-os de um lado pro outro, sacaneando os dois*): Vocês não foram chamados pelo rei, talvez uma rainha ?

GUILDENSTERN / F: Que rainha?

HAMLET / B: Ah, não conhecem a rainha?!

ROSENCRANTZ / O (*para Guild, próximo a ele*) Fomos apresentados?

HAMLET / B: (*indo até a mesa, pegando o livro da peça, continuando a andar e mostrando a capa do livro pro público e pros amigos*) Vocês já ouviram falar nesta peça?

GUILDENSTERN / F: Quem não ouviu falar nesta peça?

HAMLET / B: (*vira de costas para Guildenstern e bate no peito*) Hamlet, herói ou vítima?

ROSENCRANTZ / O: (*imitando Hamlet*) Hamlet está louco ?

HAMLET / B (*para Rosencrantz e Guildenstern*): Rosencrantz e Guildenstern estão mortos?

Rosencrantz leva um susto e coloca as duas mãos por trás das costas, pra perceber se foi apunhalado ou algo assim.

GUILDENSTERN / F (*assustando-se também*): Quem escreveria uma frase tão esquisita?

HAMLET / B (*tirando a saia, que está por cima da sua calça*): Vocês não foram chamados, não ?

GUILDENSTERN / F (*tirando as calças junto com Rosencrantz, a fim de repetir o que Hamlet acabou de fazer, e comentando com o companheiro*): Nós já não respondemos isso? (*Rosencrantz concorda*)

HAMLET / B: Quando eu digo que estou mentindo, eu falo a verdade ou eu minto ?

GUILDENSTERN / F (*vestindo só cueca e meias e touca no cabelo, assim como Guildenstern*): Quando eu falo a verdade, eu falo... a verdade ?

HAMLET / B (*tirando a calça preta, mas, ainda ficando com a ceroula preta por baixo*): Vocês não foram chamados?

GUILDENSTERN / F e ROSENCRANTZ / O (*gritando, tirando as respecticas cuecas e ficando pelados*) : Não! Não fomos chamados!

HAMLET / B (*enraivecido, entrega o livro da peça a Guildenstern / F e aponta pra ele*): O que o personagem Guildenstern diz na página 73 deste livro?

GUILDENSTERN / F (*lendo o livro*): Meu Príncipe, nós fomos chamados.

HAMLET / B (*abrindo os braços com satisfação*): Rosencrantz e Guildenstern estão nus.

(Hamlet sai e deixa Rosencrantz e Guildenstern pelados no palco)

ROSENCRANTZ / O (*baixinho*) : Você falou, você falou...você falou, a gente combinou não fala, a gente disse não fala, a gente falou não fala, não fala e você falou...

Guildenstern / F olha Rosencrantz / O pelado e leva um susto. Depois começa a rir sacanear o amigo.

GUILDENSTERN / F: Bilu, bilu, bilu... (*ele ri e senta no colo de alguém da plateia*)

ROSENCRANTZ / O (*enraivecido*): Presta atenção e olha pra você!

Guildenstern / F leva um susto ao perceber que também está nu e coloca o livro da peça na frente da sua genitália.

Rosencrantz / O começa a pensar, vai se empolgando com o próprio pensamento, coloca a perna direita na frente do corpo e como quem faz um passo de ballet, dá umas quicadinhas de alegria, comemorando. O resto do corpo nu segue o movimento dos saltitos que ele dá.

ROSENCRANTZ / O: Avançamos! Avançamos! Avançamos, avançamos, avançamos!

GUILDENSTERN / F: Você acha?

ROSENCRANTZ / O: Pode-se dizer isto. Nós fizemos algumas perguntas.

GUILDENSTERN / F (*revoltado com a situação*): Pode-se dizer que ele nos fez passar por ridículos. Ele fez muito mais perguntas que nós. (*vai procurar a roupa dele no meio de todas as outras que foram tiradas*)

ROSENCRANTZ / O: Mas, nós escondemos o jogo.

GUILDENSTERN / F: Ele nos humilhou! *(coloca o livro no lugar da bunda, na hora de abaixar pra pegar suas vestimentas)*

ROSENCRANTZ / O: É... Ele pode ter levado a melhor. *(também pega sua roupa)*

GUILDENSTERN / F: 53 perguntas, uma resposta, você acha que ele pode ter levado a melhor?

ROSENCRANTZ / O: E as nossas evasivas?

GUILDENSTERN / F: As nossas evasivas foram encantadoras! Vocês foram chamados? Sim, meu príncipe, nós fomos chamados.

Um fica de frente para o outro sem saber o que fazer. Percebem que estão sozinhos com a plateia.

GUILDENSTERN / F: *Parou não foi?*

ROSENCRANTZ / O: Por que que não entra ninguém?

GUILDENSTERN / F: Não tava uma coisa engatada assim, uma depois da outra?

ROSENCRANTZ / O: Por que que não entra ninguém?

GUILDENSTERN / F *(correndo até uma das entradas no palco, chamando por alguém):* Alôoooo! *(para a plateia)* Alguém sabe o que que acontece agora não?

ROSENCRANTZ / O: Por que que não entra ninguém? Não entra ninguém, ninguém entra.

Os dois ficam ali, sem saber o que fazer...

GUILDENSTERN / F: Rose, a peça!!! *(corre e pega o livro da peça que está no chão, junto das roupas)* Qual era a página? *(folheando o livro, perto do amigo)* Qual era a página?

ROSENCRANTZ / O: 73.

GUILDENSTERN / F: Querido príncipe, nós fomos chamados.

Rosencrantz / O lembra e fica arrasado. Guildenstern / F lamenta.

GUILDENSTERN / F: aí o Hamlet responde, *(Guildenstern / F zomba de Hamlet)* “ E eu vou lhes dizer porque: assim a minha antecipação evitará que confessem, e o segredo prometido ao Rei e à Rainha não perderá uma pluma. *(indica com a mão, uma pluma no alto da cabeça)* . Ultimamente, não sei porque, perdi toda alegria, a terra pra mim não passa de um promontório estéril;, o ar uma aglomeração de vapores fétidos. E o homem, *(pega uma caveira na circunferência de objetos e olha pra ela, enquanto fala o texto)* maravilha do mundo, paradigma dos animais, o homem não me satisfaz.”

(Rosencrantz / O sentado na cadeira de Hamlet, ri do que Guildenstern acabou de falar, como se fosse a fala do Hamlet, os dois ficam rindo)

HAMLET / FER (*entrando na cena, depois de observar um pouco o que estava acontecendo*): Nem a mulher também, se ri por causa disto.

ROSENCRANTZ / O (*se levantando da cadeira e se curvando diante da presença do príncipe, Guildenstern faz o mesmo*): Não há nada disto em meu pensamento , meu príncipe.

HAMLET / FER: Então por que riu quando falei que o homem não me satisfaz?

ROSENCRANTZ / O: Porque se o homem não o satisfaz, (*Guildenstern segue o texto que está sendo falado no livro*) os atores que vieram diverti-lo na quaresma, não podem esperar boa recepção. Acabamos de cruzar com eles, meu príncipe!
(os atores vem chegando com malas...)

HAMLET / FER: Que atores são estes?

ROSENCRANTZ / O: Aqueles com quem o senhor se divertia tanto!

HAMLET / FER: Os trágicos de Wittenberg!

Atores / M, C e B chegam com malas, vestidos de preto. Esbaforidos com a viagem, posam as malas no chão, riem e comprimentam o príncipe.

HAMLET / FER: Mestres! Sejam muito bem-vindos; fico contente em vê-los tão bem; muito bom muito bom... (*para Ator / C*) Epaminonda!

(Hamlet / Fer ri e abraça Ator / C , com direito a batidinhas nas costas – os outros atores se arrumam, abrem malas... Guildenstern / F e Rosencrantz / O também se arrumam , agora são atores F e O)

HAMLET / FER: Vamos lá, vamos lá, quero vê-los voar sobre a primeira presa que apareça. Vamos lá, alguma coisa, alguma coisa, ahn! (*bate palmas, se agacha e cobra*)
Uma provadinha do talento de vocês. Uma fala apaixonada.

ATOR / ATRIZ / B: Mas, o senhor quer o que? Tragédia, comédia, tragicomédia, melodrama, trágico-cômica-pastoral, historico-pastoral, histórico-trágico, opera bufa, drama burguês, sombra chinesa, é... butoh, fazemos butoh muito bem, também.

Todos riem (*Viewpoints*)

HAMLET / FER (*levantando-se e referindo-se ao Ator / C*) : Já ouvi você dizendo um trecho – que nunca foi posto em cena, Caviar pro populacho. não era pra multidões. Mas um drama excelente. Se ainda vive na sua memória, tinha lá esse trecho: o relato que Enéas faz a Dido, onde fala do assassinato de Príamo. É, como é que começa?

“O hirsuto Pirro, como o tigre da Hircânia...”

ATOR / ATRIZ / M / B: não, não... (*risos*)

HAMLET / FER: Não é isso. Mas começa com Pirro.

“O hirsuto Pirro, cujas armas negras,
semelhavam a noite,

ATOR / C (*Hamlet / Fer vai acompanhando o texto com ele, enquanto os outros atores vão tirando das malas, bonecos que representam soldados, maquete de Tróia, onde tudo estava acontecendo, cavalo de Tróia...e vão colocando no espaço, conforme o Ator / C vai citando os acontecimentos*): Ali dentro, agachado no fatal cavalo,
Tinha pintado de cores mais sinistras
Sua já, por sinistra, renomada heráldica.
Da cabeça aos pés está todo vermelho,
Horrendamente tinto pelo sangue de pais, mães, filhas e filhos,
Cozido e retostado pelas ruas em chamas
Que iluminavam, com luz diabólica,
Os seus vis assassinos. (*O acende com fósforo, pequenos pontos de fogo na pequena Tróia*) Assado em ódio e fogo,
A estatura ampliada pelo sangue coagulado,
Esse Pirro infernal de olhos de rubi caçava o velho Príamo.

Música de fundo, luz baixa, clima. Ator / Atriz / B joga um pedaço de bambu para Ator / C, ele pega e usa como se fosse uma arma, enquanto fala o texto. Do lado oposto a C, está o Ator / F, vestido de vermelho dos pés a cabeça, com uma espada na mão e um escudo com pontas de aço na outra mão, ele representa Pirro. Ele executa movimetos lentos. M mostra uma foto do Velho Príamo e a situa num lugar do espaço, perto de C.

E logo o encontra
Desferindo nos gregos os seus golpes cansados;
A velha espada, já rebelde ao seu braço,
Cai onde entende, e onde cai demora,
Repugnando o comando.
Combate desigual!
Pirro se arroja contra Príamo; cego de ódio, só atinge o vácuo;
Mas basta o sopro e o sibilar da espada em fúria
Pra derrubar o alquebrado rei.
Como sentindo o golpe,
A Tróia inanimada precipita nas rochas os seus tetos em chama, (*M e O botam fogo em pedaços de papel e os fazem voar...*)
E, com um estrondo horrendo, petrifica os ouvidos de Pirro.
E vejam então; o ferro que se abatia sobre a cabeça láctea do venerando Príamo:
Está cravado no ar,
e Pirro não faz nada,
Imobilizado entre seu objetivo e sua intenção,
Igual a um tirano eternizado em vitral. (*F está parado numa posição de ataque.*)
Como se vê, às vezes, antes de um temporal,
Há silêncio nos céus, as nuvens ficam imóveis,
Ventos selvagens passam mudos,

E a terra gira como morta, antes que súbito,
Brutal, um trovão gigantesco rasgue o espaço. (*M, B e O batucam os dedos rapidamente em latas retangulares de ferro, provocando som do trovão*)
Assim, depois da pausa, a vingança sanguinária
Retoma a mão de Pirro.
E sua espada ensanguentada
Tomba agora sobre Príamo.

ATORES / M, B, O, C e HAMLET / FER (*juntos em coro, Ator/ Pirro / F executa golpes de ataque na direção do Ator / Príamo / C, avançando numa diagonal no espaço*): Fora, fora, fortuna traiçoeira! Ó deuses,
Reunidos em assembléia, arrebatem-lhe o poder
Quebrem pinos, e raios, e juntas de sua roda,
E façam a esfera rolar das escarpas do céu
Ao fundo dos demônios!”

M, O e B, viram as latas retangulares e deixam cair no chão dezenas de bolinhas de ping pong, que se espalham sobre o chão. Ator / Pirro / F atinge Ator / Príamo / , que cai no chão, com o golpe e treme de dor.
Outra música entra mais dramática. Luz vermelha.

ATOR / ATRIZ / HÉCUBA / M (*depois de largar a lata e ficar com as mãos sem força, andando lentamente*): “Mas, quem tivesse visto a rainha Hécuba correr agora descalça, sem destino, ameaçando as chamas com seu pranto cego, (*C e F ajeitam a “carça” que representará o Velho Príamo morto*) coberta por um trapo, a cabeça onde há pouco havia um diadema,
E protegendo os flancos descarnados (*B pinta as mãos e o rosto de M. O coloca um trapo sobre a sua cabeça*).
E o ventre exaurido
Pela voraz fecundidade de cem filhos
Apenas com uma manta qualquer arrebatada na confusão do pânico,
Quem visse isso embeberia a língua de veneno
Pra condenar a Fortuna por traição. (*C ilumina M*)
E se os próprios deuses a vissem, no momento
Em que encontrou Pirro no perverso prazer
De esquartejar corpo e membros do esposo, (*Ator / Pirro / F segura uma caveira com sangue e uma espada, no lugar da “carça de Príamo*)
O urro animal que explodiu de dentro dela
Teria umedecido de lágrimas os olhos áridos do céu,
E movido esses deuses à piedade,
Por menos que se comovam com as dores humanas.
Ah... (*e cai perto do suposto corpo do marido, soluçando de agonia, respirando fundo com a boca*)

A música vai morrendo, os atores vão parando de encenar e olham para Hamlet, pra saber o que ele achou.

HAMLET / FER (*de pé, extasiado com a representação*):
Não é monstruoso que esse ator aí,
Por uma fábula, por uma paixão fingida,

Possa forçar a alma a sentir o que ele quer, (*os atores começam a levantar vão sentando na circunferência, deixando Hamlet sozinho no palco*)
De tal forma que seu rosto empalidece,
Tem lágrimas nos olhos, angústia no semblante,
A voz, a voz trêmula, (*indicando com as mãos de onde vem a voz*) e toda sua aparência
Se ajusta ao que ele pretende? E tudo isso por nada!

C: Por Hécuba

HAMLET / FER: Por Hécuba!

Mas quem é Hécuba pra ele, ou ele pra Hécuba,
Pra que chore assim por ela? Que faria ele
Se tivesse o papel e a deixa da paixão
Que a mim mederam? Inundaria de lágrimas o palco
E estouraria os tímpanos do público com imprecações horrendas,
Mas
Eu, eu, eu, (*indica o próprio peito, dobrando os joelhos*)filho querido de um pai
assassinado,
Intimado à vingança pelo céu (*joga o braço direito pro alto*), pelo inferno, (*joga o
braço esquerdo pra baixo*)
Fico aqui, feito uma marafona, (*faz a marafona*)
é; feito uma meretriz; (*mãos no quadril*)
Desafogando minha alma com palavras,
Eu não sei fazer nada, nada (*mãos na cabeça, nos cabelos, em desespero, depois uma na
nuca, outra na frente, andando em volta de si mesmo*)
Quem, quem, quem , quem, quem, quem me chama canalha? (*pergunta pra todos,
suplica explicação*) Hein? Quem, quem, quem, quem me chama canalha? Quem me
arrebenta a cabeça? Puxa-me pelo nariz (*dá um tapa na própria testa*)
Enfia-me a mentira pela goela adentro até o fundo dos pulmões? Hein?!
(*pega o pedaço de bambu e ameaça o ar, dá voltas com o bambu, ataca, enquanto fala*)
Quem me faz isso? Hein, quem me faz isso? Hein?! Cínico, canalha, sorridente, traidor!
Ah vingança! (*vai dar um golpe no chão e desiste, deixa o pedaço de bambu no chão*)
Não, não é assim.
Trabalha meu cérebro, trabalha!
Vou fazer com que esses atores aí,
Interpretem algo semelhante à morte de meu pai diante de meu tio,
E observarei a expressão dele quando lhe tocarem
No fundo da ferida. (*ajeita a mesa e a cadeira*)
Basta um frêmito seu – e eu sei o que fazer depois. (*bate na mesa com firmeza*)
O negócio é a peça – que eu usarei
Pra explodir (*bate novamente as mãos na mesa*) a consciência do rei.

Uma música entra em fade in na deixa “O negócio é a peça” .

M pega dois sapatinhos de criança vermelhos (os mesmo que a mãe colocou em Hamlet na noite de seu casamento) e os manipula, fazendo - os sapatear, virar pra direita, virar pra esquerda, cruzar as pernas, balançar o pé que está por cima. C pega a caveira e coloca a certa altura acima dos sapatinhos. Eles montam um “serzinho” com a cabeça e os sapatos. Eles manipulam o “boneco” . Ele anda na direção de Hamlet,

Hamlet / FER (rindo bastante, reconhece Yorick e fica com jeito de criança): *Yorick!*

C e M manipulam a cabeça e os sapatinhos, respectivamente e fazem Yorick levantar vôo e ir até a mesa, sentar na mesa, balançar os pés, rir com a cabeça pra trás e Hamlet / Fer fica em oposição a Yorick, jogado no chão, rindo.

HAMLET / FER: *Yorick (e ri e rola no chão) Yorick!...*

Yorick voa pra outra lugar e dá um golpe de karatê no ar (manipulado e dublado por C e M). Hamlet / Fer ri bastante. C e M riem também. C anda em direção a Hamlet / Fer, posa a caveira sob uma luminária. Fer deita ao lado da caveira e fica olhando pra ela. C comunica ao público:

C: Dez minutos de intervalo.

INTERVALO

A mesma música do fim do primeiro ato continua tocando. Todos os atores ajudam a catar as bolinhas de ping-pong e colocá-las de volta nas latas. Eles ajudam a retirar alguns objetos da circunferência do palco. (Viewpoints)

Entra Mar / diretora de cena e 1 contra-regra. Entram também faxineiras com vassouras e panos de chão. Elas limpam o palco.

Mar e o contra-regra colocam dois tapetes vermelhos no chão, formando uma cruz ou um xis, dependendo do lugar que se vê. Colocam também uma mesa e duas cadeiras com uma caixa de som ligada a um microfone lapela e alguns outros objetos na circunferência, como um saco de terra, um teclado, ferro-de-passar-roupa, televisões.

(ATO III)

Ofélia / B entra com um vestido branco. Polônio / O também entra, vestindo uma cartola. Pai ensaia com filha, o texto que ela irá falar, quando encontrar Hamlet.

Rei / C, sentado na mesa, mexendo num pequeno amplificador, testa se o microfone de lapela, que está escondido na roupa de Ofélia / B, funciona.

OFÉLIA / B: Meu bom senhor,
Como tem passado todos esses dias?

POLÔNIO / O (*ensaiando com Ofélia, como se ele fosse o Hamlet*): Bem, bem, bem,
bem.

OFÉLIA / B (*lendo*): Tenho aqui umas lembranças suas
Que desejava muito lhe restituir.
Rogo que as aceite agora.

F (*passa pelo palco e explica pra um pequeno número de pessoas*): Agora o Claudius e o Polônio estão escondidos, espionando o encontro entre Ofélia e Hamlet.

OFÉLIA / B (*lendo*): Respeitável senhor, sabe muito bem que deu;
E acompanhadas por palavras de hálito tão doce
Que as tornaram muito mais preciosas. Perdido o perfume,
Aceite-as de volta; pois, pra almas nobres,

Os presentes ricos ficam pobres
Quando o doador se faz cruel.
Eis aqui, meu senhor.

POLÔNIO - Minha filha, segura este breviário, para que o exercício espiritual dê algum colorido a sua solidão. Eu e sua majestade, o Rei Claudius, estaremos ali. Você fala alto e claro. E não pode sair do tapete vermelho!

POLÔNIO / O: Ele vem vindo. Ele vem vindo (*e corre pra trás da mesa, sentando-se ao lado do Rei / C*)

Ofélia / B fica sozinha, no centro do palco, sobre o cruzamento das passadeiras vermelhas, lendo um livro. Hamlet / B vem vindo. Rei / C e Polônio / O observam. Hamlet / Fer avista Ofélia / B e sorri. Ele pega também um livro e lê, enquanto anda, se aproximando de Ofélia. Chega ao lado dela, pára e fica lendo. Disfarçando. Ela também continua lendo, disfarçando. Ela dá um risinho. De repente eles viram um para o outro. Ela tenta falar.

OFÉLIA / B : Meu bom senh...(*e Hamlet tasca-lhe um beijo na boca, cortando a sua fala*)

Os dois se agarram, se beijam, ela sobre nele, ele pega ela.

OFÉLIA / B (*no meio da agarrão com Hamlet / Fer*): Meu bom senhor, hum, mmm, mmm (*se beijam*), como tem passado (*se beijam*). Como tem passado... hum mmmm (*ela tenta de novo, mas, eles não desgrudam*) Ai, meu bom senhor... como tem passado todos estes (*beijo, beijo, beijo e ele vai levando-a ao chão, pra desespero de seu pai, Polônio / O que observa tudo e ameaça tirar o sapato pra dar -lhe uma surra*) Meu bom... (*eles riem e rolam no chão, ele está por cima dela, ela passa pra cima dele e consegue se desvencilhar dele*)

OFÉLIA / B (*correndo de Hamlet, até a ponta do tapete, meio rindo*): Me larga, me larga, me larga. (*ela ajeita o cabelo e respira fundo, prendendo o riso*)

Hamlet / Fer fica no chão olhando pra ela.

OFÉLIA / B: Meu bom senhor, (*ri*), Como tem passado todos esses dias?

HAMLET / FER (*se locomovendo de joelhos na direção dela e curvando a cabeça pra baixo, como se fosse seu súdito*): Bem, bem, bem. Eu lhe agradeço humildemente, bem.

OFÉLIA / B(*andaem direção a ele, com os passos marcados, os movimentos falsos, a voz fria e canastramente sedutora*) Eu tenho aqui umas lembranças suas Que gostaria (*entreabre a boca pra falar*) muito de lhe restituir. Rogo que as aceite agora. (*e oferece as cartas pra Hamlet / Fer, esticando o braço*) *Hamlet / Fer levanta-se e recua, conforme Ofélia avança. Pára, põe o peso do corpo sobre a perna direita, faz pose, entorta a cabeça, olha pra Ofélia / B, coloca as mãos na cintura e pergunta.*

HAMLET / FER: Cê vai fazer assim? (*entorta ainda mais a cabeça e indica com as mãos pra ela*) A cena, a cena... (*anda até ela*) cê vai fazer a cena assim?

OFÉLIA / B (*baixinho, pra si*): Não sei.

HAMLET / FER: estas cartas... Cê precisa pelo menos saber porque que você está me dando estas cartas.

OFÉLIA / B (*olhando pras cartas, surpresa e envergonhada*): Eu sei.

HAMLET / FER: Por quê?

OFÉLIA / B: Porque o senhor me escreveu e agora eu tenho que lhe devolver.

HAMLET / FER (*ficando com raiva, avançando pra cima dela, que recua*): Não, Não, eu não. Nunca lhe dei coisa alguma.

OFÉLIA / B (*com a voz amplificada na pequena caixa de som que está em cima da mesa em que se encontram o Rei / C e Polônio / O*): deu, deu sim. E acompanhadas por palavras de hálito tão doce que as tornaram muito mais preciosas.

HAMLET / FER (*pegando enfurecido no rosto dela*): Você é honesta?

OFÉLIA / B: O que quer dizer?

HAMLET / FER: Você é bonita?

OFÉLIA / B: O que quer dizer Vossa Senhoria?

HAMLET / FER (*com a voz também amplificada pelo microfone de Ofélia*): Se você é honesta e bonita, sua honestidade não deveria permitir qualquer intimidade com a beleza.

(a solta, jogando-a no chão, dá três passos de costas pra ela e joga as cartas pro alto)
Eu te amei, um dia.

OFÉLIA / B (*tentando levantar, com voz chorosa*): Eu cheguei a acreditar meu senhor.

HAMLET / FER (*berrando, avançando pra cima dela, fazendo-a deitar de novo*): Pois não devia. Eu não te amei.

OFÉLIA / B (*em desespero, deitada*): Tanto maior meu engano.

HAMLET / FER (*agacha e fala com ela de longe, com o sangue subindo à cabeça*): Vai prum convento. Ou preferes ser geratriz de pecadores? Eu também sou razoavelmente virtuoso. Ainda assim sou arrogante, vingativo, ambicioso; com mais crimes na consciência do que pensamentos para concebê-los, imaginação para desenvolvê-los, tempo para executá-los.

(ela levanta-se e anda na direção dele, ele levanta-se também e foge dela. Os dois saem de cima dos tapetes e vão pro canto do palco)

HAMLET / FER: Olha o tapete, olha o tapete! (*e espanta ela pra cima do tapete, batendo os pés no chão, como se ela fosse um bicho*) (*Ela volta assustada pro tapete. Ele fica fora. E vai voltando, andando meio de lado, com a mão na testa, falando pra si mesmo*) Que fazem indivíduos como eu rastejando entre o céu e a terra? (*chega perto dela e fala com a voz perto do microfone de lapela que está em sua roupa*) Somos

todos rematados canalhas, todos! Ahn? O que que é isto? Que que é isto ? (*olha em volta, empurra ela no chão*) Onde é que tá teu pai?!

(*Polônio / O e Rei / C percebem que Hamlet descobriu que está sendo espionado e saem da mesa onde estão sentados, pra se esconderem*)

OFÉLIA / B (*deitada no chão, apontando pro lugar onde está o pai, com a outra mão tapando o rosto*): Em casa, meu senhor.

HAMLET / FER (*andando de costas, enfurecido, curvando o corpo, vira-se e descobre a mesa com a caixa de som e a luminária*) : Então que todas as portas se fechem sobre ele, pra que fique sendo idiota só em casa. (*mexe no pequeno amplificador, gerando uma microfonia e sai andando, saindo do palco*) Adeus. (*sai*)

OFÉLIA / B (*vai atrás de Hamlet / Fer, mas, quando chega à ponta do tapete, pára impedida*): Meu senhor,

Rei / C e Polônio / O aparecem comentando um com o outro

POLÔNIO / O: Completamente louco...

HAMLET / FER (*voltando à cena, berrando, fazendo com que Polônio / O e o Rei / C se escondam rapidamente novamente*) : Já ouvi falar também, e muito, de como você se pinta. Deus te deu uma cara e você faz outra. E você procura fazer passar por inocência a sua volúpia. Chega – Vai embora –

(*Ofélia / B reage com uma respiração ofegante e um desespero, que são ecoados através da microfonia do lapela na caixa de som*)

HAMLET / FER (*insinuando, apontando pra ela*): foi isso que me enlouqueceu. (*Sai.*)

Polônio / O e o Rei / C aparecem novamente, vêm falar com Ofélia

POLÔNIO / O (*andando em direção a Ofélia, juntamente com o Rei / C*): Ofélia, minha filha, nós ouvimos tudo. (*saem correndo atrapalhadamente, escondendo-se em outro lugar, quando escutam a voz de Hamlet, que volta enfurecido*).

HAMLET / FER (*voltando correndo*) : Afirmo que não haverá mais casamentos. Os que já estão casados continuarão todos vivos, todos, – exceto um. O resto fica como está! Vai! Prum bordel (*espanta ela, expulsando – a dali, ela sai, berrando*)

(*Hmlt fica sozinho, exausto, situado no cruzamento dos tapetes, curvando – se, arrasado*)

(*De repente escuta, saindo pela caixa de som, a conversa entre Polônio / O e o Rei / C com Ofélia / B nos “bastidores”*)

POLÔNIO / O (*através da caixinha de som*): *Filha, nós ouvimos tudo.*

REI / C (*através da caixa de som, também*): *Você é péssima, atriz, péssima!*

Nem para isso você serve!

E ouve-se o choro dela, através da caixa de som.

OFÉLIA / B: *Eu sabia o texto todo de cor (e chora).*

Hamlet / Fer anda até o pequeno amplificador, desliga-o, anda pro meio dos tapetes, começa a catar as cartas que estão jogadas no chão)

HAMLET / FER: *Trabalha, trabalha, trabalha meu cérebro, trabalha! (coloca as cartas em cima de um aparelho de TV, quando avista um dos atores da peça, F, sentado camufladamente no meio da platéia)*

HAMLET / FER: *Que que você tá fazendo aí?*

ATOR / F: *Tô assistindo.*

HAMLET / FER: *Assistindo o quê?*

ATOR / F: *A peça.*

HAMLET / FER: *que peça?*

ATOR / F: *Hamlet.*

HAMLET / FER: *E onde estão os atores? Onde estão os atores desta peça?*

ATOR / F: *Vou chamar (e levanta-se da plateia, correndo na direção dos camarins)*

HAMLET / FER (pra si, observando o movimento de F): *Os atores...*

ATOR / F (correndo pros bastidores): *Elenco!*

HAMLET / FER (no palco): *Elenco! ... O elenco da peça. (colocando a mão na cintura)*

B, C, O e M entram em cena, seguidos por F. Eles ajeitam-se, comem, falam entre si e sentam espalhados pelo espaço. Hamlet / Fer fala com eles.

HAMLET / FER: *Senhores, peço uma coisa, falem essas falas como eu as pronunciei, língua ágil, bem claro; (estalando os dedos) se for pra berrar as palavras, como fazem tantos de nossos atores, eu chamo o pregoeiro público pra dizer estas frases. Moderação, moderação em tudo; pois mesmo na torrente, na tempestade, eu diria até no torvelinho da paixão, é preciso conceber e exprimir sobriedade – o que engrandece a ação. (Hamlet / F começa a falar a mesma fala de Hamlet / Fer, dirigindo-se à Atriz / B, enquanto Hamlet / Fer fala com todos os outros, inclusive F)*

HAMLET / FER (*voz mais alta*) e **HAMLET / F** (*voz mais baixa*): Mas também nada de contenção exagerada; teu discernimento deve te orientar. Ajusta o gesto à palavra, a palavra ao gesto, com o cuidado de não perder a simplicidade natural.

Hamlet / Fer vai observando Hamlet / F falando e vai diminuindo o volume de sua voz aos poucos, deixando com que a voz de F tome potência.

Fer passa o papel de Hamlet para F.

F avança aos poucos para o meio do palco, apropriando-se do personagem Hamlet e fala com todos os atores.

HAMLET / FER (*voz mais baixa*) e **HAMLET / F** (*voz mais alta*): Pois tudo que é forçado deturpa o intuito da representação, cuja finalidade, em sua origem e agora, era, e é, exibir um espelho à natureza;

HAMLET / F (*explicando aos atores, gesticulando bastante*): mostrar à virtude sua própria expressão; ao ridículo sua própria imagem e a cada época e geração sua forma e efígie. (*olha pra eles, pra ver se entenderam e agita-se andando pelo palco, batendo palmas, apressando-os*) Então, Vão, vão!

Entra música / espécie de valsa. A luz geral abaixa. Foco na frente do palco. Hamlet / F corre para falar com O, sobre este foco.

Atores C, M, B e Fer, preparam cenário e figurinos pra representação que acontecerá agora.

HAMLET / F (*falando com Horácio / O, de frente pra ele, bem perto, com as mãos juntas na frente de seu rosto, Horácio / O escuta com as mãos pra trás*):

Horácio, hoje a noite há uma representação

Para o Rei. Uma das cenas lembra as circunstâncias

Que te narrei, da morte de meu pai.

Eu te peço, quando vires a cena em questão,

Que observes meu tio com total concentração da tua alma.

Se a culpa que ele esconde não se denunciar nesse momento,

Então aquilo que nós vimos era um espírito do inferno,

E minhas suspeitas tão imundas

Quanto a forja de Vulcano. Escuta-o atentamente;

Meus olhos também estarão cravados sobre ele.

(Hamlet / F pega no rosto de Horácio / O, com carinho, Horácio / O pega nos braços de Hamlet / F, correspondendo o pedido do amigo)

HAMLET / F (*baixinho*): Vai, vai... (*bate palmas novamente e fala mais alto*) Vai, vai, vão!

Hamlet / F pega uma luminária preta e a posiciona no centro do palco, direcionando-a pra o Rei / C que vem por uma passadeira com uma cadeira de palha na mão direita e a outra mão na cintura. O Rei / C, ao se ver iluminado, posa a cadeira no chão, sobre o tapete e fala.

REI / C: Como está o nosso sobrinho Hamlet?

HAMLET / F: Magnífico; como o próprio ar, *(mostra o ar, abrindo os braços)* cheio de promessas.

REI / C: Não sei o que entender dessa sua resposta. As suas palavras me escapam.

HAMLET / F *(mais próximo do Rei / C):* Não: escaparam de mim. *(Para Polônio / Fer, chamando – o)* Meu senhor, *(e ilumina – o)* é verdade que representou também, na universidade?

Ofélia / B senta na cadeira que o Rei / C posou sobre o tapete anteriormente e observa o pai.

POLÔNIO / FER *(com uma cartola na cabeça e um par de óculos de aro grosso):* Ah, é verdade. E até que era considerado um bom ator. *(limpando as palmas das mãos nas calças)*

HAMLET / F: É?

POLÔNIO / FER: É.

HAMLET / F: E representou o quê?

Rei / C, Ofélia / B, Rainha / M e Horácio / O observam Polônio/ Fer dialogando com Hamlet / F. Rei / C se diverte.

POLÔNIO / FER: Júlio Cesar. Brutus me assassinou no Capitólio.

HAMLET / F *(avançando pra cima de Polônio / Fer, com o braço esquerdo esticado, e mão fechada, como se desse um golpe de espada na barriga dele):* Ahhhhh! Mas que brutalidade – assassinar um carneirão tão capital.

Rei / C, Ofélia / B, Rainha / M e Horácio / O aplaudem e riem. A luz geral sobe. Ofélia levanta-se e anda em direção à uma das pontas do tapete. O, pega a luminária do chão. Rei / C se aproxima de Polônio / Fer, que está na outra extremidade, ao lado de outra cadeira de palha. Rainha M fica onde estava também próxima a uma cadeira.

RAINHA / M *(chamando Hamlet / F, balançando a mão esquerda):* Venha cá, querido Hamlet, senta aqui ao meu lado.

HAMLET / F *(pega a cadeira que Ofélia / B estava sentada e anda em direção à amada):* Perdão, boa mãe, tem aqui um ímã mais atraente.

Horácio / O ilumina Hamlet / F e Ofélia / B no canto do palco, com a luminária preta, posicionando – a em cima dos dois.

POLÔNIO / FER *(Ao Rei / C que está ao seu lado.):* Oh! O senhor ouviu isso?

HAMLET / F: Posso me enfiar entre as suas pernas?

RAINHA / M (*chamando Claudius, num segundo plano*): Claudius!

OFÉLIA / B: Não, meu senhor.

HAMLET / F: Quero dizer, pôr a minha cabeça no seu colo?

RAINHA / M (*chamando Claudius, num segundo plano*): Claudius!

OFÉLIA / B: Sim, meu senhor.

HAMLET / F: Achou que eu estava dizendo coisa que não se reputa?

OFÉLIA / B: Eu não acho nada, meu senhor.

HAMLET / F: Coisa boa pra se enfiar entre as pernas de uma virgem.

Rei Claudius / C e Rainha Gertrudes / M se divertem num Segundo plano, dando risinhos e se pegando.

OFÉLIA / B: O que?

HAMLET / F: Nada.

OFÉLIA / B: O senhor está alegre hoje, não está, meu senhor?

HAMLET / F: Alegre está minha mãe. Olha só o ar fagueiro dela. (*Horácio / Ator / O anda com a luminária até a Rainha / M e o Rei / C e ilumina-os de baixo pra cima*) E meu pai morreu não faz nem duas horas.

(*todos olham para Rainha Gertrudes / M e Rei Claudius / C, se beijando*)

RAINHA / M (*notando que todos olham pra eles*): Muito bom Hamlet! Diferente! (*e todos batem palmas, riem, luz geral sobe, Polônio / Ator / Fer pega uma cadeira e trás para perto da Rainha / M, Horácio / Ator / O posa a luminária no chão virada para uma extremidade do tapete e Ator / C vem ao seu encontro*)

OFÉLIA / B: Meu senhor são dois meses.

HAMLET / F (*movimentando uma cadeira, assim como Ofélia / B, para perto de onde estão Polônio / Ator / Rainha / M*): Tanto assim? Céus! Morto há dois meses e ainda não foi esquecido... Então ainda há esperança de que a memória de um grande homem sobreviva a ele por pelo menos uns seis meses. (*depois de posar a sua cadeira ao lado de Ofélia / B, formando uma meia lua com Polônio / Fer e Rainha / M, ele vai até a luminária preta que está no chão e a liga, iluminando C e O que irão fazer uma pantomima*)

Luz geral abaixa. Música com clima de suspense entra. Ator / O e Ator / C estão com toucas tapando as respectivas caras. C está deitado. O em pé, mostra para um lado e outro que tem um vidrinho em suas mãos. O abaixa, abre os braços, se colocando num

plano mais baixo junto a C, depois ele coloca o conteúdo do vidrinho no ouvido de C. Levanta – se. C começa a respirar dramaticamente, como se estivesse com falta de ar.

OFÉLIA / B: Que significa isso, meu príncipe?

HAMLET / F: É um mistério maligno, ou melhor, maldito.

OFÉLIA / B: Parece que a pantomima representa o enredo do drama.

O dá a mão a C, que levanta. Ambos tiram a touca. Luz geral sobe. Música de suspense sai e volta a valsa.

REI / C (*falando com Hamlet / F que está ao seu lado*): Hamlet, você conhece o argumento da peça? Não há nenhuma ofensa?

HAMLET / F: Não, eles brincam, apenas; envenenam de brincadeira; absolutamente nenhuma ofensa.

REI / C: E qual é o nome do teatrinho? (*e anda, colocando a coroa na cabeça. Hamlet / F anda atrás dele, falando*)

HAMLET / F: “A Ratoeira.” Por quê? É a ratificação de um fato. O senhor vai adorar – é uma obra-prima de perfídia. (*pega duas taças, contendo um líquido vermelho, em cima de uma mesa*) Mas, o que importa isso? Vossa majestade e nós temos almas livres, isso não nos toca;

O posiciona duas cadeiras do lado oposto ao que elas estavam anteriormente e aponta a luminária preta na direção da Rainha / M.

Ofélia / B arrasta uma cadeira de rodinhas para a mesma direção que O posicionou as cadeiras.

Rei / C pega uma cadeira de palha e a posiciona perto da cadeira de Ofélia / B, formando uma meia lua de cadeiras, virada para Rainha / M e Polônio / Fer.

Hamlet / F oferece ao Rei / C uma taça, eles brindam.

Rei / C, Hamlet / F, Ofélia / B e Horácio / O assistem a cena que Rainha / M e Polônio / Fer fazem.

Luz abaixa. Valsa sai, entra música do teatro.

RAINHA / ATRIZ / RAINHA / M: Não, eu não aceito!

Outro amor não cabe no meu peito.

Será matar meu marido de outro jeito

Deixar novo marido me beijar no leito.

POLÔNIO / ATOR / REI / FER:

Não crês que terás outro marido;

Uma crença que morre quando eu tiver morrido.

RAINHA / ATRIZ / RAINHA / M:

Que uma eterna angústia me cosa e me recosa

Se, uma vez viúva, for outra vez esposa!

POLÔNIO / ATOR / REI / FER (*ajoelhando-se e beijando a mão da Rainha*) :
Minha Rainha, um juramento solene.
Deixe-me agora, quero enganar com o sono,
O tédio desta hora.

*Todos batem palmas. Luz geral sobe. Sai música do teatro, Volta valsa.
Rainha / M sai do foco onde fez a cena. Hamlet vem empolgado pra perto dela.*

HAMLET / F (*para a Rainha, entregando-lhe uma taça.*): O que está achando da peça, senhora?

RAINHA / M: Parece-me que a dama promete demais.

HAMLET / F: É? Mas esta aqui vai cumprir a promessa. (*aponta pro lugar onde ocorreu a cena*)

RAINHA / M: ah, ha. (*e vira de costas*)

HAMLET / F: Agora entra o personagem principal da nossa história (*anda em direção ao Rei / C, que está sentado na cadeira de palha e aponta pro Rei, ajoelhando-se e convidando-o a fazer o próximo papel*) É um tal de Luciano, sobrinho do Rei.

Todos batem palmas, incentivando o Rei a atuar. Este se levanta timidamente.

RAINHA / M : Ah, vai Claudius, vai!

Rei / C anda na direção onde está Polônio / Ator / Rei / Fer, que se prepara pra próxima cena, deitando-se no chão e colocando um plástico sobre ele mesmo. Ofélia / B, Horácio / O e Rainha / m estão sentados na meia lua de cadeiras, assistindo. Horácio / O tem um espelho em suas mãos.

HAMLET / F (*falando com Rei / C, animadamente*): Vai, começa! Começa magnânimo antagonista. (*e sussurra para o Rei*) O corvo crocitante grasna por vingança.

*Luz geral abaixa.
Valsa sai, música de suspense entra. F liga o microfone, que está em suas mãos.
Luminária preta ilumina o Rei / C em cena.*

HAMLET / F (*dando a fala para o Rei*): Pensamentos negros,

REI / ATOR / LUCIANO / C: Pensamentos negros,

HAMLET / F: drogas prontas,

REI / ATOR / LUCIANO / C: drogas prontas,

HAMLET / F: hora dada

REI / ATOR / LUCIANO / C: hora dada

HAMLET / F: Tempo cúmplice,

REI / ATOR / LUCIANO / C: Tempo cúmplice,

HAMLET / F: mãos hábeis

REI / ATOR / LUCIANO / C: mãos hábeis

HAMLET / F (*sussurrado*) : – e ninguém vendo nada;

REI / ATOR / LUCIANO / C: – e ninguém vendo nada;

Hamlet indica ao Rei / Luciano / C que ele tem que beber o líquido que está na taça que ele está segurando.

O Rei / Luciano / C faz o movimento de beber, com a maior pose. E depois, ao dublar a fala que Hamlet está falando no microfone, deixa o líquido vermelho, que está em sua boca, escorrer em cima de Polônio / Rei / C , que está deitado no chão. Polônio / Rei / Fer fica com o aspecto de ensanguentado.

Rainha / M também bebe o líquido que está em sua taça e fica com a boca toda vermelha, também com o aspecto de ensanguentada.

Horácio / O aponta o espelho para o Rei / C e para a Rainha / M, iluminando suas bocas sujas com o sangue que derramaram.

HAMLET / F (*falando no microfone*): Tu, mistura fétida e destilada de ervas homicidas,

Infectadas por Hécate com tripla maldição, três vezes seguidas,

Faz teu feitiço naturale tua mágica obscena, usurpar depressa esta vida ainda plena.

Música mais dramática entra em volume ainda mais alto. Rainha / M, ao notar que sua boca está suja de sangue, se levanta assustada e começa a chamar desesperadamente por Claudius. Ofélia / B se assusta também, berrando. Claudius também percebe a armadilha que caiu e fica furioso, urrando.

Luz vermelha entra. Fumaça também.

RAINHA / M: Claudius! AHHHHH! Claudius! Claudius! (*e continua berrando*)

HAMLET / F (*ainda no microfone, correndo de um lado pro outro*): Ele assassina o rei no jardim pra usurpar o trono. O nome do morto é Gonzaga. A peça ainda existe e está escrita num italiano impecável. Reparem. Não há com que se preocupar. É só uma peça. O veneno é falso, o assassinato também.

REI / C (*perto da Rainha*): Parem, parem a peça! Parem, parem!

HAMLET / F (*ainda no microfone, correndo de um lado pro outro, pega a luminária e aponta na direção do Rei*): Agora vocês vão ver como o assassino arrebatou o amor da mulher de Gonzaga.

REI / C (*perto da Rainha, gritando*): Parem, parem a peça!

Acorde de piano entra e a música continua por uns dez minutos a partir de agora.
Hamlet / F fica sozinho no meio do palco. O arruma o cenário. Rainha / M se retira. Rei / C, Ofélia / B, Polônio / Fer e O também. Luz cai. Fica somente um pino de luz aceso sobre Hamlet / F.

HAMLET / F (*no microfone*) :

Agora chega a hora maligna da noite,
Quando as sepulturas se abrem, e o próprio inferno
Exala seu hálito mefítico no mundo.
Agora eu seria capaz de beber sangue quente,
E perpetrar horrores de abalar o dia,
Se ele visse. Calma! A minha mãe me chama.
Que eu seja cruel, mas não desnaturado.
Minhas palavras serão punhais lançados sobre ela;
Mas meu punhal permanecerá no coldre.
Por mais que estas palavras transbordem em desacatos
Não permita meu coração, que eu as transforme em atos! (*abaixa o microfone, a cabeça e sai*)

Luz no quadrante em que está Rei / C, sentado na cadeira de palha, me frente ao case, com uma toalha sobre e uma cafeteria, fervendo água.

Luz em outro quadrante também sobe um pouco. Rainha / M entra e fica ali, como se estivesse em seu quarto, fumando um cigarro.

REI / C (*em tom de confissão*) :

Meu delito é fétido,
Pesa sobre ele a maldição mais velha,
A maldição primeira – assassinar um irmão!
Uma gota. Uma gota - E ele morreu. O rei morreu. A rainha, O reino.
Uma artimanha brilhante. E agora o quê?
Olharei pro céu; pra resgatar minha culpa?
Que forma de oração pode servir meu intuito?
Perdoai meu torpe assassinato
O que acontece quando não conseguimos nos arrepender?
Anjos? Onde estão os anjos? (*bate palmas pro alto*)
Venham me servir. Eu sou o rei, Eu sou o Rei. (*bate no peito*)
Venham me servir! Eu estou pronto.

HAMLET / F (*apontando uma arma pro Rei / C, que não o vê, apenas molha as suas mãos na água fervente*):

Eu devo agir é agora; ele agora está rezando.
Eu vou agir agora – e assim ele vai pro céu;
E assim estou vingado – não.
Um monstro mata meu pai e, por isso,
Eu, seu único filho, envio esse canalha ao céu.
Isso não é vingança. Ele pagaria por isso recompensa
Para espada, e espera ocasião mais monstruosa!
Quando estiver dormindo bêbado, ou em fúria,
Ou no gozo incestuoso do seu leito;
Jogando, blasfemando, ou em qualquer ato

Sem sombra ou odor de redenção.
Aí o apanha pra que seus calcanhares dêem coices no céu,
Pra que sua alma fique tão negra e danada
Quanto o inferno, pra onde ele vai. Minha mãe me espera;
Este remédio faz apenas prolongar a tua doença; (Sai.)

Rainha / M na cozinha, torradeira, madrugada, com insônia, liga a torradeira, bota um pão dentro, fuma cigarro, espera, pensa, sofre sozinha.

RAINHA GERTRUDES / M: HAMLET? Você está aí? HAMLET? Fala comigo...
você quer lancha? Eu fiz uma torrada. Eu vou por geleia.

(abre a geladeira, fecha, meio desnorteada, deprimidissima)

RAINHA GERTRUDES / M: HAMLET, meu filho, não tem geleia, você quer com manteiga? Hein HAMLET? Não faz assim comigo, HAMLET, você, fala, responde, HAMLET, HAMLET!

(Polônio entra, com uma câmera na mão, monitores pelo espaço)

POLONIO / O: Gertrudes, não tem ninguém aí. Ninguém.

RAINHA GERTRUDES / M: Ah! Não é aqui.

POLONIO / O: Não é aí.

RAINHA GERTRUDES / M: De onde ele vem então?

POLONIO / O: Daqui, ele vai vir daqui. Gertrudes, daqui.

RAINHA GERTRUDES / M: Ok. Eu não encontrei geleia.

POLONIO / O: Não tem problema, eu providencio. Senta, por favor, senta. Você lembra que você é a Rainha?

RAINHA GERTRUDES / M: Lembro, lembro.

POLONIO / O: E você está no quarto, no seu palácio. HAMLET está louco, completamente fora de si, as extravagâncias dele se tornaram excessivas, não são mais suportáveis. Fale com firmeza, com firmeza. Eu, eu vou ficar aqui.

HAMLET / F: Minha mãe, minha mãe!

HAMLET / F: Você me chamou?...

RAINHA GERTRUDES / M: HAMLET, Você ofendeu muito teu pai.

HAMLET / F: mãe, você ofendeu muito meu pai.

RAINHA GERTRUDES / M: Vamos, vamos. Você me responde com uma língua tola.

HAMLET / F: Venha, venha. Você me pergunta com uma língua indigna.

RAINHA GERTRUDES / M: O que é isto? Você esqueceu quem eu sou?

HAMLET / F: Não. Não, não esqueci. Você é a rainha. Você é mulher do irmão do seu marido. E antes não fosse você minha mãe.

RAINHA GERTRUDES / M: Muito bem, eu vou te colocar diante de pessoas capazes de falar contigo.

HAMLET / F: Não vai não.

RAINHA GERTRUDES / M: Me solta, o que você tá fazendo?

HAMLET / F: Você vai ficar sentada aqui, vai escutar o que eu tenho pra dizer.

RAINHA GERTRUDES / M: O que vc vai fazer? Cê vai me matar?! Socorro! Ele vai me matar!

POLONIO / O: Socorro, Socorro! Aqui, no quarto da Rainha! Socorro!

HAMLET / F: O que é isso aqui?! Um rato? Uma ratazana?

(Hamlet mata Polônio)

POLONIO / O: *(morre)*

RAINHA GERTRUDES / M: O que você fez HAMLET?

HAMLET / F: Imbecil.

RAINHA GERTRUDES / M: o que você...?

HAMLET / F: Pronto! Ser prestativo demais tem seus perigos! Fica deitado. Cê tá morto. Eu acabei de matar você. Cê tava escondido atrás da tapeçaria, cê gritou socorro, eu ouvi, achei que era o meu tio, puxei minha espada e matei você, entendeu?

RAINHA GERTRUDES / M: que ação sangrenta e absurda, HAMLET, que violência. Que violência.

HAMLET / F: Você achou? Você achou violento? Foi? Foi isto que você disse? Ação sangrenta e absurda, que violência... foi? e isto aqui? Isto aqui você acha violento? *(filmando os peitos dela)* Isto aqui você acha violento? Hein? Isto aqui você acha violento?

RAINHA GERTRUDES / M: Aonde você quer chegar, HAMLET?!

HAMLET / F: Eu quero que você enxergue. Tem um olho aqui? Hein? Este olho aqui enxerga? Ele serve pra alguma coisa? E este nariz aqui? Sente o cheiro de podre do seu marido? Tem gente aqui? Tem carne aqui?

RAINHA GERTRUDES / M: Que foi que eu fiz pra tua língua vibrar contra mim com esse ódio todo?

HAMLET / F: Você era casada com um homem tão perfeito que parece que cada deus fez questão de colocar nele a sua marca, e olha pra esse outro agora, um bufão entre os reis, um ladrão, um assassino covarde, que roubou do reino seu mais precioso diadema, e enfiou no bolso!

RAINHA GERTRUDES / M – Não fala mais, HAMLET.
Tuas palavras, como adagas, penetram meus ouvidos.

HAMLET / F: Como é que você pode deixar de se alimentar numa montanha límpida, pra ir engordar neste lamaçal, como é que você pode viver no suor azedo de lençóis enebados, ensopados na corrupção, arrulhando, fazendo amor numa sentina imunda... Dia após dia.

FANTASMA: Calma. Calma, HAMLET.

HAMLET / F: hein?

FANTASMA: Devagar.

HAMLET / F: O quê?

FANTASMA: Devagar. Olha o foco. Não perde o foco.

RAINHA GERTRUDES / M – HAMLET?

FANTASMA: Não se esqueça; esta visita é para aguçar tua resolução já quase cega. Olha, o espanto domina tua mãe. Coloca-te entre ela e sua alma em conflito. Nos corpos mais frágeis, a imaginação trabalha com mais força.

RAINHA GERTRUDES / M – HAMLET, com quem você está falando?

FANTASMA: Fala com ela, HAMLET.

HAMLET / F: Tô falando com ele.

RAINHA GERTRUDES / M – Ele quem?

HAMLET / F: Tô falando com ele. Olha ali.

RAINHA GERTRUDES / M – Eu não vejo nada e vejo tudo o que há.

HAMLET / F: Olha só o seu brilho tão pálido!

RAINHA GERTRUDES / M – Meu deus está louco!

HAMLET / F: Ali, olha ali, a sua causa e seu aspecto, juntos,
Seriam capazes de comover as pedras.

RAINHA GERTRUDES / M – **HAMLET!** É teu cérebro que forja essa visão;
É teu delírio que se excede
Em criações incorpóreas.

HAMLET / F: Pára com isto! Não passa em tua alma esse enganoso unguento
De que não é o teu delito que fala, mas a minha demência. Isso é uma pele fina cobrindo
tua alma gangrenada, enquanto a pútrida corrupção, em infecção oculta, corrói tudo por
dentro.

RAINHA GERTRUDES / M – **HAMLET.** Você partiu meu coração em dois.

HAMLET / F: Então joga fora a metade podre.

HAMLET / F: *(caminhando em direção ao corpo de Polônio que está caído no chão)*-
Quanto a este senhor aqui, Deus quis assim, Que eu fosse o castigo dele, e ele o meu;

(Vai mexer no corpo de Polônio, tocar nele e faz um pequeno stage magic tirando a caveirinha de dentro do bolso do paletó dele)

HAMLET / F: Engraçado, o conselheiro era tão animado, tão falastrão, de repente
ficou quieto, parece inteligente. *(A caveira.)* Por obséquio, me acompanhe, senhor, é só
um arrastão final. *(põe a caveirinha no bolso, num gesto rápido e discreto)*

(Atos IV e V)

REI / C: Hamlet, Hamlet! Hamlet, onde está Polônio?

HAMLET / F: Na ceia.

REI / C: Na ceia! Onde?

HAMLET / F: Na ceia. Mas não está comendo. Está sendo comido. Um determinado
congresso de vermes políticos se interessou por ele. Nessa hora o verme é o único
imperador. Aliás, um homem pode pescar com o verme que comeu o próprio rei e
comer o peixe que comeu este verme.

REI / C: O que é que você quer dizer com isso?

HAMLET / F: Nada, senão que um rei pode fazer um lindo desfile pelas tripas de um
mendigo.

REI / C: Onde está Polônio?

HAMLET / F: No céu; manda alguém procurar ele lá. Se o seu mensageiro não o
encontrar, o senhor pode ir pessoalmente procurá-lo no seu novo endereço. Agora, se

depois de uma semana o senhor você não for capaz de encontrá-lo, vai sentir o cheiro dele quando subir as escadas da galeria.

HAMLET / F: Ele espera, ele espera.

REI / C: Hamlet, esse ato, pra tua própria segurança, nos obriga a tirá-lo daqui com a rapidez do fogo.

O barco já está pronto, o vento nos ajuda: tudo aponta pra Inglaterra.

(jogando casaco, mala e guarda-chuva no chão, a frente de Hamlet)

HAMLET / F: Pra Inglaterra!

REI / C: Pra Inglaterra!

HAMLET / F: Pra Inglaterra!

REI / C: Pra Inglaterra!

HAMLET / F: Pra Inglaterra! Bom.

REI / C: Bom.

HAMLET / F: Bom.

REI / C: Bom.

HAMLET / F: Bom.

Adeus, minha boa mãe.

REI / C: Teu pai que te ama.

HAMLET / F: Minha mãe. Pai e mãe são marido e mulher; marido e mulher são a mesma carne, portanto, adeus minha boa mãe.

REI / C: Pra Inglaterra!

Música entra. Todos se movem. Rei no centro.

REI / C: Hamlet queima em meu sangue como a febre.
Inglaterra – se de algum modo te interessa minha amizade –
E minha extrema potência te aconselha que assim queiras –
Não poderás receber com frieza nossa decisão soberana,
De Conduzir Hamlet à morte imediata
Até que isso aconteça,
O mais que aconteça não poderá se chamar felicidade. *(Sai.)*

ENTREATO 3 - Caravelas

ATOR / O: eu tive um sonho... Eu tive um sonho... eu sonhei que eu estava no mar, no meio do mar... No meio do mar tinha um rodãozinho, e era um daqueles rodãozinhos míticos, de onde nunca ninguém voltou... e acho que eu tava num barco, é, num barco, um barco antigo, uma caravela, parecia uma caravela, um barco de época... E a caravela, esse barco, foi se aproximando e o barco foi se aproximando desse rodãozinho e foi sendo lentamente sugado pra dentro dele... eu acho que eu estava com uns amigos, ou com meus irmãos, não sei, e eu fui vendo o navio sendo destruído e as pessoas morrendo, e eu pensei bom, eu tô morto... Eu tô morto... Aí eu pensei, já que eu tô morto, então eu vou ver como é esse rodãozinho por dentro, vou ver o que é esse rodãozinho... E eu olhei e fui vendo aquele poço, aquela circularidade, aquele movimento pra baixo, pra dentro, aquela circularidade. E eu fui me deixando levar por aquilo e aí eu senti que se eu me agarrasse a alguma coisa circular... Eu me agarrei num tonel, num barril... E eu fui jogado pra fora do rodãozinho, expelido dali, aí eu me vi numa praia deserta, com o cabelo todo grisalho... E depois eu não me lembro mais...

(RAINHA GERTRUDES / M canta: “cry me a river”, Ofélia aparece louca, canta, Laertes chega da França)
Ofélia faz barulho de pingo d’água nos baldes. Rei / C imita.

RAINHA / M: Claudius!

RAINHA / M: Ofélia quer cantar?

OFÉLIA / B (*cantando no microfone*): Boa noite, senhoras, boa noite, senhores! Ele foi enterrado com a cabeça pra baixo, a boca, a língua, o olho, a... terra molhada na sua orelha. Caíam chuvas de lágrimas na campa! Caíam chuvas de lágrimas na campa. Vai em paz, meu pombinho, meu pombinho, meu pombinho, Ole re, ole, re, ole, re. Eu vi, eu vi o meu príncipe no quarto, no quarto com a mãe dele, no quarto com a mãe dele, eu vi o meu pai, o meu pai, ele, a água, a água, Socorro, Socorro, Socorro... a água saindo por baixo da porta, a água, a água vermelha saindo por baixo da porta, eu ouvi o corpo batendo na escada, fazia... (*bate no microfone, imitando o barulho*) Perdoem, perdoem senhoras, perdoem senhores, mas, a minha carruagem, me espera. (*vê Laertes / Fer*) Laertes!

LAERTES / ATOR / FER:

Laertes, filho de Polônio, irmão de Ofélia, chega da França, disposto a vingar a morte de seu pai, após acusar o rei, Laertes descobre Hamlet, seu amigo de infância e príncipe da Dinamarca, fora o autor do crime. Em seguida Laertes se depara com o lamentável estado mental de sua irmã Ofélia. Mais tarde a rainha da Dinamarca lhe informa que Ofélia afogou-se no rio.

OFÉLIA / B (*cantando baixinho*): “Enterraram no caixão com o rosto descoberto... (canta) Ole, rê, ole, rê, Caíam chuvas de lágrimas na campa, vai em paz meu pombinho...”

RAINHA / M: Há um salgueiro que cresce inclinado no riacho
Refletindo suas folhas de prata no espelho das águas;
Ela foi até lá com estranhas grinaldas de urtigas, margaridas, orquídeas encarnadas.
Quando ela tentava subir nos galhos inclinados, para pendurar as coroas de flores, um ramo invejoso se quebrou;

Ela e seus troféus floridos, ambos,
Despencaram juntos no arroio soluçante.
Suas roupas inflaram e a mantiveram boiando certo tempo;
Enquanto isso ela cantava fragmentos de velhas canções,
Inconsciente da própria desgraça
Como criatura nativa desse meio,
Criada pra viver nesse elemento.
Mas não demoraria pra que suas roupas
Pesadas pela água que a encharcava,
Arrastassem a infortunada do seu canto suave
À morte lamacenta.

Ofélia pega a garrafa d'água e se molha. Tira o vestido e põe no chão como outro corpo.

LAERTES: Já tens água demais, pobre Ofélia,
Por isso contenho minhas lágrimas.
Mas esse é o jeito humano; a natureza cobra à natureza,
A vergonha diga o que quiser.
Quando acabarem minhas lágrimas,
Não haverá mais mulher em mim.

Música “Água Água” cantada por todos.

ATOR / HAMLET / O: Hamlet, ao descobrir que Rosencrantz e Guildenstern o estavam conduzindo à morte, encomendada por seu tio ao rei da Inglaterra, reescreve a carta contendo as ordens reais, fazendo com que seus amigos sejam executados em seu lugar. Volta à Dinamarca, encontra-se no cemitério de Elsinore, onde avistam um cortejo fúnebre, liderado por Laertes, filho de Polônio e irmão de Ofélia, ambos mortos.

Embate Laertes e Hamlet. Viewpoints

LAERTES / FER: Deponham-na sobre a terra;
Que de sua carne bela e imaculada
Brotem as violetas!
Minha irmã será um anjo eleito entre os eleitos,
Quando todos nós uivarmos nas profundas do inferno
Flores às flores. Adeus! Adeus!

LAERTES / FER (com um ferro de passar torrando a carne):

Oh, tríplice desgraça
Caia dez vezes triplicada sobre a cabeça maldita
Cuja ação criminoso privou você de tua inteligência luminosa!
Pare um momento a terra para que eu a aperte uma última vez em meus braços.
Agora, cubram agora de pó o vivo e a morta, até que essa planície se transforme num monte mais alto do que o Monte Pélion ou do que o pico do Olimpo azul, que fura o firmamento.

HAMLET: (Avançando.) Quem é esse cuja mágoa
Adorna-se com tal violência; cujo grito de dor

Enfeitiça as estrelas errantes, detendo-as no céu,
Petrificadas como espantadas ouvintes? (*bate na mesa*)
Esse sou eu,
Hamlet, da Dinamarca.

LAERTES / FER: Que o demônio carregue a tua alma! (Luta com ele.)

HAMLET: Mau modo de rezar. Eu te peço, tira teus dedos da minha garganta;
Pois embora eu não seja raivoso ou violento,
Tenho alguma coisa em mim perigosa
Que tua sabedoria fará bem em respeitar. Tira as tuas mãos!
Eu amava Ofélia. Quarenta mil irmãos
Não poderiam, somando seu amor,
Equipará-lo ao meu.
(A Laertes.)
Que farás Tu por ela?
Pelo sangue de Cristo, mostra-me o que pretendes fazer,
Vais chorar? Vais lutar? Jejuar? Fazer-te em
Pedaços? Beber um rio? Comer um crocodilo? Eu farei isso.
Vieste aqui choramingar? Ou me desafiar saltando em sua tumba?
Mande que te enterre vivo junto dela e eu farei o mesmo.
E já que falas bravatas de montanhas, deixa que lancem milhões de acres sobre nós, até
fazer o Monte Ossa parecer uma verruga!
Vai, vocífera;
Meu rugido será igual ao teu.
Ouve cavaleiro: Por que razão me trata desse modo?
Eu sempre o estimei. Mas não importa;
Mesmo que Hércules use toda sua energia,
O gato miará e o cão terá seu dia. (*Sai.*)

(*enterro Ofélia*)
Fer e O trocam os casacos / papéis.

REI / C: Laertes, o que está disposto a fazer pra mostrar que é filho de seu pai em atos,
não mais em palavras?

LAERTES / O: Cortar o pescoço do assassino.

REI / C: provocamos um entrevero entre vocês,
E apostamos nos dois. Você escolhe um florete sem botão e num passe maldoso,
Paga a vida de teu pai com a vida dele.

LAERTES / O: Eu conheço certo unguento.
Basta mergulhar nele uma lâmina, e nada livrará da morte quem sofrer um arranhão.

REI / C: e eu terei um cálice preparado pra ocasião,
Basta ele encostar os lábios, para coroar o nosso plano.

(Cena Final)

HAMLET: Horácio... Tinha um duelo, não tinha?

HORÁCIO: Tinha. No final, tinha um duelo...

HAMLET: Eles me chamavam, não é?

HORÁCIO: Chamavam.

HAMLET: Eu vou.

REI: Em guarda, Laertes. Em guarda, Hamlet.

HAMLET: Horacio, você nem imagina a angústia que eu tenho aqui no peito.

OSRIC: Um toque. Um toque bem visível.

LAERTES: Um toque, eu reconheço.

HORÁCIO: Se você quiser, Hamlet, eu peço para eles não virem...

HAMLET: Não, não importa...

RAINHA: Toma o lenço, querido Hamlet, enxuga a testa.

HORÁCIO: Como não importa?

HAMLET: Não passa de tolice;

RAINHA: A Rainha brinda à tua fortuna. Hamlet.

REI: Gertrudes, não beba!

HAMLET: só uma espécie de pressentimento, desses que perturbam as mulheres.

RAINHA: Vou beber meu senhor; rogo que me perdoe. *(Bebe.)*

HAMLET: Você sabe que... Essa coisa de morrer...

OSRIC: Socorram a Rainha – a Rainha!

RAINHA: A bebida, querido Hamlet, envenenada!

HAMLET: Existe uma providência especial até na queda de um pássaro. Se é agora, não vai ser depois; se não for depois, será agora; se não for agora, será a qualquer hora. Estar preparado é tudo.

LAERTES: O torpe estratagema se voltou contra mim;
Olha eis-me caído pra não me erguer jamais.

HAMLET: Se ninguém é dono de nada do que deixa, que importa a hora de deixar? Seja lá o que for... Vai ser sempre assim...

HAMLET: Eu estou morto, Horácio.

LAERTES: você está morto, Hamlet,

HAMLET: estou morto

LAERTES: você está morto. Não sobra em ti meia hora de vida; a minha espada estava envenenada. O rei, o rei é o culpado.

HAMLET/ B: Vai, veneno, termina tua obra! Morre Rei maldito, segue e minha mãe!

HAMLET: Você vive. Mantém teu sopro de vida neste mundo de dor pra contar minha história. Explica a mim e a minha causa fielmente àqueles que duvidem.

HAMLET: O poderoso veneno domina o meu espírito.
O resto é silêncio. (*Morre.*)

HORÁCIO: Assim estoura um nobre coração. – Dorme em paz, amado príncipe, revoadas de anjos cantando te acompanhem ao teu repouso!

FIM

Anexo II – Processo de criação de Gaivota – Tema para um conto curto (Seagull-Play/La Mouette)

1. Rascunhos sobre o processo de criação

Não foi feita alteração no conteúdo dos rascunhos fornecidos por Enrique Diaz, visto seu caráter documental. São rascunhos de trabalho, enviados por email. A maior parte das anotações são descritivas, sem fotos ou desenhos. Enrique Diaz as enviava por email aos atores, depois dos ensaios, no mesmo dia ou no dia seguinte, e serviam aos artistas como registro ou instruções. Apesar dos ensaios serem gravados, os artistas tinham pouco tempo para visualizar todas as fitas, portanto alguns email eram também a descrição dos momentos mais interessantes de um ensaio assistido nestas fitas. Estes email e rascunhos tinham uma finalidade prática e não eram revisados. Contém erros e várias abreviações que os tornam às vezes incompreensíveis para quem não participou do processo de criação. Sua finalidade prática estava inserida na temporalidade do processo de criação. Estas anotações são bastante heterogêneas e se referem à narração das ações executadas durante os ensaios, aos objetos utilizados, aos *Viewpoints* trabalhados, às missões para as Composições e às observações críticas e reflexões feitas durante os ensaios. Estes apontamentos contém também indicações sobre o tipo de interpretação dos personagens, sobre as temáticas abordadas e sobre as questões teóricas. Estas anotações eram direcionadas somente aos artistas, com objetivos práticos, e não visavam serem observadas e estudadas depois, portanto, agradeço a confiança depositada.

1.1 Rascunhos referentes aos laboratórios iniciais :

A oficina que durou dois meses, contou com a participação de artistas convidados junto aos atores participaram do espetáculo *Gaivota – tema para um conto curto*. Pode-se perceber as referências iniciais do projeto, que fazem parte do material da Fuzzificação.

Divulgação do Laboratório:

A Gaivota e Outras Histórias, Ensaio Tchekhov

De 10 de Julho a 1 de setembro, segundas quartas e sextas de 10hs às 13hs.

Um trabalho de pesquisa em torno da obra do autor russo Anton Tchekhov, liderada pelos atores Emílio de Mello e Mariana Lima e pelo ator e diretor Enrique Diaz.

Através da utilização de técnicas como *Viewpoints* (desenvolvidos pela diretora Anne Bogart e a SITI Company a partir de conceito de Mary Overlie) e Estrutura do Jogo Lúdico (método de trabalho utilizado pelo diretor russo Anatoli Vassiliev), além da experiência profissional dos três coordenadores, esta oficina visa o desenvolvimento de um trabalho prático em torno das peças e contos de Tchekhov. Outros elementos como informações biográficas, cartas e associações intertextuais poderão ser utilizados. Exercícios de conexão, relação com o espaço, depoimentos e elaboração de cenas a partir de material dramático serão realizados nesta pesquisa, que terá como participantes atores ou estudantes de teatro com alguma experiência profissional.

LOCAL : Teatro Poeira – Botafogo

Texto enviado aos participantes:

Papo com participantes da Residência

Boas vindas, início dos encontros que vão durar até dia 31 de agosto, as seg qua e qui de 10 às 13hs.

Procedimentos :

Pontualidade (mais de 10 minutos de atraso, fica só como ouvinte, mais de 20 não entra)

Possibilidade de uma bibliografia a ser utilizada (se não for possível, há livrarias e bibliotecas e etc.). Livros de cartas, biografias, livros sobre a época, sobre a Rússia, textos das peças que foram feitas, das outras peças de Tchekhov, livros de contos, etc. De qq forma, leiam, leiam, leiam, e pensem sempre na possibilidade destas informações virarem cena, workshop, articulação de sentido.

Estrutura da Residência :

Processo de pesquisa em torno da obra de TCHEKHOV, com concentração na peça A Gaivota.

Não estamos considerando como um curso, onde as pessoas entram para supostamente aprender com quem já tem as informações formatadas e deglutidas. É um processo de pesquisa e criação, mas do que de ensino e aprendizagem (é claro que todos aprenderemos coisas...).

Vamos trabalhar com algumas técnicas específicas, mais claramente Jogo Lúdico, desenvolvido pelo Vassiliev, e *Viewpoints* e Composição, pela SITI Company e Anne Bogart.

Vamos ter provavelmente uma boa quantidade de trabalho para ser feito fora dali, garantam disponibilidade para isso.

A residência funcionará como uma espécie de extensão do processo de ensaio do que chamamos Projeto Tchekhov, cujo elenco participará, senão totalmente, ao menos parcialmente do workshop. As composições criadas no workshop serão consideradas como material também do processo de ensaio, e poderão alimentar o mesmo e eventualmente, estar no espetáculo.

Focar em Ensaio.Hamlet e foco na personalidade (aspecto de Tchekhov de como a gente se vê)

Apresentação sucinta das técnicas Jogo Lúdico e *Viewpoints* / Composição

Names game (em roda ou podendo escolher lugar no espaço ?)

Nome, background, no que se debate hoje, habilidade ou característica (boa ou ruim, talvez uma curiosidade), imagem de futuro (não um desejo, mas uma imagem muito concreta de um futuro que pode ser próximo ou longínquo)

Divisão em Grupos

Como na apresentação do curso da Cia. dos Atores, a idéia de dividir em grupos, e cada um de nós conversar sobre si e sobre o que pensa do projeto com um grupo menor. Talvez tomar notas aí. Sugiro pelo menos 15 minutos cada turn.

Pressupostos de leitura para quarta feira

No mínimo a peça e preferencialmente mais algum material biográfico. Para a semana que vem, no mínimo 6 contos e mais uma peça de Tchekhov. Pesquisa de música russa.

Material Bibliográfico

O Cotidiano de Uma Lenda (cartas do TAM)

Dear Writer, Dear Actress (cartas Olga/Anton)

Selected Letters

Cartas Tchekhov / Gorki (Emilio)

Biografia Tchekhov Sofie Lafitte

Biografia Chekhov – a spirit set free, de V S Pritchett (Random House NY)

Tchekhov's Plays – an opening into eternity (Richard Gilman, Yale University Press, New Haven and London)

Tchekhov / Lacascade de Sophie Lucet (Collection Les Voies de L'acteur, L'Entretemps Éditions)

The actor's Tchekhov (Nikos)

Notebooks (inglês ou francês)

Peças de Tchekhov : Platonov, Ivanov, A Gaivota, Tio Vânia (O Silvano), As três Irmãs, O Jardim das Cerejeiras (e as peças curtas)

Livros Stanislavski (Minha Vida na Arte, Preparação do Ator, A Construção do Personagem, ???)

Contos Russos (ediouro)

Balalaikas e Mandolinas (de Vivian Lando, que morou na Rússia)

Os Mestres do teatro 2 (parte bacana sobre a dramaturgia russa e Tchekhov)

O Violino de Rothschild e outros contos (Ed Veredas, Coleção Grandes Escritores)

Introdução curta sobre contos e Platonov

Pequena cronologia biográfica

Brincadeira

Misfortune

Lady with Lapdog

The Kiss

Concerning Love

Anna Round The Neck

My Wife (40 pgs)

Murder (30 pgs)

Terror

Peças Curtas :

Canto do Cisne

O Urso

A Proposta (faltam pgs iniciais)

(pg inicial de Tatyana Repin...)
Malefícios do Tabaco
(pg inicial The Night Before The Trial)
Platonov (pg 215 a 366 / 151pgs)
Tchekhov in My Life (Lydia Avilova, pref David Magarshack)

Planejamento Residência / 8 semanas :

Analisando este planejamento, percebemos a pesquisa em torno dos conceitos de Vassiliev, ligados ao evento original (as circunstâncias anteriores dos personagens e da situação) e a importância dada ao trabalho com o evento principal (A temática que os artistas decidem trabalhar, a concepção da peça). Verificamos que estas proposições partiam do ator Emílio de Melo)

Primeiro Dia : dividir temas relativos à metodologia
Grande mercado de articulações a partir de técnicas e materiais (teóricos e práticos) disponibilizados naquele tempo

Segundo Dia : Aquecimento, VP e grande decupagem Vassiliev

Terceiro Dia :

Mensagem para os selecionados sobre estudo URGENTE da bibliografia até o início do trabalho e depois. PREPARAR BIBLIOGRAFIA

Dia Vassiliev : aquecimento com texto

Dia Composição :Aquecimento corporal e vivência + VP + composição

(quarta e sexta apresentação de composições)

Emílio sobre Vassiliev :

Anular a idéia de memória emotiva ; trabalhar com jogo de resposta em torno das idéias ; dividir cada em cena em alguns fragmentos e tirar o tema de cada fragmento de alguma frase de cada personagem (não pode falar o tema); não pensa no passado dos personagens, mas no futuro deles ; « meu objetivo é estimular o outro » ; não é uma estética, mas um estudo ; diferença entre estrutura psicológica e estrutura lúdica ;

Mariana sobre Tchekhov e Stanislavski e o TAM :

Botar esta gente em cena, com tão ou maior importância que a própria peça,

Pensar / estudo, leitura, Vassiliev

Sentir / memória, depoimento, « o coração é o ouro do artista » Leonilson (como estimular o coração ?)

Fazer / Jogo, composição, produção de workshops,

Rascunhos (anotações sobre os laboratórios iniciais/ Fuzzificação):

Neste rascunho temos acesso às referências iniciais da fuzzificação. Percebe-se a importância dada às cartas, aos livros, aos contos e à biografia de Tchekhov. Verifica-se a relevância da reflexão sobre o método de trabalho do ator (estudo das técnicas de Stanislavski, Vassiliev e *Viewpoints and Composition*. Observa-se a opção por um jogo lúdico coletivo e por uma interpretação não psicológica: “ não tem nada a ver com o psicológico”. Enrique Diaz fala da apropriação dos textos e evidencia que não quer a prosa (a narrativa lógica e racional) , mas busca a articulação ‘poética’ dos elementos. O estudo destes rascunhos mostra também a preocupação de Enrique Diaz com a busca da representação do real e o questionamento sobre a realidade social. Um dos questionamentos recorrentes ao longo dos ensaios é voltado para as formas de representação do real.

Oficina 10 de julho

Falaram um pouco sobre o início do processo. Kike e Mari falaram dos View Points. Kike comparou com Hamlet. Emílio falou um pouco sobre o sistema do Vassiliev.
Deram a vasta Bibliografia:
Comentaram que as cartas são boas de usar, porque é um texto falado, por exemplo.
Falaram que o texto da Gaivota que será usado como base é a versão traduzida pelo Rubens Figueiredo, editado pela Cosac e Naif.
Enrique está atrás da versão do Tom Stoppard.
Livro da Sophie Lafite – olhares em relação a obra de Tchekhov, em francês.
Kike falou um pouco deste Tchekhov do ocaso de primavera, ao citar o livro “ The Actors / Tchekhov”.
Falou do jeito russo ao citar o livro “Balalaicas”.
Comentou um pouco sobre o “funcionário Público “ que é um personagem muito comum na Rússia e que isto é bem brasileiro também.
Emílio falou do livro “Violino de Rotshchild “ que tem uma carta que foi o estalo pra ele , Tchekhov, se entregar ao ofício de escritor.
Ele era médico, pescador, jardineiro.
Teve um trabalho numa prisão, como médico.
Livro: “ O amor é uma região bem interessante” é um livro que fala desta viagem à prisão.
“catatau “ – história de uma mulher que teve um caso com ele. Parece que a medalhinha que Nina dá para o Trigorin é baseada nesta história. Mas, parece que não é verdade, que esta mulher inventou o caso.
Que a vida sexual dele não era muito quente.
Que a mulher na obra do Tchekhov: Tem uma pompa, aquela sala com papel de parede e um tipo de fala: “ Levante-se “ (?)
“Estrutura do Jogo lúdico” – trabalho que Anatoli Vassiliev desenvolveu em cima do Stanislavski
Gtish (?) – diretores e pedagogos que desenvolvem trabalho do 1º ao 4º ano. – Vassiliev – mestre do estágio - vão formando pessoas pelo mundo.
Método pra desenvolver personagem.
Ele fala da análise ativa.

O papo sobre memória emotiva do Stanislavski, chega até nós via Lee Strasberg. Eles , russos, não conhecem isto.

A estrutura do jogo lúdico é uma análise da peça dentro da ação. Cria estruturazinha e parte pra cena. Trabalha o conceito, a idéia, mas, não tem nada a ver com o psicológico.

Ator entra nu na cena, sem nada. Ele tem um objetivo lá na frente que ele vai galgar.

O texto tem dois pontos que o estruturam: acontecimento original (que dá o start) e principal (que, geralmente tá no final) e é onde o conflito vai se esclarecer.

Depois divide em atos / cenas / pequenos fragmentos

Rápida leitura com as pernas e não com as bundas (segundo Emílio)

Região de acontecimento principal – entre Nina e Trepliov , por exemplo, que vai desencadear no suicídio. Depois desta cena está tudo esclarecido.

Todos trabalham com o mesmo objetivo – personalidade do trabalho todo.

Dantchenko falava nas cartas que ele no primeiro encontro fala sobre o que vai se falar.

Meierhold não aguento mais esta merda. O jogo é o que ocupa.

Não tem vômito.

Quer ver o que está entre vcs dois e não o que está dentro de vc ou dentro dele.

Resposta resposta e não pergunta – resposta

Kike (abrindo parêntesis) – Tamanho da roubada que tão se metendo. Tem isto mais trabalho Tchekhov, mais contos, mais biografias.

Postura disciplinada / supermercado pós-moderno.

Não dá pra existir clima / cena . Chinezinho rodando pratinho. Qual o charme de no meio disto tudo, captar algo?

Foram à Curitiba, Chamecki e Lerner, La Ribot e tal. Faculdade / doutorado em 6 meses.

Modalidade da disponibilização / pesquisar e ser autoral instintivamente.

Filósofo X mais a britadeira da obra. Não tem erudição, é mais na pulsação.

View Points e Composição que é mais o outro lado. Roubou da dança. Mary Overlee. Simples e prático. No sentido físico,.

Tá dentro , tá escutando.

Mari – enxergar o teatro de uma forma mais plástica. O que gera a distância, por exemplo. O que significa pegar a mala correndo ou pegar a mala e andar devagar. O que significa madeira , aço, sombra, luz. Leituras em braile de um espetáculo. Impacto da ocupação de um corpo no espaço. Ferramentas pro ator. Desamarra a gente um pouco.

Kike – em um segundo vc pode estar lambendo o chão, porque isto é jogo . estímulo. Perde um pouco a imagem da identidade. A imagem que as pessoas fazem de si mesmo.

Mari – não chegam em nenhum lugar / podem passar a vida inteira fazendo isto.

Biografia pessoal ./ composições com pedidos.

Bel (parafraseando Kike) – Grande articulação de sentidos.

Idéia da coisa – alguma noção – articula com outro pensamento.

Kike - multiplicidade de sentido e método. Articular elementos que você tem pra fazer a cena. A maneira de se articular se afasta da prosa e se aproxima da poesia. Mímica / luz, de onde vem. Ator – devagar ou rápido. Equivocar . Sentido nisto.

...sentimento que vc passa medo ou é sentindo medo que vc passa medo?

Tostines vende porque é sempre fresquinho?

Quem nasceu primeiro?

‘Desloca o foco do pensamento. Não tá aqui como ator, mas, como artista.

Em vez de interpretar, vai compor.

Falo!

Xuxa (se abaixando pra amarrar o sapato) – Quanta coisa, né?

Trazer o Tchekhov pra cá, em vez de ir atrás dele. É imaginável. Não sei como ela é. Moro com ela. (no caso, Kike falando da Mari), e o Tchekhov? Sei lá, nunca olhei pra cara dele!

Tem relação com a fê que você tem em relação a vida.

Pessoas vivas – Tchekhov, Stanislavski....

Shakespeare - é claro que são mais inteligentes que a gente, mas era um ator que tava escrevendo umas coisas mais levianas, dava o rabo pros caras que pagavam pra ele. Era um cachorro, um safado, um humano.

Quando você tira o autor da prateleira, fica distante.

Pulsa (?) até as últimas consequências. O que é real? Qual o compromisso que eu tenho com o que não está aqui?

A articulação entre duas coisas. Afetos / depressões / euforias.

Alguns dos desejos dele. Clareza em relação ao público. Pina Bausch. Fala de você de alguma maneira. Clichê do contemporâneo.

Abertura de canal com o público muito legal.

Experiência com Hamlet no mundo.

Adendo Emílio: cartas de Gorki / Tchekhov / Stanislavski / Meirhold – parece com a gente – Emílio com Bia Lessa, por exemplo, cotidiano / processo de criação / frágil / humano.

Gaivota – dois atores / dois escritores – Trepliov mãe namorada - como é que eu sou aceito através do amor e do teatro?

Hamlet tem a ver. Acontecem outras coisas . Questão da arte pra que conta a história? Pra que criar espelhos? Por que a Nina quer ser atriz? O que é ser famosa? É só um deslumbre?

Posso fazer arte pra ficar famoso, tô fazendo arte pro outro de qualquer forma, pra sair de mim.

Pintura rupestre – pra sair de mim.

Operação parecida com a que eles fazem. Vamos fazer. Vale tudo neste lugar aqui.

Não tem limite do que é lugar e o que não é.

Tom Stoppard – A Gaivota e o que não é.

Ganho esta merreca e... veja só...

Names Game

Este tipo de jogo da verdade demonstra a forma com que Enrique Diaz insere os elementos autobiográficos dos artistas de forma lúdica durante o processo de criação. À partir dos dados biográficos de cada ator, que são apresentados como verdadeiros (ou autoficcionalizados), os atores ‘jogam’ e ‘criam’ outras identidades, outros seres fictícios.

Nome – background – questão / o que quer / o que busca – habilidade / característica específica – imagem concreta no futuro

Gugu – João, teatro / novela / casa própria

Pedrinho – gaúcho / bailarino por 20 anos / mesa redonda / família

Felipe – faz muitas coisas e quer encontrar o foco / trabalho próprio / filha com 6 anos fazendo uma dança na Serrina, imitando gorilas

Claudinho – ator , autor / com 80 anos no palco sozinho

Diogo – view points, interesse total / exercícios de voz na moto / NY perdido ligando pro Kike, pra saber onde é

Bel – morou em SP / tem dois filhos / quer aprender a chorar em cena / sabe dormir e acordar na hora certa em cena /

Dani – sempre trabalhou com palco / quer juntar corpo, espírito, alma, voz, comunicação / o que é o artista / escreve pensamento automático, mas, não fala./ pés na areia, criança, prendendo choro

Ana – manuseia o DVD como ninguém, com rapidez, tem falta de ar, se imagina da hora do parto tomando a pele dural.

Alessandra – é paulista, tem dois filhos, uma bebêzinha, Se imagina nas montanhas olhando as estrelas

Raquel Rocha– nasceu no quintal de Aracaju, consegue chorar em 40 segundos, se imagina num café em Paris, conversando com o Peter Brook sobre o monólogo que ela acabou de fazer.

Kelsi – pintora, filho que não gosta de teatro

Lu Fróes – tem um filho, imaginação perdida, músculos da face, corpo pronto, divorciada

Emílio – texto em russo, faz muitas coisas ao mesmo tempo

Dado – poeta, habilidade extraordinária pra jogar ping pong, se imagina em 2011 em Berlim, fazendo ioga com um professora japonesa muito gata

Xuxa – cantora há um mês, nunca estudou teatro, tá achando o maior barato isto tudo

Claudia – corpo, tem uma filha

Inês – tem habilidade pra fazer as pessoas rirem

Rodrigo – escreve, espetáculo no Sérgio Porto, quase morreu duas vezes no mesmo dia, em acidente com dois carros diferentes Imagem do futuro, a gente naqueles mesmos lugares, algumas pessoas faltando, talvez algumas roupas diferentes.

Carol – interessa juntar figurino, luz, corpo e voz e perceber como se faz uma peça, mulata no líbano no final do ano.

Tiarê – mãe morreu há dez anos e vai morar com o pai.

Michel –

Claudio – filho de artistas

Soraia – castelinho de areia, não lembra o nome de ninguém, senil

Flavia – não come nada pastoso , tem aflição com texturas

Cristiano – irmão da Ana Gualda

Claudio – estudou na Uni Rio

Fernanda – monólogo no Sérgio Porto

Raquel Karro – se vê em muitos aeroportos, fazendo muitos trabalhos de teatro, com muita gente legal, conhecendo muitos lugares diferentes

Mari – se vê com os dois filho e com o pai tocando violão na Serra da Cantareira (?)

Kike – vê o namorado da filha vindo pegar ela em casa e ele morrendo de ciúme daquele filho da puta

Exercício:

Juntar coisas interessantes das pessoas/ Fazer uma biografia de uma pessoa com estes elementos mais interessantes.

12 / 7 - Oficina

Mari aquecimento ; espreguiçada, galera no chão. Corre , tremilica, 90 °, cócoras e sobe. Dois grupos. Joguinhos. Palma. Zip Zap Boeing. Tapa e nome.

Comentários Kike, sobre resposta. *(com interferência Gugu ou Claudinho?)*: **alguém falou, eu soltei um arrotto. Soltou um arrotto, eu fui embora. Eu fui embora, alguém casou.**

VP 1 Raquel, Claudia Meli... - Raquel com metade do corpo / sombra e luz

VP 2 Fel, Rodr, Michel _ terminaram agachados.

VP 3 Fernanda perto da platéia. Virou repentinamente. Andou devagar pra trás. Levantou Carol da platéia.As duas se olharam, Fernanda abaixou, e sentou, depois levantou. Parecia um

duelo. Clima / diversas posições no espaço as duas. Bel levantou e andou na diagonal, mais zerada. Engraçado. Música tocou, olharam pro alto. Transcendência. As três se uniram.

Kike coment: Mais capacidade de ser camaleão . Transformar. Narrativa. Quanto tempo dura. Padrão. Faz parte do jogo, renovar o padrão.
O formal ajuda na poetização da coisa.

Tempo / Mari falando: tempo das coisas no espaço, na vida.

Espaço / Lugar que o corpo ocupa. Infinitas possibilidades da relação de um corpo com o espaço, de um corpo com outro corpo.

Resposta – respondo a qualquer coisa.

Emílio – Estrutura do Jogo lúdico

Se o teatro se dedicar exclusivamente ao repertório clássico e ignorar o contemporâneo, vai pro brejo. (*Emílio citando o início do Livro “ O Cotidiano de uma Lenda”*) – Dantchenko que diz isto ?

Vassiliev era pedagogo / gde encenador / sistema que parte de Stanislavski. Mari Knibel.

Gaivota – segunda montagem dela foi o grande sucesso.

1896 – fracasso em São Petersburg – deixou Tchekhov deprimido, demorou a dar os direitos da peça pro Dantchenko.

Stanislavski.

1 – ações físicas – Emílio não sabe nada disto

2 – estudo – o Vassiliev trabalha em cima deste segundo estudo.

OBS: ele está falando disto e eles podem utilizar isto na peça ou não. **Estrutura do Jogo lúdico não é psicológico, mas, tem sentimento. A gênese do sentimento , no entanto, está no conceito.**

Texto é um encadeamento de acontecimentos.

_____ →

Próprio pra dramas realistas do sec XIX e XX. Strindberg, Ibsen, Pirandello, Tchekhov

Tem o acontecimento original mais ou menos no início

Tem o acontecimento principal – onde tudo se esclarece.

O-----→ Sist. 1 Psicológico

Ac. Original

-----→O Ac. Principal

Sistema II – Lúdico.

Imagem da vela que ilumina o fim do túnel.

O→

→O

Relação Seres

→

Relação Idéias

→

Ator conduz o personagem dentro do conceito da peça.

Sujeito Cachê – o que vc vai guardar pra vc e não vai desvendar pra platéia.

Ex: gaivota húngara, corta o final

Personagem – trabalha / palavra com palavra

Tese / Antítese / conflito. Vc tem uma idéia e o outro tem outra.

Conceito do ator sobre determinada cena.

Malu brincando “ não vamos instrumentalizar a massa...”Descoberta do ponto.

Entrar para o futuro. Pode responder com a pausa. Distância entre ator e personagem – não tem a ver com Brecht.

Vê o artista integrado.

Canal psicológico leva ao sentimento

Canal físico leva ao comportamento

Canal das idéias leva às palavras.

Felipe falou sobre que comparar View Points com Laban é como comparar melancia com bicicleta – as duas podema ser vermelhas, mas, uma coisa não nada a ver com a outra.

Divide a peça em atos e os atos em cenas e as cenas em fragmentos. Nó é a ligação entre dois fragmentos. Vão jogando. Proibido falar o texto do autor, porque se você falar, morreu o assunto. O tema do ator / personagem é um sujeito cachê tb.

Evite verbalizar o tema e tente evoluir.

Você afirma a sua idéia , mas, não adianta tentar impor no outro o que vc pensa. É um jogo, pra jogar isto tem que ter amor pelo outro. Estímulo . resposta e vai jogando.

Naquela hora , dá uma pausinha pra eu sentir (?) isto não existe aqui.

Discussão em cima do Tchekhov.

Nina e Trepliov é o acontecimento principal da peça (para o Vassiliev).

Idéias. Não é uma discussão entre dois personagens esta cena, por exemplo. São dois artistas, com visões diferentes. O que que faz a arte?

A fé da Nina ou o amor do Trepliov?

Ac. Original= peça do Trepliov. Ela , Nina, fala pro Trepliov que o que falta ali é o amor. Mas, foi isto que o motivou a escrever. a peça é existencialista (sobre jacaré, peixes, rio...)

Quadro dado na Oficina no dia seguinte (13 / 7)

CENA 1

Tema Macha

Tema Miedviediêno

Eu estou de luto pela minha vida

A vida pra mim é bem mais difícil que para senhorita

Nó: Quando entra o assunto do espetáculo

Seu amor me comove	Entre a minha alma e a sua não existem pontos de contato
Nó: o rapé	
Está abafado deve cair uma tempestade	
<p>Questão da arte está norteando a gente. (<i>Emílio em 24 de julho</i>). Ter isto na cabeça. Ex: usar o Paulo Coelho como Trigorin. A imagem não precisa ser ilustrada , ela só está ali pra embasar o jogo.</p> <p>Pode misturar entre o contexto da peça e o contemporâneo, entre atores e personagens. Ou uma situação que tenha lido nos contos.</p> <p>Kike – os temas dados não mostram que o Miedviediêenko está apaixonado por Macha. Eu ignoro isto ou eu trabalho com esta informação que tá no texto e eu sei. Emílio – é bom aproveitar a peça, mas, é pra trabalhar em cima do texto, focar no objetivo do jogo.</p>	

Trepliov e Sorin entram

Sorin não se adapta ao campo. Tá no lugar que não quer estar.

Sorin – aposentado / personagem recorrente na obra de Tchekhov.

Ele, Tchekhov, era um obcecado, trabalhava cuspiendo sangue. Não queria olhar a realidade. Felipe comentou que não gosta de ver sua conta no banco, pra não ter controle de quanto está devendo.

Homem bom que não consegue fazer o bem. Pessoas que não tem.

Desperdiçam a vida, deixam a vida escorrer pelas mãos. Deixam as oportunidades passarem ou então , não têm oportunidade mesmo.

Irmão do Tchekhov – morreu cedo. Era genial. Alexander? Ele bebia, não fazia porra nenhuma.

Trepliov- vocês querem sair, por favor? – ele não suporta ela.

Lago . água , calor... banho, nadar...

Maupassant – torre Eifel?

Mãe / tem que elogiar somente a ela. Ela é avarenta.

Escritor de 40 anos / melancólico.

Celebridades – como se descolar da imagem da sua mãe / do seu pai.

Impossível viver sem o teatro.

Ele queria casar e ser escritor. Não conseguiu nem uma coisa, nem outra.

Tecla enter (**escreve por elipse** / nem uma coisa, nem outra) – **monólogo Trepliov – imaturidade da escrita em Tchekhov na Gaivota. (?)**
Realismo russo / necessidade de afirmação

As notas a seguir se referem ao trabalho inspirado nas técnicas de Vassiliev sobre as ‘o evento principal’ e o ‘evento original’. Pecebe-se as questões principais e os temas escolhidos e abordados pelos artistas, como por exemplo, a relação com o tempo.

CENA 2		
	Tema Trepliov	Tema Sorin
Primeiro Movimento	Isto sim é um teatro	Esta é a tragédia da minha vida
Nó	Por que minha irmã está de mau humor?	
Segundo Movimento	Minha mãe é um caso psicológico muito curioso	Você imaginou que sua peça não irá agradar sua mãe e logo ficou alvoroçado.
Nó	Bem me quer Mal me quer	
Terceiro Movimento	O teatro contemporâneo não passa de rotina e superstição	É impossível viver sem o teatro
Nó	Relação com o tempo de alguma maneira	
Quarto Movimento	Amo minha mãe, mas, ela vive de um modo absurdo.	
Nó	Que tipo de homem é este escritor?	
Quinto movimento	Tem beleza, tem talento mas depois de Tolstói e Zola não dá vontade de ler Trigorin.	Até ser um escritor menor é agradável
Final Estudo	Entrada da Nina	
<p>Emílio explicando em 24 de julho (tem uma introdução) o que é uma exposição. Por exemplo: Emílio e Bel começam a cena jogando pedrinha no lago. Criar uma situação que não pare. De preferência em cima da situação e não do verbo. Uma espécie de ambientação, de situação inicial.</p>		

Lá, com o Vassiliev eles não trabalhavam com esta exposição (ele, Emílio, está propondo isto pra gerar o exercício.

Oficina em 17 e 19 de julho.

Mari falou que deu alguns exercícios tipo Cristina. O “Sai”.

E em fila usando os verbos. **Exiba-se, Desculpe-se...** Pra sair do lugar catito que tava entrando...

Claudio com a bicicleta e máscara do Tchekhov, assobiando uma música, tirava jornais amassados de dentro da bolsa, desistia de contar uma crítica e comia uma melancia.

Pedro – imagem Tchekhoviana / cadeira , música, gravata, terno. Entrava desenhava janela macieira. Pegava uma maçã do bolso e dava uma mordida.

Inês - vinha de cima da escada, fazendo vocalizes., batom, descia, e entrava em cena.

conto– **Ana Gualda** (?)

Carol – imagem estática.. caminho de papel, no final Carol parada com uma mala na mão e um papel.

Kelsi – cadeira no centro do palco, sentada tomando um chá e cantando atirei o pau no gato.

Pediram:

Visão contemporânea:

Nina

Arkadina

Trepliov

Trigorin

Objetos:

Amor

Trabalho

Liberdade

Memória

Teatro

Oficina em 20 de julho

Exercício / contar história da peça.

Xuxa entra e fala “ eu soube que a Nina se fudeu, lá em Moscou, ela se fudeu! “

Dado é a história de um poeta, que é apaixonado. Ele é subjetivo...

Dani F , enquanto anda pelo espaço, eu fico me perguntando porque é uma comédia, ele me perguntou no café da manhã, aí eu respondi, como é a história de dois artistas mais velhos que já sabem como fazer a arte deles dar certo e dois artistas mais jovens que ainda pensam em fazer a coisa de um jeito mais poético mesmo, como o Dado disse, e aí , sem querer a mãe o Trepliov não admite formas novas e , sei lá, acaba com ele, com a esperança que estes jovens tinham em fazer um novo tipo de arte... e é horrível, ela se fode, ele tenta suicídio e a mãe... sei lá, isto pode ser engraçado.

Entra Raquel Rocha fazendo Arkadina. Eu me arrependo de ter agido assim... Entra Carol cheirando rapé... alguém começa a falar da plateia... Alessandra fica revoltada do lado “ Vocês estão falando muito e não vão à luta! Aham que fazer arte é isto, que teatro é isto... cês tão aí falando de mim... eu fui pro mundo... eu conheci a vida.

Trepliov – eu quero morrer. Macha – eu também. Macha – eu queria sair daqui.

Gugu contando conto. De terno, fumando um cigarro, tom bem coloquial. Ele mora na Rua dos Cachorros nº 13. Tem um problema no olho. Veio aqui fazer um congresso. Filhas nasceram no dia 13. Há dia 17 anos, casou, tem sete filhas.

Há 33 anos trabalho no pensionato. Eu tenho idade pra ter ido embora há muito tempo. Lu Fróes interrompe (*cês tão achando isto interessante?*). Mari responde que tá achando isto interessante, sim.

Raquel Karro contando o conto. Deitada com dado. Levanta, senta e ri. Volta, volta. Oficiais / farmácia. Vida aborrecida. Sono desce sobre suas pálpebras. Conto “Olhos mortos de sono”

Raquel Rocha ligou e pediu pra gente andar até o cemitério. Caixaão , pessoas olhando,ela lá no fundo.Vestido preto. Alameda. Coveiros, carrinho com flores, cidade real. Observação da vida real, ela anda de costas e dá uma ilusão...Pegou um táxi com um colar de pérolas e foi.

Os rascunhos acima, referentes à oficina do dia 20 de julho, permitem observar a inserção do aspecto narrativo no trabalho dos artistas e percebido nos espetáculos. Os atores se apropriam do texto , eles narram a ‘estória’ da peça de forme pessoal, segundo sua ‘impressões’ pessoais.

Nos rascunhos abaixo, ao invés do exercício da narrativa, os artistas experimentam abordar o texto de forma completamente inconsciente, trabalhando com símbolos e imagens aleatórias e subjetivas.

Oficina em 24 de julho

Composições

Imagens que ficaram (roda de olhos fechados)

Primeira composição

Direção Fernanda – com: Dani F, Lu Froes, Pedro, Flavia, Inês

Escuridão, frangos , xícaras com fios de nylon, cachorro, lista de adjetivos da peça, Lu falando,animação dos olhos da Luciana,fósforos, cera da vela pingando,esquina macumbinha,Dani correndo,tom Lu,papel que não foi usado,slides fachadas e bebê, cheiro do cachorro, óculos escuros Inês,moedas, pausa longa antes da Lu,Pedro dando ordem antes da Lu

Bacana: Luciana lendo os adjetivos da peça, com tons diferentes (temos esta lista xerocada)

Segunda Composição – direção: Cristiano com Tiarê, Raquel, TT, Soraia

Raquel comendo a vaca que era da platéia. As três lá fora.Espada de plástico da TT. Portão fechado. Sexo animal,Violência.A gente descobrindo que é gado. Riso e choro ao mesmo tempo.Soraia cantando musiquinha e subindo a escada em espiral.Temos que trabalhar.As três meninas de boina. Revelação dos objetos embaixo dos livrinhos. Sexo. Cara de pastel da Raquel Rocha sendo comida. A espada da TT. Sonoplastia de pássaro. Tarde tempo. Brecht. Sem sufoco. tempos vazios.

Composição Rodrigo

Coment c / olhos fechados:

Saco de água,maneira como Rodrigo falou no início,Som garganta Ana, resposta com lógica,três situações,Anan apagando com o pé, Ana cochicho, La Dolce Vita,alguém tem

fogo, Xuxa entrando, promessa, filtro, Mastroianni, desenho papel, as três deitadas no chão, A Ana, hipótese, desespero, sonho e realidade, gravador e círculo de giz, frequência, xícara espatifada, bota, saco, jarra de chá, Rodrigo limpando o chão onde estava escrito “ eu sou uma criada”, e ele com pano de chão.

(*Fita 2 – dia 24 / 7 / Transcrições Fitas mini-dv*)

Ele falando: Quando a Bel entrar pode entrar e tirar uma coisa e sair. Quem quiser entrar também e fazer parte da composição, ok.

Uma senhora tomando chá sentada numa cadeira de madeira escura. Ela deixa derrubar um pouco de água quente na toalha, cada vez que bate com a colher na xícara.

Uma mulher fazendo desenhos geométricos com cartas de baralho sobre o chão de pedra, ela mexe na figura cada vez que ouve o canto de um pássaro.

Uma moça fumando cigarros importados deitada numa cama de solteiro, ela acende um novo cigarro, cada vez que o relógio desperta.

Kelsi esfrega as mãos e põe as palmas sobre os olhos.

Ana faz som com a garganta.

Claudia, assovia, bota as palmas das mãos no chão.

Kelsi com as mãos nos ouvidos, Xuxa, assoviou no ouvido da Ana que foi falando no ouvido de outras pessoas.

Se eu nunca tivesse escutado aquela música, eu pensaria o que eu penso hoje. O que eu amo é ideal ou não?

Eu sempre me impressiona. E se o texto fosse outro eu teria chorado?

Eu não confio no que vejo, mas, às vezes

A tua imagem me bota em desespero

E se você fosse inventado, será que eu teria o mesmo desespero?

O desespero é inventado ou ele existe.

O meu sonho não é real.

Xícara quebrada, sachês, saco com água. Eu me pergunto, minha bota, tão feliz, tão feliz,.

Se as notas estivessem organizadas de outra forma.

Gravador com círculo.

Eu sou uma criada que se apaixonou por um Bertold Brecht

Filme com “ La dolce Vita” passando.

Soraia começa a cantarolar o Bolero de Ravel (lembrando Nino Rota)

Alguém tem fogo? - grita ana com o cigarro na mão.

Rodrigo apagando o texto sobre a criada com um pano de chão.

Até aproximadamente 32 seg de fita.

Quarta Composição – dirigida por Carol

Com - Xuxa, Raquel, Claudio, Michel, Gugu

Coment olhos fechados:

A voz das pessoas dentro do camarim, Emílio e Claudia, Xuxa, Xuxa e Raquel, forma velha forma nova, pára de chorar, a gente sente, vc só quer o que é meu, voltei, jeito com..., diretor morreu, BB, seis minutos, Gugu na panela e todo o txt do Gugu, Michel quase caindo, raquel tremendo, falando microfone, Tchekhov mala de bicicleta, relação com jornal, nasce um

diretor, extintor ligado a panela, vai explodir, Pedro música no gravador, xícara preta, bala perdida, lago.

/ loucura, camarim, quatro pessoas....

Não importa forma nova ou forma velha, as pessoas dizem que não. Ai que saco, vou te contar, viu.

Eu tive um pressentimento, vai lá ver, desceram a escada correndo. Cinco de copas, posso comprar, posso comprar. Eu joguei a outra for a. Agora pega você. O outro vai no banheiro e vomita. Joguei no jogo.

Você viu quem desceu da escada correndo. Que que é? Pára, pára, pára! Por que que ela tá entediada

Ai, eu vou até o lago, viu

Tá falando sabe o que, né? Sabe o que que tá faltando.

Voltei.

É tudo mentira.

Lilian, tão chamando a Lilian,.

Raquel ficou chorando no camarim. Se maquiando.

Rápido, são seis minutos, rápido.

Raquel subindo e descendo as escadas, com lápis sobre os olhos, tremendo.

Michel

Xuxa (*bem perto da pessoa da platéia, pergunta*) - Cê acha que daqui a 200 anos a humanidade ainda vai tá sofrendo.

Gugu na panela - Me tira daqui, tá esquentando. Me tira daqui! Eu tenho um filho pra criar, meu filho não tem nem cinco anos ainda. Eu me arrependo de tudo que eu disse.

Michel quase caindo, preso pelos cotovelos.

Raquel! Com medo de descer escada.

O outro com a bicicleta e a máscara de Tchekhov na cara.

Pegam os jornais e jogam uns nos outros.

Raquel de joelhos, pagando promessas, eu era uma atirante, é quer dizer...

Tchekov atirando pedras na panela.

Música (*I can't take my eyes of you*) Carol vai lá e desliga.

Estrelas mudam de lugar. Chegam mais perto só pra ver. E ainda brilham de manhã, depois do nosso adormecer. Vem um bebezinho pelado, com placa de diretor.

Pedrinho.

até uns 45 segundos de fita.

Até 1:11:58:20 – papo/ comentários na roda

Kike – campo semântico.

Às vezes é mais difícil reconhecer. Simbolismo X Realismo.

Preponderância do realismo com tendência ao simbolismo.

Almanaque simbolista.

O que tem de interessante.

Gaivota abatida pelo poeta. Lago / encantamento.

Excesso de metáforas.

Equação estranha. O quanto o ator entende o que ele tá fazendo.

É orgânico? Plataforma conceitual

Rodrigo tinha outra lógica, de resposta. Fernanda meio inocente, buñuelico, escuro. Não ajudava a associação. Morre / nasce. Meio desabando Discurso solitário / desatirulado. Pulsional da Luciana.

Mecanicidade / incômodo.

Contraste com a explicação do Pedro. Coisa ali, simplesmente em outro canal. Coisas claras.

Universo escuro, não parecia o mesmo canal

Mari – o interessante era ver que em todas **a autorialidade estava assumida.**

Foco com a coisa dispersa, com a palavra.

Coisa inteira e não acaba, não esgarça e foi , foi, foi. Soraia.

Mari – falando da Carol / **decadência misturada ao caos.Camarim podia acontecer qq coisa. Stanislavski com Olga Kniper.Vai se fuder. Como os atores faziam Tchekhov.**

Kike – **enunciação diretor morreu. As coisas estão ali.Quero dizer algo aqui.** Da Carol era um pouco mais orgânico.A coisa sobrevivia sem o diretor.Peça Gerald (ele tá ali , super presente, mas, tb não tá). **Rodrigo é alguém que fala, entra aí, faz o que quiser.Todo mundo é diretor daquela merda.**

Xuxa entrou pra falar um segredo.

Emílio – é bom porque estamos tentando entrar num mesmo vocabulário.

Será que eu posso entrar?

Kike (*sobre a comp. Do Cristiano*) – tinha uma coisa , uma simplicidade maior. Tem uma coisa do caminho da surpresa / papel particular. Não tá longe. Plausível.

Gado. Sexo com a gente. Te deixa. Aceita o jogo. Especial o vazio.

Levitan – amigo do Tchekhov que tava com ele no abatimento da galinhola.

Gado , campo, peão violência.

É bela e feia a gaivota.

Deixa a gente meio ligado. Vaca que vira gaivota, / sensação. Depois águinha no cigarro. – bem humano . trivial, as falas meio mecânicas.Não vinham desta relação.Morte súbita dela e a trepada antes, estabelecia um lugar mais concreto.

Carol e Rodrigo – situação clara, preenchidas de sensação.

Rodrigo- **lá no início tinha uma cena / continuidade – uma mulher que faz isto e isto é do humano, Xícara chegando. é bom isto.**

Mari – memória emotiva, a temperatura, joga a xícara.uma memória tá aí sua memória. Gravador / notação de autor.

Não tem uma cena unindo compartimentos / memória / rearticulação dos elementos.**Olha o seu chá duchampiano, mulher que deixa cair , quando ouve o passarinho ela desarruma as cartas.**

Se ele não tivesse resquícios, restos...

Mastroiani.

Vem de outro lugar. Fora do literal Lugar meio vazio.

Frustração que ninguém entrou. Kike saiu, Tiarê e Dani estavam com a mesma roupa, queria que tivessem saído também, mas, a Dani mudou de roupa...

Textos interessantes / estruturas narrativas

Ana Gualda (o que ela falava)

Textos dos gravadores do Rodrigo

Forma nova X forma velha

Objetos

Xícara / água no saco / sachê / tudo quebrado e separado

Gaiola com som de cantoria de passarinho

Oficina 25 de julho

Aquecimento. Música . Gestos e depois juntam gestos clássicos. As pessoas vão parando de trabalhar gestos (apontadas por Kike) e vai virando um flow.

Falaram sobre processo das composições feitas na Oficina.

Emílio (exerc Vassiliev) – quatro pessoas. Primeira pessoa – três teses. Segunda – uma atítese e duas teses. Terceira – duas antíteses e duas teses. Quarta – três antíteses.

Oficina em 26 de julho

Sacks

1 – raquel, Ana Gualda, Dado, Felipe

2- Raquel , Claudia Mele...

3-...

4-...

Vassiliev

Dado e Inês

Xuxa e Cristiano –

Emílio – pára o exercício e entra falando “ cabeção, cabeção! – tem que transformar em ação. A mim ninguém quer beijar, ela diz – aí ele tasca um beijão na Xuxa. Tem que beijar.

Ela tá pedindo. Tá desenvolvendo o tema do personagem

A escaleta vc tem pra libertar e não pra aprisionar.

Lu e Raquel

Ana e Fel

Dani e Diogo

TT e Michel

Exerc: 1 minuto para Macha.

Xuxa – eu vou ficar doidona

Ana (levanta com uma arma na mão e fala pro Fel) – vem comigo, tira a calça, deita na cama, te amo, fala, te amo, me pede em casamento, casa comigo

Fernanda – Falta compromisso.

Cristiano- tenta tocar num ponto alto do cenário e não consegue, fala: filha da puta Pedrinho – cadeira aprisionado. Eu vou ficar sentada aqui até você desocupar.

Dani - eu vi ele e pensei, me fudi, me apaixonei. Não adianta eu, mesmo sabendo que eu vá conquistar a coisa, a possibilidade de perder, me faz ter medo. E não adianta, ele gosta dela, ele quer aquilo. Não adianta, o sexo é gostoso... Não adianta escrever bilhete dizendo que tô perdidamente apaixonada por ele, escrever peça, não adianta...

Claudio Lins – me dá seu relógio – Dani dá e ele joga no chão. Me dá sua camisa, pro Pedrinho que nega, aí ele fica ali.

Mari – **falando “ eu tô de luto pela minha vida...”**

Rodrigo, (?)

Inês – no chão, repetindo a frase que Mari pediu, começa a se masturbar, tira uma carta de dentro das calças e se masturba...

Oficina em 27 de julho

(?)

Flows e VP's(?)

Oficina 31 de julho

Exercício tese / antítese – quatro pessoas.

Todos fizeram. Bom.

--

Primeira cena	Nina	Trepliov
	Mas, eu me sinto atraída pra cá, para o lago , como uma gaiivota	Não vá embora tão cedo, eu imploro
Nó	Trepliov – Amo você	
	Nina – Pssss	
	É difícil representar a peça que você escreveu	Não se deve representar a vida do jeito que ela é, nem do jeito que devia ser, mas, sim, como ela se apresenta nos sonhos
Fim		

Segunda Cena	Nina	Trepliov
	O senhor não se cuida direito	Tenho 55 anos
Nó	O senhor ainda agrada as mulheres	
	Diante de uma atriz todos vocês estão sempre dispostos a ficar de joelhos	

Rodrigo e Pedro –
De longe as pessoas podem não saber o que a gente tá fazendo (mexendo no Pedro corporalmente). As interpretações do que se vê, podem ser diferentes da realidade da coisa.
Eu não fico fazendo balada...
Mari comenta sobre o psicólogo Epstein.
Fernanda e Dado - meu texto , claro, você pensou que era o quê? Tchekhov?
Eu sou a luz. Gente é feita pra brilhar.Você é gente, nós somos feitos da matéria dos sonhos.
Cochicho
Você quer que eu descreva a ação ou simplesmente faça. ? ele vem pela escada e olha.
Fifa e Raquel
Tá com sede , bebe água (agrada aos comerciantes). Você ainda agrada as mulheres.
Musiquinha no encontro.
Indagações sobre o primeiro ato são bem vindas . Teatro Trepliov. SimbolismoX Realismo.
Idealismo. Dorn, Arkádina,Nina.
O lugar do personagem aparecer. Um minuto pro personagem.

Composição pra quinta – dia 3 de agosto

Tpo Max = 10 minutos

Um exercício de teatro 9 sugestão , memória emotiva
Uma referência cênica a Stanislavski
Uma referência ao modo Meyerholdiano
Um depoimento pessoal sobre qualquer forma
Um momento de contraste entre o indivíduo e o coletivo
Objetos são usados como personagens
Uma música cantada
Uma cena da peça, sem necessariamente o txt
Um trecho de um bom trabalho lúdico vassilieviano
Preparar algo que dure aqui, que tom é este?
Texto sobre gaivota. (palavra, poema...)

Oficina em 2 de agosto

Massagem , manipulação a três. Quem está sendo manipulado , fala objetivamente.

VP's

Flows

Raias

Vp tempo espaço etc...

Composições

Michel – Betty Boop no cu – falando o texto da Nina, Pedro desenha palco nas suas costas.

Claudio Lins – texto da Nina gravado com intervenções várias musicais, melódicas e sonoras no fundo. Samplers, E ele deitado, sentado, escrevendo sem para, de todas as formas possíveis.

Claudia Mele – senta na cadeira e começa a ler o texto da Nina, em pé, mais alto tom mediano, bem dramático. Rodrigo batia palmas e ela respondia aos estímulos.

Oficina 7 / 8

Aquecimento com Kike. Apoios com peso dois a dois cruzando a sala. Susuki.

5 pessoas posição interessantíssima no espaço. VP 1 – Mari, Dani, Claudio... escuta e adesão e contraponto bom.

Fel, Lu, Raquel, Rodrigo... quebra de padrão rápida, não deu tempo de se estabelecer e já estava sendo quebrado. VP 3 Keli, Raquel Karro, Dado... escuta que foi salva pelo coletivo e por decisões ineterssantes. Dado na frente com a calça de bolinha.

Comentário Kike – cuidado com a ansiedade, não ter medo de ir fundo, de ficcionalizar um pouquinho...

Composição TT

Composição Claudio Lins.

Comentários em roda

1.2 Rascunhos referentes aos momentos mais avançados dos ensaios :

À medida que os ensaios avançavam, percebe-se menos proposições feitas por Enrique Diaz aos atores, menos jogos de *Viewpoints* e menos descrições de composições. A preocupação maior é a documentação das cenas visando sua estruturação. Percebe-se que os procedimentos de improvisação, feitos durante as composições iniciais, foram integrados durante o que seria um ‘ensaio’. Mesmo que não chamassem de ‘composição’, o grau de improvisação e aleatoriedade das ações é bastante visível nas anotações.

Diaz, Enrique (anotações feitas em 09-08-2006)³²⁴:

Ensaio 9 / 8

Grid – Kike, Mari, Fel, Aless, Emílio

KK começou de pertinho, puxou coisa básica boa. Malu de frente no funo. Fel no meio, Giba na frente e Emílio um pouco atrás de Giba, mas, virado de costas. Bonita imagem. Vp Objeto segundo

Fel com cadeiras de rodas. “Esta cadeira era do meu avô. Ele morreu há sete anos atrás e ele usou esta cadeira durante três anos”

Mari entrando com xícara de café. Pára ao lado dele. Oferece ao Felipe (ele toma um gole), ela tenta impedi-lo, com um gesto de mão sutil .

Fel começa a fazer um som com a xícara de café no pratinho, tremendo. Ela sai (com um adar cuidadoso e lento)

Alessandra entra com a bola rosa. Jogando pro alto.

Mari entra com outra xícara

Alessandra “Esta bola é do meu filho, a gente comprou um dia na praia, no pôr do sol. A gente bricou muito com esta bola, ela voando no azul do céu...”

“Hoje em dia meu filho não gosta de nada do que eu faço, todo lugar que eu levo ele , ele reclama, parece que não está feliz”

(agente sempre brincava com esta bola no pôr do sol. Hoje em dia ele não gosta de fazer nada comigo. Nada que eu proponho, ele aceita. – mais ou menos adaptado)

Ela pega a xícara da mão da Mari vai lá pra trás, Felipe também vai à cadeira de rodas. Eles erguem as xícaras num gesto de brinde.

Entra Giba, Mari entra com outra xícara de café e oferece pra ele.

Felipe “Meu avô sempre escovava os dentes depois que tomava café. Era uma das manias que ele tinha. Mesmo depois de café da manhã, vc podia chamar ele pra fazer qq coisa. Ele não ia ... (treme mais a xícara de café) .

Até os 45 anos ele não teve nenhuma cárie.

Giba com pasta de dente (prevent). Esta pasta de dente... quantos sorrisos... por causa desta pasta de dente.

Bel entra com livro e vira pra parede.

Meu avô com 70 anos escreveu este livro. E ele fez uma dedicatória pra mim.

Querida Bel, vcô está num bom caminho, desde cedo já sabe o que quer... tenho certeza que com sua fina sensibilidade, talento perseverança,... vc vai realizar o sonho de ser uma grande artista. Vc vai ser uma grande atriz... meu maior desejo é viver o tempo necessário pra viver a alegria de apladi-la de pé. Um beijo e carinho do vô.

Mari continua realizadno trajetórias

Meu pai morreu com 90 anos, com todos os dentes, ele sempre dizia assim, não escova muito que gasta.

Felipe com cadeira de rodas aqui na frente. Bel com cafezinho do lado dele.

³²⁴ Vp significa uma abreviação de Viewpoin

Ele lê - Querida Bel, você está num bom caminho, desde cedo já sabe o que quer... tenho certeza que com sua fina sensibilidade, talento perseverança, ... vc vai realizar o sonho de ser uma grande artista. Você vai ser uma grande artista... meu maior desejo

Bel - Meu maior sonho é viver o tempo necessário pra viver a alegria de apladi-la de pé. Um beijo e carinho do vô.

Meu nome é Sandra, eu sou atendente do CNV. Todas as noites... atender o telefonema.

Esta noite ninguém quis se matar (?)

Tudo que eu queria era poder te aplaudir de pé (Bel rodando o Fel na cadeira de rodas)

Saí do ensaio, peguei o carro e ia pro teatro, rápido, eu fui ao banheiro. Eu tinha que trocar o ob, botei a mão lá dentro e não achava a cordinha do Ob. Não achava. Eu não podia perder o ob dentro de mim! Então botei a mão lá dentro, eu enfiei até aqui assim mais ou menos pra tentar achar fiozinho do ob, eu não achei

achei um fio, eu puxei o fio, aí

Aí eu levei um susto e o que é isto que saiu de dentro de mim? Nem lembrava que eu tinha isto dentro de mim?!

Alô? Malu, Giba no telefone.

Tira o vovô do sol! Ele tá sem pasta d'água.

Elas se juntaram, no canto, tomando café e chorando.

Eu não posso fazer nada. Eu entrei no quarto e ela falou " sai, mãe, sai!".

Ele foi pra Dysnei.

Ele não gosta de nada do que eu faço. Meu filho também... ai que saco... que saco, que saco.

Ela falou sai!

Malu, olhando lá no fundo com a cara parada.

Vc não tem filhos, vc tem sorte, vc tem que aturar esta historias de filhos.

Vc não sabe vc não sabe.

Eu vou ser empregado.

Vc já foi filho tb.

Vc já foi filho tb?

Vovô, vc já morreu, oi vovô.. (Alessandra dando tchau)

Malu agachada no canto. Giba oferece a bola. Eu não gosto de rosa. Ela manda de volta.

Ela pergunta pra ele: Qual seu telefone?

Ela vira e fala no telefone.

Os dois correm.

Meu avô me obrigava a botar uma roupa bem bonita. Quando ele me convidava eu tinha que botar uma roupa com babados. Uma meia e um sapato delicado. Mas, aí a minha mãe. A minha filha não vai botar esta roupa, ela vai ficar de calcinha e ela tá brincando, ela não é uma peça de mostruário. Eles queriam me mostrar como se eu fosse um urso panda. Eu era vermelha.

Isto aqui é uma bola de... Eu comprei esta bola porque ela era interessante.

Pra fazer a manchete, vc junta as duas mãos. Pra fazer o famoso saque jornada nas estrelas do nosso Bernard. Vc bate a mão com força por baixo. Vc tá se divertindo, tá feliz?

Malu deitada _ vc tyão bem, cês tão se divertindo?

Ta feliz?

Pra fazer o outro saque.

(papel – anotações)

Festas de Criança (Felipe) - ...no aniversário de 7 anos. Fez um cenario de hospital. Cheiro de éter. Os peitos abertos. Como a gente podia incrementar mais. A gente fez um soro, um hospital. Bisturi, Braços. No aniversário de 8 anos. Serras eletricas, com máscaras braços postiços e colocando em cima do braço e um suco de beterraba como se fosse sangue e caía...

Eu conto sempre a mesma história. Alessandra com a cornetinha pulando e seguindo a cadeira de rodas.

Workshop Alessandra Happy Daniel

Fel – Fernão Capelo Gaivota e mel com plumas

Emílio e Malu na cozinha – Vassiliev com frango

Bel – velho com botas

Diaz, Enrique (anotações feitas em 11-08-2006):

Ensaio 11 / 8

Aquecimento Dani L

Lótus, respiração pescoço. Chão, lento, espiral. Levanta, anda em curvas (remete a gaivota). Pára, volta a andar mais lento que puder. Volta ao ritmo normal. Anda com passos largos. Pára, fecha os olhos, fala tudo que lembra.

Manipulação com história

Bel - Tudo muito escuro, mais filme, mais fundo, sem poder

Emil- Quanto eu vou ganhar por isto, ela falou assim... uma empresa... trinta e cinco reais

Mari - Eu tava andando tranquilamente pela Nossa Sr de Copacabana... tô precisando de ajuda...

Fel - Eu queria escrever uma peça que fosse diferente de tudo que eu já vi

...De repente eu imaginei que este lugar é meio sozinho

KK - Eu tava sozinho numa praia vazia, tinham um monte de gaivotas

E tinham aquelas gaivotas que voavam... tinham umas prostitutas também do lado e uma falava pra outra... como é que é? Ela foi presa..

Giba - Passei a vida inteira trabalhando numa repartição e aí resolvi trabalhar...

Bel - Eu tava indo, indo, aí eu pensei, bom agora eu tenho que voltar aí eu comecei a nadar mais forte...

Divisão Ato I – Dani

Amor platônico X Dificuldades Reais - Macha e Miedivetchenko

Vida no campo X Vida urbana – Sórin e Trepliov

Mãe, ciúme – a obrigação, a cobrança / autocobrança

Teatro contemporâneo

O que poderia ser e não foi

O amor secreto (Polina e Dorn)

Médicos e artistas X Gente comum

Iákov e os trabalhadores / magueira / banho

O artifício do teatro

Nestes rascunhos que se seguem, referentes ao mês de setembro, Enrique Diaz abrange o foco de seus comentários e de suas questões para os outros elementos do espetáculo. Percebe-se um esforço de estruturação dos materiais produzidos ao longo das improvisações. Neste momento, o encenador começa a buscar um sentido consciente para ordenar os materiais produzidos de forma intuitiva e caótica. As questões e idéias centrais começam a ser colocadas de maneira mais formal e direta.

Diaz, Enrique (anotações feitas em 03-09-2006):

De KK 3 de setembro

A tabula rasa. O terreiro para caminharmos e perguntarmos. As indagações sobre a peça, a 'enganação' do público.

Tchekhov como presença, fazendo a articulação entre o vaudeville e a natureza, que permanece e continua. A morte como sabedoria. A criação de Tchekhov, a criação de Treplev, a criação desta companhia que se indaga sobre o que fazer. O exercício de contar a história desta peça.

Objetos

O trabalho com objetos. Que objetos são esses? É a coisa da infância? Que objetos são estes, que são encontrados? Infância, memória, arte, literatura, o divino, a natureza, o cotidiano.

A bolinha de sabão, o santinho, o porta retrato, a babuska, o abajour, o baralho, o xadrez, a xícara, os papéis e lápis, o tapete, o brinquedo, a vela, a planta, o pano de prato com estampa de frutas, as malas, o trenzinho...

Textos

A descrição da natureza, as cartas de Tchekhov e do Teatro de Arte de Moscou, a contação de história, o « eu vou », o « quando vc tinha tantos anos », o « vc é fulano e vc está fazendo ou sentindo isso », o « esta cena é sobre dois atores que querem ver como fazer a cena »,

Som

Lucas e Cabelo refazem a sinfonia da natureza proposta por Felipe, que vai dar em alguma coisa para a aberturada peça por Treplev

A peça

Explicação sobre a nomenclatura em russo, apresentação dos personagens e sua abreviação

Leitura das rubricas iniciais, de cenografia e local da ação.

Mistura de coisas que Tchekhov escreveu sobre a Gaivota, seja a citação do pianíssimo e forte, seja sobre os personagens, seja sobre a direção de Stanislavski ou sobre a atuação dos atores

*Masha e Medvedenko são textos lidos? Ou são feitos por apenas um ator que tem objetos na mão? **Ou fazem a cena e são simultaneamente apresentados por Tchekhov? Enquanto isso a próxima ação já está acontecendo...***

(Será que Tchekhov ora é o ator que será Trigorin, ora o ator que será Treplev ora o ator que será Dorn? E este ator é melhor que seja cada vez um, ou apenas Emílio, ou apenas eu? juts questions...)

Treplev prepara o terreno para sua peça, fala sozinho o que falaria para Sorin, sobre o teatro, sobre sua mãe, ele e Iakov podem se « denunciar » mutuamente para que este texto seja dito. Eles colocam aparelhos de som pelo espaço, Treplev coloca objetos específicos na forma de um lago, ou joga água em algum recipiente como lago, apresenta a « lua como uma luminária, etc. (WS Emílio)

Nina chega atrasada (nós vemos uma declaração dela antes de cavalgar, como Alé fizera? São várias Ninas que chegam?

Há um jeito de usar o Tchekhov que Emílio fez hoje, contando a história de forma estrutural, ou é melhor ele vir como brinde, mais tarde? Quanto Trigorin, como anotador da realidade, pode também fazer esta função de solitário observador e criador de mundos?

Nina e Treplev, agarração, excitação com o amor e com o momento da estréia, mais preparação de coisas que possam ser arranjadas na hora, certa seriedade também na concentração, momento único, choose death, algum ritual do diretor com a atriz que possa ser visto enquanto a turba papeia...

Entrada do grupo com banquinhos, parlando...

A sinfonia da natureza vai se transformando magicamente para Treplev apresentar sua peça. A cena se transforma em algo promissor. Nina aparece depois do barraco Hamletiano. Ela é uma atriz expressionista, meio anos 20, com mic de lapela e voz deformada, com um cigarro na boca.

Pensar texto para chegar no Medveddenko, antes da montagem de Emílio, o que seria na verdade a rubrica inicial (talvez alguém falar que a primeira cena é entre Masha que só se veste de preto e Medvedenko, professor de uma escola no campo para MALU Mari – densidade Masha, importância da filosofia dela, tom de ser alugada pelas pessoas

A cena tem que ir pra frente

GG – não sensibilizar, simplesmente ler rubrica (e ver textos do 44 anos e das arrobadas de amor)

Geral – pensar no crescendo da peça se aproximando

Fifa começar com mais cedo, para

Fifa – + relação com a construção da realidade, ainda fica muito descritivo, fica faltando a mágica

Neste sentido a narrativa de Mari sobre o lago é uma exceção, senão parece que a gente gosta de ficar ali naquele lero lero meio nostálgico e melancólico...

GG dá a buzzinada e deixa FF continuar e ao chegar na cadeira antes de sentar é que fala

FF mais cena real quando fala da mãe,, mais vitalidade, menos reticências, mas iminência

Bel, não começa a llista do seu eu pudesse como lisat, tem uma idéia depois tem outra e depois vai indo e virando um moto contínuo...

Papo da platéia, mas encadeamento e mais vitalidade, quase mais humor, talvez mais interjeição...

Segundo corrido

GG não interpreta!!!!!!!

Malu + tarde a rubrica e não apresenta a Mariana

KK pensar na trajetória das cadeiras durante o início

Não percamos a cama...

Mari – mal estar com primeira fala de med

Pausa mari preenchida antes de ver Trepliov trabalhando, antes de oferecer o cigarro

Emilio pausa antes de apresentar Trepliov

FF – com Sorin a cena real vem, a facilidade dos argumentos, deixar o verbal ilustrativo em prol da cena...

Bel assumir a pausa e VER a situação, evitar a lista, evitar a emoção !

Cavalo com crescendo mais lento, sem histeria

Mari o fosfor é a morte, depois ele vira a brincadeira

Melhor o papo do publico (talvez o comportamento fisico deles possa ser mais classico

Fazer a chegada do outro lado e ver que a atriz ta virad para o canto e corrigir

Por as cadeiras em linha

Tirar piada mariana

Voltar um pouco do Hamlet, talvez o que estava na peça

FF pedir silêncio quando eles conversam, +patetico

Anotações Kike já em casa

Possibilidade de mais um resumo da peça até ali dando conta do que porventura não se deu, pensando em exercício, em indagação

Pensar no exercício do ator, se temos como ter em vista as camadas possíveis do ser psico fisico, onde o que acontece é uma coisa, o que se sente outra, a camada do discurso e do corpo se complementando, se se pode « descarnar » o ator de forma crua e sêca, através da peça, dos personagens e do exercício do ator (pensar em até onde foram Stanislavski e Meyerhold)

Em relação ao ato: pensar que Nina e Trigorin devem se encontra de fato ainda no final do primeiro (talvez relacionando sugestivamente à cena de Malu, como se enquanto ela se lembra da Dama das Camélias a Nina está aparecendo e cumprimentando o escritor, demonstrando sua admiração, de forma a permitir que Trepliov esteja revoltado com isso no segundo ato e que o próprio assunto de Arkadina baseado em Maupassant esteja relacionado a isso – de alguma maneira, mesmo tratando-o como submisso, ela possa estar declarando sua paixão e necessidade dele quando fala de estar de quatro com o uma russa, ao contrário das francesas do conto, e talvez por isso ela diga que o resto do conto é desinteressante)

Temos que ir mais aos personagens na « entrada do público » para criar o anteparo contra o qual toda a primeira afirmação da peça vai se chocar (o projeto Trepliov). Arkádina pode ser tranquila, mas de fato ela é preponderante, e por ela ser de certa forma irresistível, a situação de Trepliov se torna ainda mais louca...

WS Mari – pic nic

Há a ação de cada um, descascar batatas, tomates, cortar pepinos (estes serão usados nnao para comer, mas para máscaras faciais), e a toalha pelo chão, contém as mesmas frutas ou legumes que estão ali, reais...

Primeira etapa, com FF ensinando uma cançoneta para os outros, Emilio acende um cigarro e vai se embalando, Bel depois se anima, ao passo que Mari Malu e GG ficam no trabalho e nos pepinos.

A música continua, com Emilio e FF pirando e diálogo

MASHA E ARKADINA

Masha arkadina começa

(lembrar de colocar a questão da idade de arkadina no texto de Trepliov do primeiro ato)

Será que o papo da Arkádin não é como um ritual de uma aula ? Alguma coisa meio encenada, onde ela dá as dicas para o bom viver, para não pensar no tempo passando, deixando claro que são duas opções...

Ela acaba falando que é uma menina de 15 anos e saltita pela cena (há uma música que parece acontecer para este momento , casualmente é « ochi chiorne »)

FF quebra um copo e começa a história da perda do Théo... FF continua arrasado por um bom tempo

Acham o Théo (no tempo esvaziado desta procura, há o lamento de FF e tb um apito de pato solitário).

BRINDES

Em seguida eles servem champagne e brindam primeiro à inocência... depois à vida, ao teatro, à morte (que faz parte da vida...)a musica aos escritores, a literatura russa a hamlet (Mari lê um trecho de Hamlet, meio rindo, que por acaso é de Ros e Guild), brindam a Rosencrantz e Guilddenstern.... , a Maupassant, aos clássicos (Emilio lê uma citação do próprio Tchekhov, eles brindam a Tchekhov, na citação Tche fala de não ver o público e acreditar menos nele do que nos mujiques, brinda-se então ao público e aos mujiques), Mari acha um livro e fala como se chama esta diretora? Um brinde a esta diretora! Pina Bausch! Um brinde a Pina Bausch! A Clarice Lispector... Um brinde aos que ainda nao nasceram Gilberto lê uma citação que não se entende. Mari começa outra, de um conto de Tchekhov que fala de um cavalo amarrado na macieira (pensa-se em ter um cavalinho amarrado na planta e dar o « revirão ») (será que eles podem da mesma forma, ler o final do prineiro ato, as cenas de Dorn com Trepliov, Masha e a saída de Trepliov atrás de Nina? Será que Arkádina não se arrepende de ter falado assim com o filho aí e fala dele, talvez « pesando » ligeiramente a barra? E oscilando mais ainda com o barraco com Chamraiev?)

Mari brinda a Tchekhov, em função do conto, e em seguida Emilio planta uma bananeira e começa o número da bicha Emília ». Um brinde à bunda, um brinde ao cú, um brinde ao contorcionismo.

SORIN E DORN

GG puxapapo de se cuidar aos 60 (ele faz Dorn), mas não parece que a coisa pega.. Emilio começa a descascar batatas e conta a história do Soleil como gancho para dizer que quis ser ator e nnao foi, caiu nesta trupe e ficou descascando batatas, quis ser escritor e o pai disse Uh! Quis ser jogador de futebol e não tinha talento. O senhor, nãa, o senhor viveu a vida... Eu não, a mim só lhe resta descascar batatas, beber e fumar um brinde à vida!

CHAMRAIEV

FF puxa a questão do bolo de batatas, vira um barraco, Bel começa a apitar por cima do barraco... Mariana sai falando não sie o que, de um russia ignorante como você (e GG e Emilio, depois deste pedir só mais um golinho, dizem gag do doce mais doce que o doce ded batata doce...)

O apito quase não foi usado

Tem uma onda no Sórin de Emílio, mesmo sendo jovial demais, que é a onexão de ele querer viver e não se poupar nos excessos. Como fazer isso sem abandonar a idéia de que ele é um velho?

Dorn precisa ser apresentado? (Lembrar de mexer no texto de Malu na lembrança)

WS Emilio e Bel Trigorin e Nina

Ela enxuga lagrimas do olho e joga o lenço no chão.

Ele entra descrevendo Masha (cheira rapé, bebe vodka, e o professor é apaixonado por ela) (SIM< temos que apresentar estes personagens na hora da peça do Trepliov ou logo depois)

Bom dia, etc.

Parece que as circunstâncias mudaram e infelizmente temos que partir. Pode ser que não nos vejamos mais, É uma pena, estava adorando conhecê-la, não conheço muitas jovens assim e eu adoraria ficar no lugar da senhorita, mesmo que fosse por uma hora, pra entender o que sente e o que faz.

Ela fala que ela é que adoraria estar no lugar dele pra sentir o que sente um escritor famoso como o coração dele bate, como é o suor dele, etc. (nisso trocam de roupa) e Emilio continua a falar dela, como vc se sente? Bel responde não sinto nada, nunca penso no assunto, das duas uma... sobre ela estar exagerando a fama dele ou a fama não o afetar de jeito algum

Ele pergunta sobre quando ele lê uma coisa no jornal com ele se sente, , ele (bel) responde, e ela fica excitadíssima, acabando por dizer que ele é muito feliz

Enfim, continua o diálogo e eles começam a falar ao mesmo tempo, com Emilio compõe na bacia e escreve com o dedo do pé no chão depois frente a frente até será que não estou louco? Ela ajoelha no chão. Mais tarde Emilio tb o faz. Fica longo e pouco claro (Pensar em imagens de suporte para esta idéia da criação)

Aí vem a fala dela que dá na carruagem, Trocam de roupa de volta num certo êxtase e ele vê o lóbrego como a gaivota. Ele pede que ela peça a Ark para ficarem, rola uma seduçãozinha. No final ele joga a gaivota na bacia.

WS Dani Fortes Masha e jardim

FF lê a introdução do Maupassant sobre aquilo ser um diário de viagem, etc.

Dani está se vestindo como Nina, e chega a comentar que está igual, ele gosta dela, eu vou ser igual a ela.

Ela começa a se criticar, achando que não é isso, começa a tirar tudo, dizendo que tinham que ficar diferente, pinta as unhas do pé de preto dizendo que vai inventar um novo estilo, não quer a unha da cor do vestido, pinta só duas unhas, diz: eu vou casar, vou expurgar este amor, fuma um, escreve coisas com pincel no papel, escreve morreu, você morreu, dizendo que não vai ser bonitinha, nem usar roupinha etc. Um papo meio auto-ajuda, vc vai descobrir o seu desejo, vc vai conquistar a sua vida do jeito que ela é... Vou me casar, etc. Vou botar roupa preta

Masha vai pro jardim

Masha, mas meu Deus, cade o vestidinho que eu te emprestei? O vermelhinho? Imagina neste calor de 40 graus, de preto... Passa um protetor solar... Senta aqui do meu lado. Meu querido olha pra nós duas, qual das duas parece mais jovem? VC. Então é pq eu tomo o sol da manhã, eu não fico o dia inteiro dentro do quarto que nem vc...

A sensação é que eu nasci há muito tempo / mas eu nasci há muito mais tempo que vc e não pareço uma menina? Eu pareço uma menina... olha só...

Vamos voltar à leitura...

Wsps :

Mari segundo ato inteiro lá fora de maiô,

Dani com Maupassant

Mari pensamentos, gestos e peixes em sacos plásticos

Bel corpo Tchekhov e lâmpada quebrando

Alê e 3 trepliovs para 3 ninas

(tratar como prostituta, adornar, flores que se acendem, jogar vinho, tocar trompete na buceta dela, jogar flores nela, amarrar, desmontar o trompete, deitar a cabeça no colo dela, virar uma espécie de bicho

COMENTS

Possibilidade de no final do primeiro ato a gente começar a trabalhar com comentários sobre a estréia ou processo do Teatro de Arte, final do primeiro ato, etc. Talvez colocar o aplauso para A Dama das Camélias, etc.

Enquanto isso, as cenas que ainda tem que ser feitas (encontro Trigorin / Nina, Sórin dando opinião ao Trepliov, Masha se declarando à planta ou a Sórin) vão acontecendo como que insistindo em existir apesar de para alguns o ato já ter acabado.

Ter a casinha por perto para indicar a proximidade da casa.

Entrada do sopão deve acontecer como exercício de memória e imaginação (Mari – relaxar, o calor, crecescente, os pássaros, a brisa de leve, desconforto, vcs estão numa dasha, na Rússia, a família, cada membro da família. O máximo de gente que vcs conheçam, vivos e mortos, veja quem vc mais admira, quem tem mais a ver com vc, se vc se aproxima de alguém, e para Ark, vc está mais velha, cansada, e acha que ainda tem alguma energia, etc. para Masha, vc vê que não tem muita saída, que a vida é pesada, etc.)

Usar música, etc. Ir montando a realidade da cena ao mesmo tempo

Depois, exercício de estímulos para Emílio e Gilberto, com fumaça de cigarro, tomate, barulhos, coisas na boca, etc. (fazer várias vezes para achar a estrutura)

KK Não deixar de estabelecer o sopão, talvez através do primeiro exercício, para podermos voltar para ele e parecer que o ócio é que faz o desejo de criar exercícios, e também podermos chegar às citações e incluir citações de sub-ficções que poderiam estar ali (o cavalo preso na árvore...), passagem de personagem, e leitura trecho do primeiro ato (já não sei se é necessário se o tivermos feito mais cedo)

Ainda Trepliov e Nina

E Nina e Trigorin, possibilidade de se trabalhar com aquários e peixes dentro do saquinho e Nina usar o peixe no diálogo e a perversão que se seggue, especialmente de ela ir gostando cada vez mais de ser a matéria de seu trabalho e ele se apaixonando por esta matéria.

Personagens:

Arkádina – Bel (primeiro, Malu, para dar continuidade depois Bel, ou)

Masha – Malu (primeiro Mari?)

Nina – Mari (primeiro Bel?)

Sórin – Emílio (que vira Trepliov?)

Dorn – Gilberto (que vira Trepliov?)

Chamráiev – Felipe (que vira Trepliov?)

1.3 Várias versões para o ato I ³²⁵

Ensaio 13/9 VP e ato 1

Aquecimento Dani + andadas e velocidades KK, depois diminuindo o espaço, depois contando até 10, e descendo ao chão e voltando, bastante Anthony and the Johnsons...

VP de 4 só com KK e FF

VP de 4 CTI, lago com agua do copo, dedinho andando (depois « um homem que deita no chão e joga agua na cabeça » enquanto GG o faz)

Algumas descidas ao chão e levantadas depois da citação dqa CTI (que veio de Emilio dando as circunstâncias de alguém na CTI e de que o aparelho seria desligado e Mari perguntando se ela e pacienteou medico) e pessoa deitada com outra cuidando, com a mão na cabeça delqa ou bombenado o coração

Eles falam frances, ff fala de arkadina e de trigorin toi et moi les yeux noirs, FF faz o pato de masatroiani pela cena mari pede traducao para emilio de uma coisa ser minha seus olhos sao meus suaas mulheres sao minhas, seus pais sao meusseu cachorro e meu eu te amo ich liebe dich (dois homens um em frente ao outro dizendo isso)

VP (Sessao ruim)

Malu arruma as cadeiras em suposta equidistancia, chegam bel e emilio e se alinham em direcao a ela

Emilio poe duas cadeiras uma em frente a outra e a encara como se estivesse contracenando com ela, bel ao mesmo tempo fica de pé diante de uma outra. Entra musiquinha russa (introducao fifa com 1 instrumento) os atores se encaram se olham, como se algo estivesse para ser dito

G e bel seguram nas vigas em pe nas cadeiras

Malu vem e deposita xicrinha de cafe que tinha na mão

PREPARATIVOS

Bel começa a falar de preparativos da casa (como se alguém fosse chegar – antes alguém falou que « ela »chegaria em meia hora)- há uma convivencia da estranheza de GG no ombro de emilio e Bel com esse papo doméstico

Vc tem que arrumar ese cabel, essa barba,

Bel e GG, falando, tiram a camisa de Emilio e meio que o limpam, GG poe a camisa na cadeira vestindo-a

CONSTRUÇÃO MEDVEDENKO

Bel e Malu têm conversinha miúda, enquanto Emilio amarra seu conto na camisa da cadeira malu depois deita no chao e gg tb o faz em paralelo

Emilio continua a amarrar medvedenko e fala com ele, apresentando-o a suas características (vc é professor de matematica numa escola municipal, vc ganha 300 reais por mes, nao tem carro, anda sempre a pé) Bel vai sendo med... musica meio billie... vincent gallo

Bel vira-se p ele e conversam (ainda na cena MED MASHA)

ENSAIO MED E MASHA

De repente GG e Malu montam outra dupla e Emilio e Bel passam o foco.

³²⁵ Anotações feitas ao longo de vários dias de ensaios, incluindo a transcrição a partir da visualização das filmagens dos ensaios em vídeo, feita pelos artistas.

GG num tom bom e exagerado diz: eu te amo, batendo as mãos nas coxas de Maqlu, que reclama, varias vezes – mari tenta falar algo para Emilio e ele diz (eles estão ensaiando) a sequencia da ação deles é levantarem-se, olharem-se, GG a abraça com força e ela dá uma reclamada (bel esta sentada e Emilio de pé ao lado, mari quer falar sobre a falta de dinheiro e as coisas que serão cortadas da peça)

FF joga um monte de bonequinhos de uma sacola no chão e mari tenta se desculpar por interromper o ensaio para avisar algo, começa uma confusão de arkadinas, GG Bel e Malu em diagonal perguntando « eu sou Arkadina? » quem é Arkadina? » há um airritação, enquanto Emilio fala alguma coisa e mari insiste em continuar que ele vão ter que trabalhar com o elemento artificial, que o elemento natural é muito caro...

A coisa desmorona as pessoas reclamam que é muito difícil trabalhar assim, GG reclama deste teatro « moderno »...

Eles se sentam de novo em configuração interessante, meio sala de estar, no sentido das cadeiras terem alguma geometria e eles terem poses de espera ou de figuração.

Mari vai montando os bonequinhos e dizendo « os cavalos »

GG tem ataque de tosse e morre enquanto bel e malu fazem evolução na horizontal sobre as cadeiras

Emilio começa a questionar os bonequinhos dizendo « o que significa isso ? e isso é ridículo ? »

VP 2

Bel reclama pra as coisas serem definidas para se fazer as coisas com mais certeza se é pra começar ou não é pra começar se o teatro é ou se não é teatro, Mari tem uma xicara de café e malu arruma cadeiras

COMEDIA OU DRAMA?

Mari pergunta se aquilo é uma comédia, como o autor declara que é uma comédia se o protagonista se mata no final – malu fala que ela contou o final da peça – mari « pouco importa o final da peça – malu eu não acho – bel como é que a peça começa – mari a peça começa com a descrição de lugar uma fazenda uma alameda, uma alameda que leva a fazenda de sorin, que é o proprietário da fazenda (ff estava botando os bonequinhos de volta na sacola e agora está sentada do lado de mari e vai arrumando os bonequinhos no chão) mari continua a alameda está parcialmente encoberta por um tablado, onde vai haver uma representação doméstica (marilia chega nesta hora e GG monta o tripé dela como se fosse o tablado) atrás deste tablado tem um lago e é em volta deste lago que o drama destes personagens vai se desenvolver, mas eu ainda acho engraçado que apesar de ser uma peça cheia de drama, carregada de drama, o autor insiste em dizer que é uma comédia (GG faze si fu chi pa) bel dá uma gargalhada e mari diz que não entendeu

MENTALIDADE RUSSA

Emilo entra dizendo que lhe falta mentalidade russa, que para um russo nada é branco ou preto as coisas são misturadas vc pode ter uma peça que termine com um suicídio e ser uma comédia, pq não ? a vida é assim, tá cheia de mortes e vc pode ser feliz

TREPLEV / TCHEKHOV

FF dá um piti mandando todos calarem a boca (as pessoas dizem « pq vc tá falando comigo neste tom, ou não precisa falar assim) todos comentam pq ele é o treplev pq ele está criando, ele quer ser conhecido mari faz número com a camisa na cabeça (há um cruzamento do personagem que este ali e outros que estavam falando da peça e comentam seu comportamento como se estivessem no plano dele) bel dá uma de mãe dele mandando ele arrumar os brinquedos pq ela não quer bagunça na sala, tô cansada das suas provocações...de que o teatro é novo ou de que o teatro é antigo, vc quer me provocar de qq maneira, insiste em que ele arrume os brinquedos e vai contar até 3 –

TCHEKHOV FF eu estou escrevendo uma peça, começando a escrever uma peça, que se passa numa propriedade rural, fala sobre o tablado e da atriz deste lugar que está em cima do tablado, e que é um atriz jovem, apaixonada pelo teatro, ela tem um namorado que é um jovem escritor, inconformado com o teatro contemporâneo, quer encontrar formas novas pq este teatro contemporâneo oprime ele, pq a mãe dele é uma das grandes estrelas uma dos grandes

expoentes deste tipo de teatro , a mãe dele namora um escritor, famos e estabelecido (bel muito estabelecido e mais jovem que eu – mari faz geena rowland com os dedos e as mãos do outro lado) na minha peça tem ... GG e mari trazem cadeiras para ouvir a história, bel começa a jeitar o cabelo de malu e pergunta pq vc está sempre de preto ? malu fala do luto pela vida – ff core em círculos e dá batidinhas nos joelhos de malu com GG fizera...e depis em emilo e entao em mari

–
MED

Bel continua diuálogo med masha e começa repetição de « é por sua causa que eu melevanto pra tomar café é por sua causa que eu economizo meio rublo oppor mes, um dia a gente vai casara etc

TREPLEV

GG faz passagem inaudível para treplev como assunto, talvez incarnando masha, diga que ele não olha pra ela – Malu começa “ **pra mim ele é um poeta, pra mim ele é uma criança mimada, pra mim ele é um misterio uma incógnita, pra mim ele é uma promessa, pra mim ele é um cachorro, pra mim ele é um dínamo, pra mim ele é uma gaivota, pra mim ele é uma força da natureza, pra mim ele é uma história interrompida, uma história que tinha tudo pra ser que ia ser**” (cahorros em dupla começam a latir)

NINA

Emilio começa correr como nina querendo chegar e passando o texto da peça de treplev e dizendo que vai fazer uma peça eu sou uma atriz não eu sou uma gaivota não eu sou uma jovem que vive a beira de um lago e que quer ser atriz eu falo russo eu poso ler Tchekhov no original eu posso falar com um escritor russo eu posso viver em moscou GG chega a correr junto com ele (bel fizera a descrição simultanea do esquema de treplev para a peça e depois malu grita esta peça não vai comerçar nao ?) --- acaba em 28 e pouco

Roteiro do workshop – Final do ATO I

Com Bel Garcia, Gilberto Gawronski, Malu Galli, Emílio de Mello e Daniela Fortes (entrando-se necessário - e saindo).

View Points (espaço , tempo, repetição, duração, gesto, trajetória – padrão de chão - , arquitetura, forma, resposta kinestésica – que também pode ser a decisão de responder ao outro , ficando parado) com cadeiras em volta de Bel – procurando o melhor ângulo de visão. Tem uma cadeira com a camisa de Macha e um cinzeiro com cigarro. E mais umas duas a mais, como se fossem outras pessoas.

[Entra Macha.] – Bel chega e põe a camisa de Macha que estava na cadeira.

MACHA Espere.

DORN O que é?

MACHA Ainda quero lhe dizer uma coisa. Quero falar com o senhor... [Emociona-se] Ajude-me, ajude-me, para que eu não cometa uma estupidez, não estrague minha vida, não a desperdice... Não agüento mais...

DORN Mas o que há? Ajudá-la como?

MACHA Estou sofrendo. Ninguém, ninguém conhece meus so- frimentos. [Reclina a cabeça no peito dele, fala em voz baixa] Amo Konstantin.

DORN Como todos estão nervosos? Como todos estão nervo- sos! E quanto amor...Ó, lago enfeitado! [Com ternura]. Mas o que posso fazer, minha criança? O que? O que?

O que fazer?

Todos começam a fazer perguntas sobre a peça falam eu posso isto ou aquilo, colocam toucas de banho e fazem um View Pints com elementos de movimentos no chão da Cristina Moura, trabalham com repetição de gestos colocam sundown, autan e vão subindo para a piscina Tony...

Malu fala que pode estudar música e canta os outros acompanham

Emílio põe uma música russa na vitrolinha
Emílio pesca na piscina como Trigorin.
Lêem trechos de livros. E dão um jeito de terminar cenicamente.
Merda!

Última versão do ato I (1:01 :48)

Mari pega e põe a cadeira KK tb, eu te pergunto como ? Como encenar o tempo? Musica entra – eu te pergunto como? Como colocar varios personagens dentro de uma peça cada um vivendo um tempo distinto do outro? e os tempos não se encontrando ? (bel acende um cigarro e coloca perto de mari, Emilio passa lendo um livro) e mais ainda como chamar isso de uma comédia? Muito difícil... E eu te pergunto como fazer uma atriz já mais velha representar uma menina? Uma menina que deseja? e mais como representar o tédio ? KK a cena se passa na propriedade rural de sorin, o irmão de arkadina uma arroz muito conhecida temos um caminho que dea num lago e um pequeno palco montado como que preparado para um representação domestica . o jardim, plantas, o sol tá se pondo a lua vai nascer, o primeiro ato da gaivota de tchekhov a peça foi escrita em 1895 pra 96, representada com fracasso em s petersburgo em 96 e depois no teatro de arte de moscou em 98.. um peça que eu escrevi, que eu imaginei, que tem um artista, um autor e teatro jovem ainda não conhecido 20 e poucos anos que é este que quer tentar fazer esta peça doméstica (Bel bate em algo como iacov, gg fica por ali fazendo algo, emilio o livro anda em círculos, mari vai desenvolvendo uma masha ,meio ebria...)que vai ser representada diante da mãe dele uma atriz famosa um escritor bastante conhecido boris trigorin e algumas pessoas da região com este conflito entre o novo e o velho característico do final do séc 19 temos tb o administrador da fazenda ch, sua filha masha so se veste de preto tem uma espécie de tédio filosófico uma existencialista que é apaixonadíssima pelo nosso escritor e tb o nosso professor medvedenko, (dá um toque em GG) apaixonado por masha, que gosta muito de caminhar de caminhar (kk caminha atrás de emilio) e enquanto caminha ele vê as árvores os passaros tudo que está presente em sua trajetória ele caminha e a gente se pergunta como representar o tempo, med e masha fazem a primeira cena da peça
Cena med masha ela senta ele fica a toa e emilio começa a dar o texto p[ra ele kk puxa gg para a cadeira em ilioda o texto para os dois E ;es falam da peça de treplev (bel e ff fazem a corrida cavalgada e um aldo e kk do outro – kk dirige gg para deixar emilio dar o texto

KK sobe na cadeira e tenta texto treplev sobre a peça que ele vai fazer, mari fica perguntando coisas e a cena vira treplev e nina ele argumentando pela matéria dos sonhos a epiderme os desejos a poesia fazer uma peça a lioa que fale dos tempos que fale do homem eu to vendo como vai ser representar como se tivess plantas a]saindo da pele e conta dos espíritos que se juntaram o que é isso um árvore (cena emilio ale 30 minutos meus pais, mari passa a bola para a bel que está pronta pra começar kk fala que ela e a alma de alexandre o grande da mais reles sanguisuga...) GG entra com o homem que está morrendo FF salva dizendo que nos temos uma peça pra representar bel corre f diz que ela está atrasada entra OFF e bel embarca no texto dela FF dirige mari pra falar o homem leões

Emilio começa a dizer que não tem esforço que ele é que está fazendo esforço pra assistir aquilo e começa a detonar há o barraco com FF e malu pergunta que personagem é aquele e argumenta contra a codificação da cena (kk pediu pra retomar do texto da arkadina) emilio dirige ff para dar o texto de treplev contra a mãe malu fala da rubrica de que ele bate o pé ff continua, dizendo para ela dar um texto da dama das camelias ele traz uma cadeira e d a dirige, entrega o texto pra ela, ela não sabe direito, pergunta se ela era tuberculosa e começa o texto para GG entra uma música para acena e um chapéu para malu e a cena rola gg com o\unm cachimbo Mari aproveita a música e faz cena do lago com coppo dagua, kk vem como dedo e ela descreve o lago a casa de nina, o que acontece com o lago nas estações e com nina que deita há uma ação paralela de gg e bel (o texto de mari é lindo) fala do sonho de nina pelo amor pela atriz para moscou ela própria vai deitando falando de peixes leões sapatos de verniz, a Rússia do séc 19 os

fotos no jornal os fãs os premios a gaivota – bel le coisas em iingles de calcinha sobre o erotismo – mari continua

Emilio chega e faz Dorn dando opinião sobre a peça sinceramente 1 :23 ele dá conselhos e excita ff que estava jogando agua em mari e ele vai ssee tornando presente na cena, ficando animado repetindo o que emilio fala, e mari vai reiterando etc. kk entra como masha dizendo que sua mae esta chamando ff manda recado repetindo o que dorn falar e pergunta o por nina digaa minha mae que eu morri – masha se declara para dorn que nao ficqa um minuto sem pensar nele 1 :25 o texto de ficar preso a ele cconecta com ff rodando com fita de interdiçano e emilio vai acallmando kk que vai calando a boca e virando figura vcnica ff de medvedenko apaixonado por masha – bvota chapau e flores

Dorn da o texto final dos amores

GG de astronauta

FF faz argumento sobre o ator com qualidade e preparo por oposição à imagem do ator enrolado na faixa, eu queria ver alguém chegar a qui e usar a voz e cativar a atencano de todos

KK fala da atriz que esta em cena e nao sabe o que fazer com seus bracos e com sua voz e que esta pessima

FF argumento dentista ou cardiologista se deve ser bonita, etc...

Outro problema, o filho na escola

Mari assume o papel e troca de roupa malu tb

FF é muito facil criticar a arkadina Malu no e facil ser mae e atriz

Kk da piti

Proposição Kike

Jogo de espaço mais rigoroso inclusive da posição das cadeiras

Vazio e papo leve

Perguntas mais elaboradas a partir das que mari fez (ver angela materno)

Descrição rubrica e situação inicial, além de base de arkadina e trigorin, que podem surgir fisicamente tb

Entremear pequenas ações e colocações sobre os personagens e a cda vez tentar algum nível de formalização / representação deles na situação da peça ou de características (buscar tb dos outros ws ?)

Descrição da natureza e presença do cachorro

Medvedenko construído como narração (na segunda pessoa « vc é um professor », etc) e diálogo com masha num nível vassilieviano

Treplev de fifa com elementos tipo playmobil e descrição do projeto dele + pra mim ele é a força da natureza, etc.

Cena do laguinho com agua do copo (juntar texto Bel com o sonho de Mari deitada ?)

Apresentação de nina pela corrida e texto dito na corrida (como em Emilio sobre falar russo, bel ws e kk ws)

Encontro treplev e nina com texto afoito incluindo duvidas dela sobre a peça e explicação verborrágica dele com ela. Deve representar com plantas saindo pelo corpo

Passagem, entrada do diálogo « adultos », com apresentação de alguma forma ou o papo da forma de interpretar proposta por FF ser interrompida pelo argumento dos atores velhos, mas com marca de grupo, sentando a cada hora num lugar, como se arkadina mudasse de idéia por causa da chatice do papo e todos a seguissem sem perceber que não pararão jamais

Ritual do começo da peça dele de maneira seca, passando por algum silêncio, do qual vem a peça não vai começar? E senta aqui ao meu lado meu querido Hamlet (o jogo deve surgir aqui, mais do que a cena)

Nina entrar defronte de sua platéia e não falar nada. Música. Texto. Secura.

Eles falam Frances, ff fala de arkadina e de trigorin toi et moi les yeux noirs, FF faz o pato de masatroiani pela cena mari pede traducao para emilio de uma coisa ser minha seus olhos sao meus suas mulheres sao minhas, seus pais sao meusseu cachorro e meu eu te amo ich liebe dich (dois homens um em frente ao outro dizendo isso)

Entra musiquinha russa (introducao fifa com 1 instrumento) os atores se encaram se olham, como se algo estivesse para ser dito

Mari tenta se desculpar por interromper o ensaio para avisar algo, e mari insiste em continuar. Eles vão ter que trabalhar com o elemento artificial, que o elemento natural é muito caro

Mari pergunta se aquilo é uma comédia, como o autor declara que é uma comédia se o protagonista se mata no final – malu fala que ela contou o final da peça – mari « pouco importa o final da peça – malu eu não acho – bel como é que a peça começa – mari a peça começa com a descrição de lugar uma fazenda uma alameda, uma alameda que leva a fazenda de sorin, que é o proprietário da fazenda

Emilo entra dizendo que lhe falta mentalidade russa, que para um russo nada é branco ou preto as coisas são misturadas vc pode ter uma peça que termine com um suicídio e ser uma comédia, pq não ? a vida é assim, tá cheia de mortes e vc pode ser feliz

FF dá um piti mandando todos calarem a boca (as pessoas dizem « pq vc tá falando comigo neste tom, ou não precisa falar assim) todos comentam pq ele é o treplev pq ele está criando, ele quer ser conhecido

gg faz passagem inaudível para treplev como assunto, talvez incarnando masha, diga que ele não olha pra ela – malu começa « pra mim ele é um poeta » pra mim ele é uma criança mimada pra mim ele é um misterio uma incognita pra mim ele é uma promessa pra mim ele é um cachorro pra mim ele é um dínamo pra mim ele é uma gaivota pra mim ele é uma força da natureza pra mim ele é uma história interrompida uma história que tinha tudo pra ser que ia ser (cachorros em dupla começam a latir)

NINA

Emilio começa correr como nina querendo chegar e passando o texto da peça de treplev e dizendo que vai fazer uma peça eu sou uma atriz não eu sou uma gaivota não eu sou uma jovem que vive a beira de um lago e que quer ser atriz eu falo russo eu posso ler Tchekhov no original eu posso falar com um escritor russo eu posso viver em moscou GG chega a correr junto com ele

Nos rascunhos a seguir verifica-se a presença mais evidente das anotações referentes ao texto dito pelos atores. Os ensaios são estruturados em torno das réplicas, mas em meio ao texto pode-se ver a descrição dos momentos de improvisação e a decisão de inserir o processo de criação no espetáculo a ser apresentado como por exemplo : “Possibilidade de vp cadeiras com xícaras” ou “ Felipe entra com o workshop do Trepliov dele”. Ao mesmo tempo em que os ensaios se estruturam com diálogos, as sessões de improvisação com as composições livres se alternam com estes ensaios mais estruturados. A alternância entre os momentos de caos e de auto-organização também estão presentes ao longo dos ensaios à medida que se aproxima da estréia.

Dia 14 / 9 – quinta – ATO I

Possibilidade de vp cadeiras com xícaras.

Um falando com platéia e outros trabalhando, bem lento (como o Tchekhov do hmlt mais lento). Alternando quem fala.

Batidas no chão. Tosse, cigarro.

Fel falando – acho que pra fazer um russo, eu preciso botar uma camisa larga, com um cinto...

Fel- Eu me pergunto... O que diferencia uma obra que nada acontece pra que vc comece a ver que alguma coisa está ali. O que difere uma obra assim pra uma obra em que realmente nada acontece, uma obra desinteressante?

Malu- Eu me pergunto como encenar o tempo? E como fazer os tempos dos personagens serem distintos não terem o mesmo tempo?

Giba-Eu me pergunto, o que fazer?

Macha / Mari - Eu me pergunto como é que uma peça em que o personagem se mata no final pode ser uma comédia.

Risinho Bel e Giba no fundo

Felipe (*sentado numa cadeira a frente do palco virado pra Macha / Mari*) - Vc contou o final da peça. É inconcebível.

Macha - Qual o problema? Vc acha que é um problema?

Fel - Cê tira a surpresa.

Macha - Cê acha que tinha que ter surpresa?

Fel - Tinha, mas, é como se vc tirasse o tapete, as pessoas não sabem esta

Macha - Não tem aqueles filmes que começam com a morte no final, e o filme inteiro você assiste pra ver como é que chega no final, naquele ponto.

Fel - Tem

Macha - É legal.

Fel - É verdade. Você passa a ver através de outra perspectiva (anda até ela) Então é uma questão de perspectiva... (falam do Sexto sentido, filmes que fazem isto)

Emílio (*anotando coisas da Macha, tem uma idéia e tira a camisa e começa a por na cadeira*) - Agora vc é um professor, vc dá aulas pra ciranças primárias, trabalha numa escola rural, vc anda aproximadamente 15 km por dia e vc ganha 4 rublos por mês, mora num casebre de madeira, com tapete na parede pra proteger do frio e vc acaba de chegar na fazenda de Sórin.

(baixinho entre Fel e Malu no fundo)

(Além do que é uma comédia.)

Mas, como é que começa a peça?

Começa com uma mulher de preto.

Eu me pergunto por que que uma mulher não pode ficar parada, sentada , quieta, pensando na vida, que vem sempre alguém falar com ela, fazendo perguntas.)

Emílio - Por que que vc anda sempre de preto ?

Macha - Eu tô de luto pela minha vida. Eu sou infeliz.

Emílio - Engraçado, não entendi. Como é que vc pode ser infeliz? Vc é uma pessoa saudável, Você tem um pai que não é rico, mas, tem dinheiro...

Macha - Pra mim não é uma questão de dinheiro, até o pobre pode ser feliz.

Emílio - A minha vida é bem pior que a sua, eu tenho duas irmãs, uma mãe...

Macha - O espetáculo vai começar

Fel começou a ligar os aparelhos de som, com os barulhos de natureza.

Emílio - Hoje a Nina vai representar a peça de Trepliov, hoje é o dia em que suas almas vão se unir na busca de uma representação única.

(ele vem trazendo a cadeira pra perto dela e oferece um pouco do chá, bota a manga da camisa no ombro dela) Mas, entre minha alma e a sua não tem ponto de contato...

Macha - Seu amor me comove, mas... bobagem...

Bel vem lendo a rubrica do livro da peça e senta no chão do lado dela.

Macha - Tá abafado vai cair uma tempestade.

Emílio (lendo o caderninho) - Ele é um escritor de teatro, ela tá com muita expectativa , ele é um poeta. Este é um escritor que acaba de escrever e ensaiar seu primeiro espetáculo. Típico caso de jovem de talento que precisa impor seu valor.

Macha - Pra mim ele é um poeta

Bel - Pra mim ele é um mistério

Fel - Pra mim ele é uma historia interrompida

KK – Pra mim ele é uma força da natureza

KK - Uma goiaba com uma minhoca dentro.

Emílio - Um demônio

Um neurastênio, Vontade

Felipe entra com o workshop do Trepliov dele.

Eu sou este barulho de mosquito, estes sons, este lago, estas pessoas que estão em volta assitindo, este disco. Eu vou fazer uma peça, eu tô fazendo uma peça que se passa daqui a 200

mil anos, depois do homem ter destruído a terra por causa das guerras, das bombas. Eu sou estas duas pessoas que estavam aqui agora, Macha e Miedivetchenko..

A peça começa com a lua...

Minha Mãe não vai gostar da minha peça.

Sórin - Calma Kostia vc tá nervoso, vc acha que a sua mãe não vai gostar da tua peça. Vc tá inseguro...

Sórin (pro público) - Ela não vai gostar da peça dele.

Minha mãe é um caso psicológico muito curioso, experimenta falar bem de outra atriz do lado dela. Ela vira o cão.

Experimenta pedir dinheiro pra ela. Eu vi os papéis, as promissórias. Pede dinheiro emprestado pra ela, pra vc ver o bicho que ela vira.

Ela é uma jovem atriz, ela não tem estes vícios deste teatro velho, este teatro que oprime.

Eu sou o silêncio que tem depois do barulho.

Eu sou o som depois do silêncio.

Eu sou meu velho tio.

Minha mãe anda pra cima e pra baixo com este escritor, Trigorin

Sórin - Como ele é? Como, quem é?

Trepliov - É um jovem, estrela da literatura, é bonito, tem talento, mas, depois de... não vale a pena ler Trigorin.

E a Nina?

Dá vontade de ficar olhando a Nina ... dá vontade de ..

Este aqui é o lago. Do outro lado do lago a Nina... sua mãe morreu e seu pai casou de novo.

Esta casa só tem boêmios!

Malu-Esta é uma peça que fala sobre o fracasso. Como é que pode uma peça que fala sobre o fracasso ser uma comédia?

No final desta peça o personagem principal se mata.

Agora vc contou o final da peça.

As pessoas conhecem esta peça.

Não.

Mentalidade russa é assim. Aglutina as coisas.

A vida é assim. Foto na praia: um defunto na praia e três turistas rindo ao lado.

Fel - Um daqueles filmes que começa com o cara morrendo e depois a gente vê a história de maneira retroativa até aquele ponto ou como aquele filme que é de trás pra frente.

Vc já sabe que ele vai morrer.

No meio vc esquece.

Como a gente que esquece que vai morrer um dia. Como quando a gente começa o dia brincando com uma criança pequena. Como quando a gente tá fazendo as compras do mês.

Eu me pergunto como representar a natureza?

Exercício de texto para 1 ato

3 papeis fem e 3 masc muiito bla bla bla sobre literweatura pouca acao toneladas de amor

Comedia

Como falar da realidade

Encenar o tempo

As partes do cerebro que se acionam nas sinapses treplev pensando

O olho doendo so por pensar em algo em movimento

Como colocar a natureza em cena sem por um vaso de plantas

O elemento natural e caro vamos usar o elemento artificial

Muitos cavalos nessa peça seria lindo entrar um cavalo de verdade bufando

Tchek disse que não iria terminar esta peça até o final de novembro

Eu sou uma atriz nao eu sou um escritor eu sou um passarinho aquela almofada cinza uma gaivota não eu sou estas palavras que vcs etsao ouvindo agora

A história se passa numa propriedade rural, onde há patos

Há um cachorro, o nome do cachorro do Tchek era tesor

Como falar da transparencia da transpessoalidade como encenar o tempo
Como falar do amor e do teatro
Eu estudei no lee strasberg eu passei dois meses com uma xicara da mao e sintindo a temperatura da xicara e na boca
Vc segura uma xiucra pela asa ou pelo corpo? Vc usa a mão inteira ? (movimentos com a xicara)
Porque que o luto é um trabalho?
O passado e o futuro estão ligados, quando vc mexe numa ponta a outra se afeta, independente de qual delas
Porque que as mães são sempre estas criaturas inoportunas
Porque as mães perdem os filhos
Como enenar um texto escrito em 1896
Tinha uma atriz que fazia esta peça e eu associava ela com a Nina, ela saiu da peça para fazer uma novela, talvez a Nina...
Onde está aquela atriz Renata Soratchevski, ela fez a Gaivota
Como transformar um conto curto numa peça de teatro
Como eu faço pra que vcs percebam não eu, mas o que está além de mim, como eu faço pra vcs perceberem
Eu sou um cavalo antigo um cavalo medieval, como eu faço pra vcs perceberem que eu sou um cavalo cansado, medieval, um cavalo sozinho, eu preciso de uma orientação
Eu to fazendo uma peça que se passa daqui a 200 mil anos, depois que o homem destruiu a terra, com as guerras as bombas, e a lua vai aparecer
Quando eu falei pra vc pra gente abrir o Teatro de Art e de Moscou, vc acreditou em mim? E quando eu falei pra gente montar a peça daquele autor, excelente jardineiro, contista, que quase não tinha escrito nenhuma considerada peça séria?
Essa peça fala da historia de um fracasso
Se vc quisesse se matar, como vc faria ?
Descrição da morte de Tchekhov
A Mariana andando em volta de Emilio que tem um fosforo aceso na mão e perguntando como eu faço que acabo eu faço pra vc mudar sua maneira de pensar, fazer as coisas de outra maneira ?

Improvisação ATO I

Como é que fala saúde? *Nas daróvia.*
Como em 2006 escrever um texto baseado num texto de 1895.
Eu me pergunto como encenar o tempo? Quando lá atrás eu falei pra vc sobre esta peça vc acreditou em mim?
Emilio pegou uma cadeira e saiu andando imitando um pato
É o Mastroiani?
Como é que faz com que personagens com tempos tão distintos entre si...
Brinde :
Ao teatro , ao amor, a criação
Por que uma peça que termina com um assassinato
Muitas coisas começam pelo fim e mesmo não estragam a minha atenção. Sim,
Vc é um professor...
Crepúsculo dos deuses. – Felipe descrevendo pra Mari.

Segunda Improvisação ATO I = 0 :17 :45

Kk - Incluir Tempo antes do começo / vazio. – Strange Fruit (piano inicial é bom)
Como é que eu faço pra encenar o tempo?
Como é que eu faço pra fazer esta peça?
Emilio (na frente com um cigarro) - Tchaika – de Anton Tchekhov.
Bel Respira = pelo nariz.
Qdo eu morei em NY eu ficava horas segurando uma xicara e sentia o calor...
Já da terceira pergunta de Mari

ATO I = 0:25

Vc contou o final da peça.

Não tem problema...

Emílio -... Vc dá aulas pra crianças em fase de alfabetização. Vc acabou de caminhar 10 km na fazenda de Sórin.

Mari – eu pergunto por que não posso ficar aqui parada que vem sempre alguém fazer perguntas.

Por que vc tá sempre de preto?

... Mied e Macha

0:27

Vc tirou a surpresa da peça.

Insiste mais na discussãozinha antes de argumentar (FF e MM)

0:28 : 30

Por que esta peça sendo um drama e o personagem principal se mata no final, o autor insiste que é uma comédia.

Agora vc é um professor, chamado Miedivetchenko... Pra ver a Macha , personagem pelo qual vc é apaixonado.

Por que que vc anda sempre de preto.

Eu tô de luto pela minha vida.

0 :31 :44

Mari / Macha -... bobagem... o espetáculo já vai começar.

Ff começa a colocar os sons.

Emílio / Mied - Hoje Nina vai interpretar a peça de Trepliov. E suas almas vão se unir na busca de... eu entendo isto qual

Mari / Macha – Seu amor me comove, mas, eu não consigo corresponder, só isto.

Mari (pro Emílio) - Quer ?

Emílio - Não

Gilberto (após o primeiro som) - Um trecho do parque na fazenda de Sorin, uma alameda larga que parte da platéia e entra pelo parque, rumo ao lago, está parcialmente encoberto por um tablado, pra servir...

Bel - Como é que a gente vai fazer pra representar um tablado construído as pressas?

Mari / Macha - Tá quente, tá abafado, né? Vai cair uma tempestade.

Um espetáculo teatral construído às pressas.

Emílio – Konstantin Gavrilovtchi Trepliov, um jovem autor teatral acaba de escrever seu primeiro espetáculo teatral, precisa ter o seu talento reconhecido, principalmente pela sua mãe..

Vai apresentar a peça com a Nina pra sua mãe, uma atriz conhecida, Trigorin seu tio, Sorin ele anseia ser reconhecido, até agora ele não passa de um pequeno burguês de Kiev.

FF eu sou este som de natureza, eu sou este palco vazio. Eu sou o que vai acontecer daqui a 200 mil anos, eu tô fazendo uma peça sobre o que vai acontecer daqui a 200 mil anos, eu sou este cachorro que tá latindo, eu sou a minha mãe que não vai gostar da minha peça, porque ela não domina... enquanto a minha peça existir ela não vai poder a rainha do teatro da Rússia quem vai tá aqui em cena hoje não é ela,

Calma Kóstia, sua mãe gosta de vc, vc tá nervoso, sua mãe vai gostar da tua peça

Experimenta pedir dinheiro emprestado pra ela.

Sórin - E a Nina?

... tenho vontade de sair correndo de olhos fechados /// eu tenho vontade de destruí-la me dá vontade de mexer nos cabelos, de botar meu cabelo pra cima, ficar encostando meus cabelos nos outros... dá vontade de ficar correndo na rua... botar uma escada em cima da outra, sete escadas e ficar subindo as escadas, aí jogando uma bola. Eu tenho vontade de enterrar o meu chapéu até

o pescoço.... eu tenho... A Nina tá chegando ela vai chegar atrasada... na hora que ela cita a lua, eu tenho vontade de ver uma fumacinha lá longe e achar que é o cavalo dela.

Bel (Parada concentrada) – respondendo perguntas.

Idade?

19 anos, eu tenho 19 anos.

Onde vc tá?

Numa fazendana Rússia. Nos arredores de Moscou. Eu falo russia eu leio Thekhov no original

Onde vc mora?

Moro na fazenda em frente à propriedade do Sórin.

Com quem?

Com o meu pai e com a minha madrasta.

Qual seu desejo?

Desejo ser atriz, mas... eu quero sair daqui, quero ver gente

Que que vc tá fazendo agora ?

Eu to indo pra lá, eu vou fazer a peça do Trepliov, ele me botou pra fazer a peça dele,

Eu me sinto atraída pra lá, como uma gaivota, eu tô voando em cima do meu cavalo, eu sou uma atriz. Eu tô sem fôlego. Eles não gostam que eu vá pra lá, lá só tem boêmios,

Cê ta atrasada...

Eu tô atrasada, só tenho meia hora. O tempo todo tem que durar meia hora. Sou só eu no palco...

Eu tô conseguindo ouvir o coração do cavalo... eu consigo sentir o cheiro

Fel – pocoto, pocoto

Nesta hora eu tenho que chegar.

Eles se encontram

Cheguei

Eu só tenho meia hora

E o sol, eu tenho chegar na hora, e o céu tá todo vermelho. E o meu pai vai chegar daqui a trinta minutos, (*incluir descrição de lusco-fusco do Tchekhov*)

Eu to muito nervosa porque o trigorin é um escrito famoso

Corre

O trepliov me ama e eu gosto dele

Não dá tempo

Trepliov eu tenho que falar

Eu não entendo a tua peça

Não tem nada pra entender

A alma do mundo

E como se todos os seres vivos pulsassem nas suas veias, cavalos, camelos, peixes

A peça é difícil não tem personagens vivos, não fala de amor.

Não precisa falar de amor.

Sua mãe também. Tô nervosa...

Aqui vai tá o helicóptero

Quem tá aí?

Uma árvore?

Que barlho é este?

Eu vou ligar o microfone

Mas, como ela se apresenta nos sonhos.

Como ele é o Trigorin? Eu fico preocupada com ele

Eu não sei onde ele vai sentar

E a sua mãe?

Meu pai não sabe que eu tô aqui...

Mas ele vai saber...

Vc fica calma, A gente precisa de calma e de tempo...

Aí eu vou falar... Vamos todos dormir e sonhar com que aconteceu daqui a 200 mil anos.

Aí eu vou dar uma pausa...

Dez segundos de pausa...

(0:55 :...)

Mari começa a vir com a xícara. Esta peça se apssa ao redor de um lago, é um lago de águas bem claras. E neste lago tem duas propriedades, a propriedade de Sórin e a do pai de Nina. No inverno fica clara no verão fica muito escura. A vegetação abundante. Quando ela acorda e vai andando até olago. Ela é atrída pelo lago como um agaivopta e do outro lado do lago, an propeidade de Sórin que ela sonha em ser atriz, com os sapatos de verniz subindo as escadearias, sonha com sas críticas, com os aplaudos. Mas agora o que ela sonha neste momento é o momento exato em que ela entra em cena pela prineira vez. Ela te em cena.

Se eu pudesse ser uma bailarina. Se eu pudesse ser o David Coperfield, se eu pudesse morrer e caordar de novo, se eu pudesse andar sobre pedras quentes, se eu pudesse abrir este teto pra fazer chover dentro deste teatro, se eu pudesse, eu dormia e acordava daquai a 200 mil anos, se eu pudesse ser uma criança

Se eu pudesse chorar e as minhas lágruimas fizessem um lago

Se eu pudesse emergir numa banheira cheia de bonecas

Seu eu pudesse. Dançar a dança

Bem muito mais lento do que eu tô fazendo eu tô fazendo rápido só pra te mostrar?

Se eu pudesse, se eu fosse...

19 de setembro

Trabalho com kk

Eu me pergunto como descobrir o que fazer qudo o homem começar a se perguntar o que fazer. Lá é Russia, aqui é Brasil, 80 % da população é analfabeta. 80 % da população não sabem quem é Tchekhov.

Vc é um professor...

0:10 :55 (fita 24)

ATO I

Mari - Eu te pergunto: como encenar o tempo?

Como é que eu faço pra que aquilo que eu veja seja aquilo que vc olha e tal tal tal, ah ?

Como fazer com que personagens que vivem em tempo tão distintos, eles convivam na mesma peça?

Como eu faço pra fazer o (levanta e senta repetidamente) como é que eu faço? Por que ele insiste em chamar esta peça de comédia se o personagem principal se suicida no final?

A gente nem começou, eu não posso ter estragado tudo, se este tudo nem existe.

Uma pessoa morre aí vc começa do final. Vc começa a ver a pessoa pelo final, desde o princípio... quando antes vc nem se interessava.

Quantos filmes.

Agora vc é um professor, vc dá aula numa escolinha rural, vc gosta de andar... e vc acabou de caminhar 10 kms pra encontrar com Macha, porque vc e apaixonado por ela.

Por que que vc anda sempre de preto, hein ?

Quem eu?

(ele fala de dinheiro)

Vc fica aí filosofando e falando de dinheiro, enquanto pra mim é muito pior, muito pior... ah bobagem.

(assunto espetáculo)

Felipe começa a botar os sons

Assunto amor/ Assunto tempestade.

Escaleta de WS do sopão final do I e início do II ato

Final de dama das Camélias com Malu.

Diálogo Emilio e Giba
Gostei da peça!!! X O fracasso uma maneira de encarar os fatos
Mariana : Não, mas eu ainda não falei que amo Constantin!!! Não espera, eu não falei... Não quero mais fazer esse personagem, chega cansei! Vou fazer o cachorro
Giba : O que eu posso fazer minha criança? Como todos estão nervosos!!!
Início do VP para construir o set do início do II ato
Malu pelo chão monta piquenique com Emilio e Giba.
Mari vai com Bebel fazer o cachorro.
Fifa lê o telegrama de Dantchenko durante o VP e aumenta o som dos insetos para vestir o Kit Princesa;
Tempo para o calor/tédio
Fifa entra de Arkadina fazendo a cena do telegrama que ele leu anteriormente.
Todos aplaudem.
Malu fala o texto do trabalho para as Machas Mari/Bebel com os pepinos;
Início do dialogo
MALU Nada como esse doce tédio rural!!!
BEL Que tarde serena!
MALU Pietrucha! (TODOS MUDAM DE POSIÇÃO AO SOL)
EMILIO Ah? O que?
MALU Pegou no sono?
EMILIO De jeito nenhum.
[Pausa]
MALU Você não se trata, e isso não é bom, meu irmão.
EMILIO Eu bem que gostaria de me tratar, mas o médico não quer.
GIBA Tratar-se aos sessenta anos!
EMILIO Mesmo aos sessenta anos, a pessoa tem vontade de viver.
GIBA [aborrecido] Ah, então tome umas gotinhas de valeriana.
MARI Acho que ele deveria passar uma temporada numa estação de águas.
GIBA Ora, tanto faz. Pode ir, como pode não ir.
BEL Não entendi.
GIBA Não há mesmo nada para entender. Está tudo muito claro.
MALU Chega de ócio, vou trabalhar
Malu vai fazer Babaia e Fifa chega para fazer a cena de Chamraiev e Arkadina.

FIM

2. Fotos do processo de criação³²⁶

³²⁶ Fotos suplementares do processo de criação



Mariana Lima e Malu Gali: a utilização de vasos de plantas foi incorporada no espetáculo



Viewpoints com vasos de plantas



Ensaios gerais no teatro poeira



Mariana Lima/ Vão da Mariposa: *Viewpoints* de gesto



Alexandra Negrini (a triz não ficou até o espetáculo) . Experimentação sobre os movimentos do cavalo.



Felipe Rocha cola papéis em seu corpo: representação da Gaviota



Mariana Lima e Enrique Diaz: improvisações sobre Nina e Treplev



Mariana Lima : Experimentações sobre a Gaivota morta



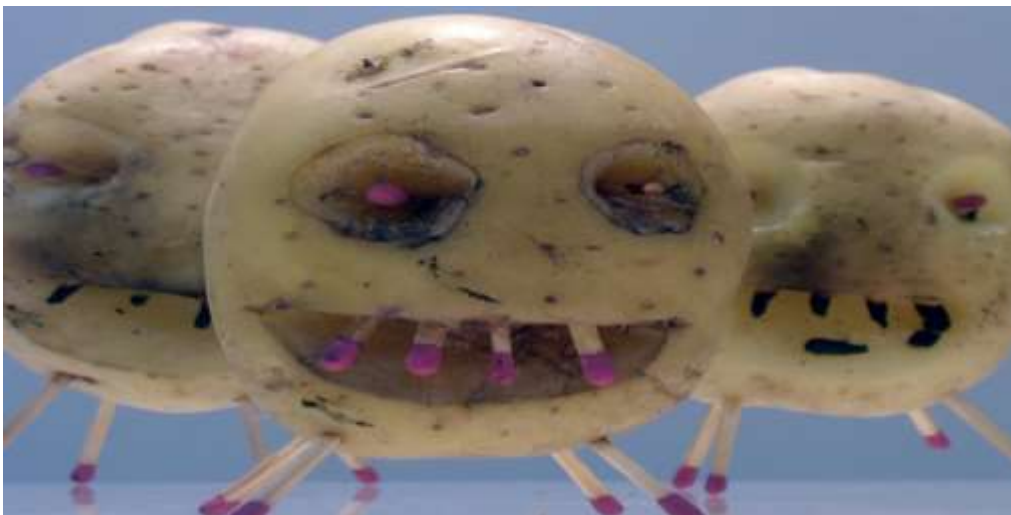
Mariana Lima : Treplev depois da tentativa de suicídio



Composição: O uso de um mini-helicóptero na composição foi escolhido para ser usado no espetáculo durante a cena da apresentação da peça de Treplev



Composição: Objetos utilizados por Trigorine. Vários aparelhos de som estão presentes no espetáculo, bem como alguns tipos de abajur



Improvisações com legumes : Os legumes estão presentes em todo o espetáculo. O cartaz da peça é uma couve-flor



Emílio de Melo. Composição: Objetos e processo de criação de Treplev/ Trogorine/Tchekhov



Bel Garcia e Gilberto Gawronski. Composição sobre o passado de Arkádina e Treplev



Mariana Lima, Bel Garcia e Malu Gali. Composição: Ninas se preparam



Composição: Almoço no campo



Malu Gali, Emílio de Melo e Bel Garcia. Composição: Manhã bucólica no campo - Caos depois do tédio



Gilberto Gawronski e Enrique Diaz : Suicídio de Treplev

3. Roteiro do espetáculo *Gaivota* – Tema para um conto curto

3.1 Roteiro de *Gaivota* – Tema para um conto curto (em português) ³²⁷

Gaivota (tema para um conto curto)

Peca Teatral em 1 Ato (livremente inspirado na peça “A Gaivota”, de Anton Tchekhov).

Ato Único

Os atores estão sentados em cadeiras enfileiradas no fundo do palco. O espaço é branco.

MACHA – eu me pergunto como começar uma peça que fala do fracasso de uma peça?

ATOR 1 (quase inaudível no fundo) – A primeira vez que esta peça foi encenada em 1896, foi um fracasso, depois o Teatro de Arte de Moscou montou e foi um sucesso.

MACHA - Eu me pergunto: como encenar o tempo?

ATOR 2 – eu vi um espetáculo em que a bailarina pedia pro público “eu quero que vocês imaginem que eu tô sentada nesta cadeira e que eu e a cadeira caímos ininterruptamente durante 52 segundos.

ATOR 3 (baixo, comentando para uma atriz que está o seu lado) – quando eu comecei a ensaiar esta peça, eu ensaiava outra peça.

ATOR / DIRETOR–Eu me pergunto qual é a diferença entre uma obra onde aparentemente nada acontece, mas dentro da qual alguma coisa está sendo desenvolvida, ou lentamente revelada, pra outra obra onde realmente nada acontece, uma obra tediosa, uma obra chata, uma obra pretensiosa...

ATOR 1 (baixo, falando pra parte da platéia lateral) – Eu coloquei sapos na cena da apresentação do monólogo do Treplev pra criar um ambiente de silêncio absoluto, a tranquilidade é convencional no teatro não pelo silêncio, mas, por ruídos, como o monólogo fala de seres vivos, acha que ele fica mais verdadeiro, se tiver sons...

MACHA – Eu me pergunto: como fazer com que personagens assim em tempos tão distintos convivam, habitem, na mesma peça?

MACHA – E, sobretudo eu me pergunto por que o autor insistia em chamar esta peça de comédia, sendo que é uma peça entremeada por dramas e conflitos pesados e onde um dos personagens centrais se mata, com uma bala na cabeça, no final.

ATOR- Você contou o final da peça.

ATOR / DIRETOR – Contou, contou o final.

MACHA – Conte, contei o final da peça.

ATOR – Que merda, né?

MACHA – Qual o problema?

ATOR / DIRETOR – Pra quem tava na dúvida, este é realmente o final.

³²⁷ Versão do roteiro fornecida por Enrique Diaz (última transcrição). As modificações seguintes não foram redigidas e documentadas.

ATOR – Tirou a surpresa das pessoas.

MACHA – Quantas peças, quantos filmes, começam pelo acontecimento final e vão se desenrolando e as pessoas vão acompanhando normalmente.

ATRIZ 2 (berrando pra dentro da coxia) – ela contou o final da peça!

ATOR - Aí é uma questão de perspectiva... Aí o autor quer que a platéia saiba...

ATOR / DIRETOR – ele pensou nisto na hora que escreveu...

MACHA – (em tom mais baixo, para ator que se aproxima dela) Agora que a platéia já sabe eu posso me retirar, então.

ATOR – (baixo para Macha você vê o cara rindo numa festa e pensa, ele vai morrer... (continua tentando convencê-la)

(Atrizes entram em cena com pequenas plantas em aquários e as espalham pelo espaço)

ATOR 2 (tira a camisa, “veste” a cadeira e fala para esta) - Agora você é Medvédenko, você tem 32 anos e já tem os cabelos grisalhos, você é professor e dá aulas numa escola na região rural, pra crianças em fase de alfabetização, você ganha pouco e caminha muito, por exemplo, agora você acabou de caminhar 10 quilômetros e para chegar à fazenda de Sorine, onde você vai encontrar com Macha.

MACHA - Eu me pergunto por que uma pessoa não pode ficar sentada numa cadeira, que vem outra, encosta e começa a fazer perguntas, com tanta possibilidade de expansão, olha aí, com tanto espaço... por quê?

MEDVÉDENKO – Macha, por que você anda sempre de preto, hein?

ATOR / DIRETOR – Por que você tá sempre de preto, Macha?

MACHA – Porque abriu uma caixa de grampo dentro da minha bolsa e eu não acho nada, nada, nada, nada... porque caiu uma marquise do meu lado, porque eu não sei rezar, porque eu perdi meu irmão...

ATOR / DIRETOR – porque emagrece, por que...

MACHA - ... porque tá na moda, porque eu tô de luto pela minha vida. Eu sou infeliz.

MEDVÉDENKO – Não entendo, não, eu não entendo você é bonita, é saudável, o seu pai não é rico, mas, enfim, tem uma situação bem confortável... Já a minha vida, por exemplo, é muito mais difícil que a sua, eu ganho um salário mínimo por mês, fora os descontos do imposto de renda, e nem por isso eu ando de luto.

MACHA – ah, que bobagem... Mesmo um pobre pode ser feliz.

ATOR / DIRETOR ri

MEDVÉDENKO – Isto é só na teoria. Na prática é bem diferente. Faz as contas, uma família com uma mãe inválida, três irmãos pequenos, e um salário mínimo, vê se é possível...

MACHA - Você fica aí filosofando, falando de dinheiro, quando pra mim é muito melhor você ser um pobre, não ter o que comer não ter o que vestir, do que...

MEDVÉDENKO – Do que o quê?

MACHA - Nada, esquece tá bom? Esquece que eu tô aqui.

(ATOR começa a ligar aparelhos de som, de onde saem barulhos de natureza. Outro ator assovia sons de passarinhos)

MACHA – Olha aí, a peça, a peça vai começar...

MEDVÉDENKO - É. Hoje a Nina vai apresentar a peça do Treplev. Eles estão completamente apaixonados um pelo outro... Completamente apaixonados. Hoje as suas almas vão se unir na busca de uma realização artística única. Já entre a minha alma e a sua não tem pontos de contato, não tem, não tem, eu amo você, amo você, e, de tanta saudade, eu sou capaz de andar 10 quilômetros só pra te ver e tudo o que eu encontro é sua indiferença.

MACHA - O seu amor me comove me engrandece, mas eu não consigo corresponder, só isso. (Oferece um cigarro a ele) Quer?

(Medvédenko recusa)

ATOR 3- Primeiro Ato. Um trecho na fazenda de Sórine. Uma alameda larga, rumo a um lago, um tablado construído às pressas. Arbustos à direita e à esquerda. Algumas cadeiras. O sol acaba de se pôr.

MACHA - Está quente, hein, tá abafado, eu acho que vai cair uma tempestade daqui a pouco.

ATOR 1 (lendo e fazendo anotações num caderninho) – Konstantin Gavrilovitch Treplev, jovem autor. Faz os últimos preparativos para a apresentação de um espetáculo de sua autoria. Este espetáculo vai ser apresentado ao ar livre, na fazenda de Sórine. Estarão na platéia sua mãe, Arkádina, uma atriz consagrada de teatro, o namorado dela, Bóris Trigórine, um escritor famoso, seu velho tio Sórine, Macha, a filha do administrador da fazenda, e Dorn, o médico da família. Fim de tarde.

TRÉPLEV – Eu vou fazer uma peça...

TRÉPLEV 2 - Eu tô fazendo

TRÉPLEV – Eu tô fazendo uma peça. Eu sou um artista. Eu sou Konstantin.

TRÉPLEV 2 - Eu sou este espaço vazio...

TRÉPLEV – Eu sou este espaço vazio...

TRÉPLEV 2 (fazendo o gestual em uníssono com o outro Tréplev)– Só o lago e a lua.

TRÉPLEV – Eu sou o som, eu sou o som depois do silêncio.

TRÉPLEV 2 – Eu sou o silêncio depois da última bomba.

TRÉPLEV – Eu sou todas as vidas, todas, todas... Homens, leões, tigres...

TRÉPLEV 2 –... águias...

TRÉPLEV –... águias, perdizes, cervos de grandes chifres, peixes silenciosos que habitavam as águas...

TRÉPLEV 2 – Como se a pele borbulhasse...

TRÉPLEV – enguias, aranhas.

TRÉPLEV 2 – Todos os seres.

TRÉPLEV – Todos os seres... A peça vai começar, assim que a lua aparecer. A Nina não pode se atrasar, a gente não pode perder o efeito...

(Atriz derrama um pouco de café de uma xícara no chão)

ATRIZ- Esta peça, esta peça se passa ao redor de um lago. É um lago de águas turvas, rodeado por duas propriedades, a propriedade de Sorine, de um lado, onde se passa a peça, e a propriedade de Nina do outro lado. Nina mora nesta fazenda desde a infância e desde pequena ela caminha em direção ao lago. Ela é atraída pelo lago como uma gaivota. (Ator 1 faz mímica de dedinhos caminhando na direção do lago) Ela sente a brisa nos cabelos, molha os dedos dos pés na água, deita-se na margem (atriz deita ao lado da pequena poça de café) e sonha, ela sonha com Moscou, sonha com as escadarias dos teatros, com os sapatos de verniz subindo as escadas apressados, com o burburinho atrás das cortinas, com o cheiro da maquiagem no camarim, com os brindes, com os aplausos, com a estréia dela no teatro.

TRÉPLEV – É Nina, é Nina que vai fazer a minha peça, é Nina, não é minha mãe, é Nina que vai fazer a minha peça, que vai estar em cena hoje, não é a minha mãe, é por isso que ela tá nervosa, tá chata, desde cedo, a minha mãe, porque não é ela que vai estar em cena hoje, os olhares não vão estar voltados para ela, mas para Nina...

TRÉPLEV 2 (falando quase concomitantemente, em tom mais baixo, para a platéia oposta) – ela fica chateadíssima com isto...

TRÉPLEV – E ela não agüenta. Ela não agüenta isso. Ela não agüenta. Ela não agüenta.

TRÉPLEV 2 - Ela acha que o único teatro que existe é aquele...

TRÉPLEV – Ela acha que o único teatro que existe é o teatro que ela faz...

TRÉPLEV 2 -... Aquele dela...

TRÉPLEV – Aquele teatro, aquele teatro...

TRÉPLEV 2 (para a platéia oposta)-... sabe aquele, mofado sabe?...

TRÉPLEV–... aquele teatro velho, onde os atores fingem que representam que comem, que bebem, mexem a boca... que...

TRÉPLEV 2 (falando para a platéia oposta)- Como conversar com muita naturalidade...

TRÉPLEV – aquele teatro onde o amante passa por uma porta e sai pela outra

TRÉPLEV 2- e o marido...

TRÉPLEV - e depois o marido passa por esta porta e todo mundo...

TRÉPLEVS 1 e 2 – Ah!

TRÉPLEV 2 – Porque se os dois se encontram vai ser o fim do mundo!

TRÉPLEV – Porque eles acham que se eles se encontrarem, vai ser uma coisa muito importante pra vida deles, eles vão ser pessoas melhores...

TRÉPLEV 2 – Ela não entende que alguém precise se manifestar de outro jeito precise sair deste lodo...

TRÉPLEV – Aquele teatro que oprime o meu cérebro de tanta vulgaridade, tanta banalidade...

TRÉPLEV 2 –... e falar, falar do que não se vê... do que não se ouve... falar com o osso...

TRÉPLEV – ela não entende que alguém precise falar com a pele, com a unha, com o dente... ela não entende...

TRÉPLEV 2 – ela não percebe... ela tem medo.

TRÉPLEV - ela não tem instrumentos, ela não tem ferramentas...

TRÉPLEV 2 – Ela nem leu a minha peça, porque ela não sabe, não tem ferramentas...

TRÉPLEV-Ela não tem repertório. Ela não tem noção do que vai acontecer aqui hoje, neste lugar aqui, neste espaço vazio aqui...

TRÉPLEV 2 – Ela não percebe o marco que está sendo cravado hoje aqui.

TRÉPLEV– Ela não tem noção, ela não...

TRÉPLEV 2 –... Ela tem medo, ela não viu a minha peça e já...

TRÉPLEV – e já odeia a peça.

TRÉPLEV – Odeia.

(Sorine, que entrara e ouvira o discurso inflamado de Triple, comenta)

SÓRIN - Calma, Tréplev, cê tá nervoso à toa. A sua mãe adora você e ela vai gostar da sua peça.

TRÉPLEVS - Ela não vai gostar da minha peça.

SÓRIN - Ela vai gostar da sua peça.

TRÉPLEV 2 - Ela não vai gostar da minha peça.

TRÉPLEV - Ela não vai gostar da peça. Ela não vai gostar...

TRÉPLEV 2 - Ela não vai gostar.

SÓRIN (aparte) – Tá bom, ela não vai gostar da peça dele.

TRÉPLEV (pra si) – Ela não vai gostar tá no texto.

TRÉPLEV 2 (sentando ao lado de Sorine) - Minha mãe é ótima. É uma mulher inteligente, é uma mulher

TRÉPLEV - Ótima incrível...

TRÉPLEV 2 – é animada, exuberante,

TRÉPLEV – Exuberante...

TRÉPLEV 2 - culta, ela anima qualquer conversa, desde que o assunto da conversa seja...

TRÉPLEVS -... Ela.

TRÉPLEV 2 – Experimenta puxar outro assunto com ela. Experimenta elogiar outra atriz na frente dela.

TRÉPLEV - Experimenta pedir dinheiro emprestado pra ela.

TRÉPLEV 2 –... E você sabe o dinheiro que ela tem no banco... Se você disser pra ela ou na frente dela que esta cadeira é bonita, ela vai ter raiva de você por três dias, porque não foi ela que foi elogiada. Ela só quer ser feliz, ela só quer desfilar, ela só quer dizer como foi brilhante a sua interpretação da Damadas Camélias...

TRÉPLEV - Há vinte anos.

TRÉPLEV 2-... é... ela só quer desfilar de um lado pro outro com aquele escritor que ela arranjou pra sair nas colunas de fofoca... nos jornais...

SÓRIN – A propósito, me fale deste tal de Trigorine, como é que ele é?

TRÉPLEV 2 – Trigorine... Ele não tem 40 anos e já é famoso, uma espécie de celebridade literária... é bom, tem talento, ele...

TRÉPLEV- Não, não tem talento, ele não é bom, não.

TRÉPLEV 2 – É bom...

TRÉPLEV -... não é bom mesmo.

TRÉPLEV 2 – é bom pra ler antes de dormir, ou no banheiro, mas... Depois que você lê Joyce, Beckett,

TRÉPLEV- Proust.

ATOR (limpando a poça de café com um pano de chão) – Dostoievski, Turgueniev...

TRÉPLEV 2 – ou Rimbaud ou Garcia Marques,

TRÉPLEV - Milton Hatoum.

TRÉPLEV 2 – Clarice Lispector. Por que você vai querer ler Trigorine?

SÓRIN – Quando era jovem também queria ter sido um escritor, não fui, queria ter me casado, não me casei, olha até ter sido um escritor menor teria sido agradável.

(Atores começam a batucar com as mãos nas pernas e os pés no chão, provocando uma sonoplastia de cavalgada. Três atrizes entram e falam cada uma pra uma platéia)

NINAS– Eu acabei de sair da minha casa. Eu to com muita pressa, muita pressa, então eu escolho o meu cavalo mais ágil. Eu monto em cima dele, eu sinto a crina do meu cavalo entre os meus dedos e eu bato nele com força, e o meu coração começa a bater forte... de um lado a lua ta subindo e do outro o sol ta se pondo, o horizonte ta inteiro vermelho... eu só tenho meia hora, não posso me atrasar, é minha estréia no teatro... tô começando a sentir o vento fazer o meu cabelo voar, eu tô começando a sentir o vento fazer os meus olhos ficarem cheios de água, eu tô começando a sentir a minha respiração ficar ofegante, eu tô começando a sentir a minha corrente sanguínea correr mais rápido nas minhas veias, eu tô começando a sentir o meu corpo ficar mais quente, eutô me sentindo atraída para este lago como uma gaiivota...

(Ela chega e encontra Tréplev)

NINA – Eu cheguei.

TRÉPLEV - Você chegou.

NINA – Eu não tô atrasada. Eu tô atrasada?

TRÉPLEV 2 – tá atrasada, tá atrasada...

TREPLEV – Não, dá tempo, mas, a gente tem que começar agora.

NINA – Eu tô ofegante. Eu corri tanto, tanto, tanto.

TRÉPLEV – A gente tem que começar.

NINA – (vai lá atrás, pega um adereço de figurino, e coloca) Kóstia, eu só tenho meia hora.

TRÉPLEV – Meia hora? Não vai dar...

NINA – Meia hora, o meu pai não sabe que eu tô aqui, se ele sabe, ele me mata.

TRÉPLEV – Não, você tem que ficar. As pessoas vão querer conversar com você depois, vão ficar curiosas, vão querer saber como é que foi o processo.

NINA – Não, não, eu não posso. Vai ser aqui?

ATOR / DIRETOR – Aqui, aqui.

TRÉPLEV – Vai ser aqui neste espaço vazio.

NINA – Não tem cenário?

TRÉPLEV – Tem tudo aqui.

NINA – E as pessoas, elas vêm?

TRÉPLEV – Tão vindo.

NINA – E a sua mãe?

TRÉPLEV – já saiu de casa.

NINA – Já? E o Trigorine?

TRÉPLEV – Vem todo mundo.

NINA – Como é que ele é o Trigorine?

TRÉPLEV – é não sei, ele é...

ATOR / DIRETOR – não interessa...

NINA – Ele é jovem?

TRÉPLEV – Não sei, é...

NINA – ele é simpático?

TRÉPLEV – É, mais ou menos, sei lá!

ATOR / DIRETOR – não fala dele, não fica falando dele...

NINA – Eu não acredito que eu vou me apresentar na frente do Trigorine!

(Tréplev instala nela um microfone lapela sem fio e coloca na testa dela. Os dois se beijam)

NINA – Meu coração é seu... peraí, tá molhado aqui, Kóstia, por que tá molhado?

ATOR / DIRETOR – É o lago... é o lago...

TRÉPLEV – Tá seco.

ATOR / DIRETOR – Já secaram.

NINA – Por que ficou escuro de repente?

TRÉPLEV – Porque tá de noite, porque você demorou... porque a lua já vai aparecer... a gente tem que começar agora.

NINA – Kóstia, a sua peça é muito difícil, não tem personagens vivos.

TRÉPLEV – Não é uma questão de personagens... é outro patamar, é uma questão de sonhos.

ATOR / DIRETOR – Sonhos, sonhos...

TRÉPLEV – É outro lugar, é outro endereço...

NINA – Eu acho que toda peça devia falar de amor...

TRÉPLEV (puxando ela pro meio do palco)– esta aqui, esta aqui é a alma do mundo, são todos os seres, são os animais todos dentro, e a pele borbulhando com os... e o texto que é o pêlo. Calma! ... E a memória, e a... sua família toda...

(Ele vai se afastando em direção ao computador que está no canto. Ela fica sozinha, olha a platéia e se imagina na frente de um público)

NINA – Eu sou uma atriz, eu to diante da platéia. Eu vou fazer uma peça de teatro.

Se eu pudesse ser uma mentira muito verdadeira e fazer vocês acreditarem nela...

Se eu pudesse hipnotizar todos vocês e transportar vocês pra outro lugar...

Se eu pudesse lembrar vocês das suas perdas.

Se eu pudesse morrer e ressuscitar depois...

Se eu pudesse fazer vocês esquecerem tudo que vocês já viveram e imaginar que são outras pessoas, só por uma hora.

Se eu pudesse me enrolar numa corda e sair correndo pelo jardim gritando “eu sou uma gaiivota, eu sou uma gaiivota”...

Se eu pudesse suportar a dor e abrir o meu peito, pra vocês verem como é que o meu coração tá batendo rápido...

Se eu pudesse ser uma criança, uma menininha de 2 anos e emocionar vocês pela minha simples presença.

Se eu pudesse ser um velho, um velho em estado terminal e emocionar vocês pela minha simples presença.

Se eu pudesse ser uma grande atriz.

Se eu pudesse sumir aqui de repente e vocês não iam entender como isto aconteceu...

Se eu pudesse surgir de uma banheira cheia de livros e bonecos, com a cara suja de lama.

Se eu pudesse chorar tanto aqui diante de vocês, que as minhas lágrimas iam se transformar num lago, no lago da Nina.

Se eu pudesse falar este texto todo numa só respiração.

Se eu pudesse falar russo.

Se eu pudesse entrar na corrente sanguínea de vocês e vocês nunca mais iam se livrar de mim.

Se eu pudesse ser uma gaivota

Se eu pudesse ser a alma do mundo.

(Nina anda pro canto do palco. (Entra Macha e acende umpalito de fósforo sobre a cabeça de Sorine, que está cochilando numa cadeira)

MACHA - Tava dormindo? Pensei que você estivesse morto...

SÓRIN- não, estava me concentrando...

MACHA – Concentrando pra quê?

SÓRIN- pra entrar em cena.

MACHA - Você já está em cena.

SÓRIN -... pra continuar em cena.

MACHA *(em tom baixo)* – Vai passar a peça inteira se concentrando pra continuar em cena.

SÓRIN – *(pra Macha, bem baixo, quase inaudível)* Vou passar a peça inteira em cena.

MACHA – *(em tom baixo)* Ele vai passar a peça inteira em cena, se concentrando...

(Entram Trigorine e Arkadina)

TRIGORINE *(baixo, quase concomitante com Macha e Sorine)* - O artista tem que observar analisar, sugerir, ele tem que saber colocar as questões, não tem que responder quem tem que responder é o público...

ARKÁDINA – O ator tem que ser magnético, ele entra em cena e tem que puxar o foco pra si, o resto não interessa.

MACHA – O ator tem que ter uma imaginação capaz de conduzir a imaginação da platéia...

ATOR / DIRETOR – ele tem que chegar na hora ao ensaio.

SÓRIN – O ator precisa de um bom personagem, o que resolve quase tudo...

ARKÁDINA – concordo plenamente.

TRIGORINE – Tem ator que não tem personagem, mas, é magnético em cena.

MACHA – Ele tem que ter uma noção do espaço absoluta e enviar sinais telegráficos...

ATOR / DIRETOR – Ele tem que se aquecer, o ator.

ARKÁDINA – Agora como que o ator está em cena e não tem um personagem, se ele está em cena, ele tem um personagem...

SÓRIN – Ele pode usar a memória dele pra construir um motivo pra estar em cena.

ARKÁDINA – Ah! Existem bons atores e maus atores, gente com talento e gente desprovida de talento, o resto é blá, blá, blá...

TRIGORINE – Tem gente que não tem talento, mas tem vocação...

ARKÁDINA – E tem gente que tem vocação e não tem talento, de que adianta?

MACHA – Eu passei meses e meses numa escola de teatro segurando uma xícara, sentindo o peso desta xícara, a temperatura do chá dentro da xícara...

ARKÁDINA – Ah é, é, laboratório, agora tudo é laboratório, tem que estudar química para ser ator.

MACHA-... Eu passei seis meses nesta escola, eu gastei todo o meu dinheiro.

SÓRIN – Em 73 tinha aquele grande ator... Como é que era o nome dele?

MACHA – 73, eu não tinha nem nascido em 73...

ARKÁDINA – Ah, 73 não é nem delicado falar de 73...

SÓRIN -... Em 1873...

ARKÁDINA – Piorou, piorou...

SÓRIN -... Tinha um grande ator que fazia aquela peça do Púshkin,

ARKÁDINA – Ninguém se lembra ninguém se lembra...

SÓRIN - como é que era o nome dele?

TRIGORINE – Ah, lógico, o Pavel Tadin... ele era ótimo...

SÓRIN – Pavel Tchadin é isto...

MACHA – Não sei quem é Pavel Tchadin.

ARKÁDINA – Você tem mania de desencavar umas criaturas antidiluvianas... pra quê isto?

SÓRIN – Aquilo era um grande ator, era como um carvalho, não são estes tócos de árvore a gente vê hoje em dia.

TRIGORINE – Tem uma história ótima dele, uma vez ele tava saindo do teatro, escuta esta, escuta, ele tava saindo do teatro, aí veio um rapaz pedir um autógrafo, aí ele perguntou o nome do rapaz, aí o rapaz falou: Bóris Vladimir, aí ele escreveu: Bóris, um abraço, Vladimir...

(Risos. Macha satiriza a gargalhada sincronizada de Arkádina e Sórin)

TRIGORINE (pra si) – Ele tinha parado de fumar...

ARKÁDINA – ai, muito bom...

(Tréplev coloca Nina em cima de um banquinho e dá indicações pra ela)

ARKÁDINA – Vai começar a peça, Tréplev?

TRÉPLEV – um minuto, por favor.

ARKÁDINA (sentada na cadeira) – “Venha cá, querido Hamlet, senta aqui ao meu lado”.

TRÉPLEV – “Perdão boa mãe, eu tenho aqui um imã mais atraente.” (referindo-se a Nina)

ARKÁDINA – “ah! Você partiu meu coração em dois”.

TRÉPLEV – “então joga fora a metade podre...”

ARKÁDINA - Esta tradução não é boa. Hoje em dia fazem umas traduções péssimas, umas verdadeiras saladas, e o autor é obrigado a assinar morto, se revirando no túmulo, por que não pode fazer mais nada...

TRIGORINE – hoje em dia qualquer pessoa faz tradução...

ARKÁDINA – qualquer pessoa, exatamente...

TRÉPLEV – Ok, ok. Podemos começar?

ARKÁDINA – Podemos.

TRÉPLEV – Então vamos começar. Vamos todos dormir, e sonhar, com o que há de acontecer daqui a 200 mil anos.

ARKÁDINA – Já estamos dormindo.

(Tréplev pede silêncio. Luz cai. Entra música e vídeo do processo da peça)

ARKÁDINA – Mas é assim, meu filho? Ela em pé neste banquinho?

(Tréplev pede silêncio de novo)

ARKÁDINA – Meu filho esta luz não está boa, ta cortando a menina pela metade, parece que ela está sem perna.

(Trigorine mata um mosquito)

NINA – Homens, leões, águias e perdizes, cervos de grandes chifres... aranhas, gansos...

ARKADINA– ah, meu filho, não precisa de microfone, tá perto...

(Tréplev pede silêncio...)

NINA-peixes silenciosos que habitavam as águas, estrelas do mar, criaturas tão pequenas que os olhos não eram capazes de ver.

(Arkádina reclama dealguma coisa...)

NINA-Todas as vidas. Todas as vidas. Há muitos milhares de anos não existe uma única criatura viva sobre a terra e esta pobre lua acende sua lanterna em vão.

ATOR / DIRETOR (no microfone, sentado na beira do palco) – A peça do Tréplev, a cena da peça do Tréplev, a peça dentro da peça é um desafio, quando você vai fazer a Gaivota, você tem que sempre que pensar nesta cena. Esta cena foi gravada com um capacete de astronauta, comprado numa Rua de Moscou. A gente foi fazer o Hamlet em Moscou e comprou este capacete.

NINA- Os corpos dos seres vivos se desfizeram em pó...

ATOR / DIRETOR – falava do século que passou da chegada do homem na lua... do incorpóreo...

NINA -... e a matéria eterna os transformou em água,

ATOR / DIRETOR – Da Terra vista de longe.

NINA- Pedra, nuvens...

ATOR / DIRETOR – A matéria e o espírito...

NINA- As almas de todos os seres vivos fundiram-se em uma só.

ATOR / DIRETOR – A alma do mundo.

NINA- A alma do mundo sou eu...

ATOR / DIRETOR – A alma do mundo sou eu. A alma do mundo.

NINA- Em mim, habita a alma de Alexandre o Grande, de César, de Shakespeare, de Napoleão Bonaparte, de Tchekhov e da mais reles sanguessuga.

ATOR / DIRETOR – A gente ensaiava na casa que foi do Astreugésilo de Athaíde, este jardim, o Astreugésilo morou nesta casa, a gente ensaiava no jardim, no banheiro, na biblioteca, no quarto do Astreugésilo...

NINA- Como um prisioneiro lançado num poço vazio e profundo, não sei onde estou e o que me espera.

ATOR / DIRETOR – a banheira do Astreugésilo.

NINA- Uma vez a cada cem anos, abro a minha boca para falar e ninguém escuta...

ATOR / DIRETOR – uma banheira cheia de livros e bonecos, a alma do mundo prisioneira da ignorância humana, com a cara cheia de lama...

NINA- E vocês, fogos-fátuos que brotam dos pântanos pútridos, que vagueiam no espaço sem fim, sem pensamento, sem vontade, sem o tremor da vida... vocês não me escutam...

ATOR / DIRETOR – A gente não sabe nem se é bom ou se é ruim o que ele escreve.

NINA- Enquanto isso, o diabo.

ARKÁDINA – Ai, o diabo.

ATOR / DIRETOR – Ele quer falar com a platéia, quer jogar na cara da platéia...

NINA– O pai da matéria eterna,

ARKÁDINA – O diabo, o diabo...

NINA – Promove um fluxo incessante de átomos, e vocês,

ATOR / DIRETOR – Raul Seixas, com ódio, rock n' roll...

NINA – Pálidas luzes são constantemente transformadas.

ATOR / DIRETOR –...O diabo, o diabo...

NINA- E eis que se surge o meu poderoso adversário. O diabo.

ATOR / DIRETOR – O que é o diabo pro Tréplev hoje? O que seria o diabo?

(Helicóptero de controle remoto entra em cena)

ATOR / DIRETOR – O governo Bush, a prisão de Guantánamo, Abu Graib...

NINA– Vejo seus olhos rubros e medonhos...

ATOR / DIRETOR – A morte de Sadam Hussein gravada pelo celular do guarda xiita,

NINA- Na batalha encarniçada e cruel contra o diabo,

ATOR / DIRETOR – A força das corporações... o Big Brother...

NINA – Estou destinado a sair vencedor,

ATOR / DIRETOR – A vigilância, o salário dos deputados... a polícia federal.

NINA – E depois disso, o espírito e a matéria se unirão em uma harmonia maravilhosa

ATOR / DIRETOR – Ela tá rindo... tá achando graça!

NINA – E terá início o reino da vontade universal.

ATOR / DIRETOR – Você não tá vendo que a batata tá esquentando? Você não tá vendo que a água tá subindo? Que tá perigoso, cê não tá vendo? Pára!

NINA - Mas isso só acontecerá quando, pouco a pouco, ao fim de uma longa série de milênios, a lua, a luminosa Sírius e a terra se houverem transformado em poeira... Até lá, o horror, o horror.

(Arkadina gargalha)

DIRETOR / ATOR – Cala a boca, cala a boca! Cala a boca.

TRÉPLEV – pára, pára,pára porra, que saco! Pára, pára de rir! Acabou a peça! Que merda! Não pode dá um momento pra pessoa tentar fazer alguma coisa! Você tem o resto da peça pra dar o seu show! Eu esqueci que só algumas pessoas aqui é que podem fazer teatro, as outras não, as outras têm que cuidar das vacas, tem que apodrecer aqui, ha, ha, ha, muito engraçado... Vão se foder! (e sai)

Arkadina fica passada

ARKÁDINA (rindo e levantando – se) – Ele com o aviãozinho ligado em cima dele... ha, ha, ha... eu achei uma maravilha! Realmente...

MACHA – é, uma maravilha... mas, tava tão engraçado... tão engraçado, tão engraçado assim? Não tava...

ARKÁDINA – O Diabo, pai da matéria eterna foi a melhor. Eu cheguei a ficar com cólica.

MACHA (para Nina) – Eu não escutava o que você a falava, infelizmente, eu não escutava o que você falava.

DIRETOR / ATOR (recolhendo os aparelhos de som) – podia ter rido menos.

ARKÁDINA – você quer falar alguma coisa comigo?

MACHA – não, eu tô falando com ela,

ARKÁDINA – Tá falando com quem? Com quem?

MACHA – que não deu pra escutar o que ela dizia que não deu pra escutar,

ARKÁDINA – O que ela dizia?

MACHA – infelizmente

ARKÁDINA - ah, mas, tava microfonado, com verbo com tudo

DIRETOR / ATOR - Podia ter rido menos,

ARKÁDINA - Eu podia ter rido menos?

DIRETOR / ATOR - Deixa fazer a pecinha dele, né?

MACHA – Talvez

DIRETOR / ATOR - A pecinha do garoto. Vê que o garoto tá fazendo a pecinha dele. Ele vai fazer a peça de final de ano dele, né? Fazer a composição dele? Agora as pessoas fazem peça de final de ano, as mães vão lá e choram né? De emoção, vendo o filho fazendo a pecinha, aí tem uma mãe que fala ha, ha, ha, ai que merda, meu filho é uma merda, é péssimo, é ridículo, depois matam uma velhinha a marteladas no crânio, não sabem por que! Ficam se perguntando, né? Fazem debates, fazem ONGs... falam dos jovens em situação de risco, né? Fica se preocupando com a geração que vem depois...

ARKADINA – Atual né? Eu gosto muito desta mistura do novo com o antigo, esta coisa de trazer a atualidade, muito interessante, traz pra perto... tudo ótimo. Agora até onde o meu parco conhecimento consegue acompanhar, o textinho que a gente tá montando..., né, a peça, a peça que a gente tá fazendo... até onde eu consigo acompanhar, porque, né, tem uma dificuldade... é uma atriz famosa, não é isto?... que mora em Moscou,

TRIGORINE - Chega Malu...

ARKADINA – não, não chega, não, agora eu vou até o final. É uma atriz famosa que mora em Moscou, ela vem assistir a pecinha que o filho dela, metido a vanguardinha tá fazendo aqui no meio de um charco, aqui no meio de, afundando o pé na lama. Ela acha muito engraçada, porque é muito engraçada, uma patuscada, ela... interessante é o seguinte, uma atriz que lê que o personagem acha uma coisa muito engraçada deve fazer o que? Chorar? Tirar a roupa, alguém quer fazer no meu lugar, um passo de dança contemporânea, uma coisa muito louca? O moderninho tecnológico aí vem aqui, me ensinar então, fazer teatro, quero ver, se o meu histórico não conta nada aqui, eu quero ver o que conta. O que conta. Isto aqui, meu filho, é kilometragem... isto aqui não é assim, não, isto não resolve assim, entendeu, vai falar o que, vai me ensinar, todo mundo me criticando aqui, o que é isto?

DIRETOR / ATOR - Tão cantando, não estão cantando

ARKADINA– Eu não quero saber!

DIRETOR / ATOR – Vem da outra margem do lago...

ARKADINA - Tão cantando, não estão cantando? Vem da outra margem do lago...

ARKÁDINA – Nossa. E agora, né? Como prosseguir?

MACHA – Como prosseguir não é?

ARKÁDINA – O que fazer né, diante deste ataque de pelanca... do carequinha... (e ri) Você não sabia pra onde que o helicóptero ia, tem que pegar o helicóptero...

MACHA - Não parecia tão engraçado.

DIRETOR – Você exagerou um pouquinho também, né? Não precisava ter rido tanto.

ARKÁDINA – Como assim não era pra ter rido tanto?

MACHA – A peça não parecia assim que era pra escrachar de rir. Não parecia.

DIRETOR – Porque supostamente ele é teu filho, né? Ele tá fazendo a peça de final de ano dele, né? É como se fosse uma peça de final de ano, Uma mãe que gargalha na cara do filho que tá fazendo a peça de final de ano...

ARKÁDINA – E não é pra gargalhar?

DIRETOR –... É uma mãe incrível...

ARKÁDINA – Se não é pra gargalhar há um erro de comunicação gravíssimo.

DIRETOR – Há mesmo.

ARKÁDINA – Não é pra gargalhar, é isto? Hein? Alguém estudou o texto toda pecinha que a gente tá montando? Porque no textinho que eu li, o que tá escrito no texto? Tá escrito que ela é uma atriz famosa, de Moscou, não é? Que ela vem pro meio do nada, numa fazenda, numa propriedade rural, no meio de um charco, assistir a peça que o filhinho dela, metido a vanguardinha, resolveu fazer, não é isto? Ela acha muito engraçado, não é? Porque é muito engraçado, e ela ri. Eu queria saber o seguinte, como é que a pessoa se comporta, o ator lê lá, o personagem acha engraçado, o ator faz o quê? Chora? Agora vai dizer como é que eu tenho que rir? Eu ri demais, eu ri de menos. Então o menino dá um ataque e sai, cuspidando fogo pela venta, porque eu tinha que ter rido menos, então alguém me mostra como eu tenho que fazer. Quer fazer no meu lugar?

MACHA – Não.

ARKÁDINA – Alguém me mostra. Todo mundo saindo, fazendo clima... Porque se o meu histórico no teatro não vale de nada, se este menino aí, o moderninho tecnológico, vai me ensinar o quê, este garoto? Vai cantar de galo aqui? Vai me ensinar o que eu tenho que fazer? Qual o problema, francamente, eu não quero mais saber, eu não quero mais falar de teatro...

(SÓRIN puxa a irmã pra sentar e dá o texto pra ela continuar)

SÓRIN – Estão cantando, não estão cantando?

ARKÁDINA - Estão cantando, não estão cantando? Ai...Vem da outra margem do lago... Antigamente havia seis propriedades na beira do lago. Seis... Ai, que época boa, quantos brindes quantas, quantas caçadas, quantos namoros... Ah, naquela época eu fazia uma turnê da Dama das Camélias, que personagem, que texto, aquilo que é te... nossa! Um momento inesquecível na carreira de uma atriz..., tinha uma cena, era a cena que eu mais gostava de fazer. Linda. Ela já fraca, já doente, já quase sem forças, à beira da morte, ela ainda encontrava a grandeza e a generosidade de dizer pro amor da vida dela, pro homem que ela mais amou em toda a vida dela, pra ele ser feliz, pra ele seguir o caminho dele, porque ela ia morrer... era lindo, a luz ia baixando devagarzinho... (a música entra na vitrola, a luz muda lentamente) entrava uma música suave, como era que ela dizia?... “mas, sou eu, sou eu que tenho que te dar coragem? Abre esta gaveta, pegue o medalhão, é o meu retrato da época que eu era bonita, pra te ajudar a recordar. Mas, se um dia uma jovem bonita se apaixonar por você, e você se casar com ela, como deve ser como eu quero que seja, e ela encontrar este medalhão, diga que é de uma velha amiga que morreu... mas, se ela sentir ciúme do passado, como todas nós mulheres costumamos ter e ela te exigir o sacrificio desta lembrança, faça-o sem medo, sem remorso, será muito justo e desde já eu te perdôo. A mulher apaixonada sofre demais quando não se sente querida. Está ouvindo, Arman, compreendeu?” Naquele momento ela desfalecia, ah, fraca e eu sentia a platéia inteira comigo, aqui, ó, na minha mão. Era muito bom...

ATOR – Fim do primeiro ato. Estréia da Gaivota no Teatro de Arte de Moscou, 1898. Parecia-nos ter fracassado. O pano de boca fechou-se em meio a um silêncio sepulcral. Os atores estreitavam-se timidamente uns...

MACHA– (entra falando) – Não, fim do primeiro ato, não, desculpa, eu tenho que dizer uma coisa antes do ato acabar. Eu não posso deixar de dizer, eu não posso deixar de dizer que eu tô sofrendo, que ninguém conhece os meus sentimentos, que eu não sei o que fazer, eu não sei o que fazer da minha vida, eu amo Tréplev, eu amo, amo Tréplev com todo meu coração, eu amo até o desespero, não sei o que fazer da minha vida...

ATOR - Os atores estreitavam-se timidamente uns aos outros, de ouvidos atentos ao público. Silêncio sepulcral. Dos bastidores os maquinistas espicharam a cabeça, também de ouvidos atentos ao público. Silêncio. Alguém rompeu em pranto. Uma atriz sufocava um soluço histérico. Moviamo-nos silenciosamente em direção aos bastidores. (entra música) Naquele instante os espectadores irromperam em gemidos e aplausos. Apressamos em abrir o pano de boca. Dizem que estávamos voltados pela metade para o público, com caras terríveis, que nenhum de nós sequer pensou em curvar-se para agradecer a platéia. E que alguém até permaneceu sentado. Não nos dávamos conta do que estava acontecendo.

(Macha arranca uma planta do vaso, a vira de ponta - cabeça e observa suas raízes)

MACHA - O que que é isso aqui, hein?

TRIGORINE – É uma planta

MACHA – Não, não é uma planta, não...

NINA – É uma gaivota...

MACHA – Não, não é uma gaivota...

DIRETOR / ATOR (baixo) – um ninho...

SÓRIN – Uma natureza morta

ARKÁDINA– Uma representação da natureza

ATOR (baixo) – É a metáfora de alguma coisa.

MACHA – Não, não, é a cabeça do Tréplev, eu estou vendo ele ficou, ficou chateado, hein? Ficou com as sinapses cortadas...

ATOR – Ficou inconveniente.

MACHA –... com os neurônios interrompidos, ficou chato pedante, ficou...

ATOR – Ficou falando alto demais.

MACHA – ficou chamando, chamando, chamando e ninguém atendeu,

ATOR – ficou deitado embaixo da cama, no escuro.

MACHA – ficou melancólico, degenerado, ficou caído no chão do quarto chorando, chorando... ficou com a boca suja, gritando...

ATOR – ficou telefonando pras pessoas. Desligando o telefone na cara delas.

DIRETOR – ficou preso fora de casa, sem a chave.

MACHA – ficou seco, maldito.

ATOR – Ficou repetitivo

DIRETOR – O segundo ato se passa ainda no exterior, não mais no bosque, mais perto da casa, que se vê a esquerda. Um campo de críquete. É meio dia.

SÓRIN – Faz muito calor.

DIRETOR – Faz muito calor. Alguns dias depois do fracasso da peça do Tréplev.

(Macha e Arkadina estão deitadas, fazendo tratamento com pepinos sobre os olhos. Trigorinee outros personagens caçam patos, com apitos que emitem sons parecidos, com este respectivo animal, além disto, jogam dama, xadrez... Sórin faz artesanato em batatas. Dorn lê um livro)

ARKÁDINA (levantando-se e fazendo aquecimento vocal) – Eu falo com vocês e pra vocês, aqui e agora. Eu não mexo as sombrancelhas para falar, eu uso o céu da minha boca, o assoalho da minha boca e as laterais da minha boca para falar, eu não no penso no futuro, eu não penso no passado, não penso na velhice, não penso na morte, eu vivo o aqui e o agora. Se não for agora será depois, se não for depois será agora... De que adianta, se não há como evitar? Hein Macha? Macha! Macha, quantos anos você tem, meu anjo? Você deve ter 22, no máximo 23... Eu devo ter quase o dobro da sua idade e, meu Deus, qual de nós duas parece mais nova?

MACHA – Ah, a senhora...

ARKÁDINA – E por que, Macha, ? Porque eu trabalho, eu sinto, eu tô sempre arefada, eu não fico largada aí no chão, Macha, você não se movimenta...

MACHA – Ah, eu sinto como se eu tivesse nascido há séculos, eu arrasto a minha vida, que nem uma cauda de vestido... Não tenho a menor vontade de viver.

ARKÁDINA – Eu não, Macha, eu não, eu me cuido, eu passo meus cremes, eu tomo meus ansiolíticos, eu tô sempre vestida e penteada comme il faut. Pra que que eu vou sair de moleton, nem que for só pra ir ao jardim, pra quê? Tô sempre com uma blusinha creme, com uma saínia creme que me valorize, up, up! Olha aqui, não tem ruga! É por causa disto que eu estou neste incrível estado de preservação! Eu poderia representar o papel de uma menina de quinze anos. Eu poderia, eu poderia, poderia, poderia...

(aplausos)

ARKÁDINA – Um brinde! Um brinde à eterna juventude! `A preservação da espécie! Às meninas de 15 anos! Um brinde! Um brinde, por favor, à paixão que nos mantém jovens, nos mantém vivos! (entrega um copo para Trigorin; Dorn e outros se aproximam para brindar e beber também) Um brinde ao lifting, ao botox, um brinde! Um brinde aos doutores com suas mágicas maravilhosas!

DORN – gentileza...

ARKÁDINA – Um brinde ao legume, que é sempre fresco!

DORN – Ao tratamento fitoterápico com legumes.

ARKÁDINA – Um brinde aos escritores, os gênios da raça !

TODOS (brindando) – Nasdaróvia!

ARKÁDINA – Um brinde à Thechov, que morreu bebendo champagne, este sim, soube morrer. E depois, meu amor, o caixão dele foi levado num vagão de ostras até a Alemanha.

DORN – Até a Rússia, ele morreu na Almenha

TRIGORINE – ele morreu na Alemanha.

DORN – Em Baden Baden. Ele falou “estou morrendo” e morreu.

TRIGORINE – ele foi pra Moscou.

ARKÁDINA – ok, não importa meu amor.

DORN – Por favor, vamos voltar à leitura, Maupassant nos aguarda, é sobre os escritores, senhor Bóris Trigorin, “... e naturalmente adular e atrair escritores...”

ARKÁDINA – Eu vou ler, é a minha vez, onde é que nós estávamos?

DORN – “... E naturalmente adular e atrair escritores...”

ARKÁDINA – “E, naturalmente, adular e atrair escritores é tão arriscado para pessoas da sociedade como, para um vendedor de cereais, criarem ratazanas em seus celeiros. (o cachorro late e se enrosca nas pernas dela) Mesmo assim, essas pessoas adoram os escritores. Pois bem, quando uma mulher escolhe um escritor que deseja cativar, ela o assedia com, (para o cachorro) sai, (volta a ler) com mil elogios, amabilidades e gentilezas...” sai , sai, sai (ri) Ora, pode muito bem ser assim com as francesas e as inglesas, mas, entre nós, isto é muito diferente, entre nós, quando uma mulher deseja cativar um escritor, geralmente ela já está completamente apaixonada por ele, ela já tá de quatro, é só vocês olharem pra mim e pro Trigorine.

TRIGORINE – que é isto...

SÓRIN (pro cachorro) – Estamos felizes, estamos contentes...

DORN – É Nina!

ARKÁDINA – Nina!

NINA – Eu tô tão feliz, tão feliz, eu tenho três dias pra ficar aqui, três dias de liberdade! Meu pai e a minha madrasta viajaram!

ARKÁDINA – É a Nina, o cachorro era a Nina, (bate palmas) Que atriz! Que carisma! Que atriz completa!

DORN – Versátil, trabalho de corpo! Ela se transforma...

ARKÁDINA – Você realmente me surpreende a cada segundo. Você é uma atriz inteligente, uma atriz que pensa, eu vi você, você não fica por aí, sabe, rastejando que nem um cachorro, você é um cachorro... Pro tapete! Que linda! (pra ela) Meu amor, você é magra! Que o sucesso te leve longe! ...

NINA – Ai, tomara, é meu sonho!

ARKÁDINA –... Você é muito bonita, muito bonita! Dá uma voltinha pra gente ver você melhor! (vira-se para Macha) Cadê meu filho? Por que ele tá na beira daquele lago, há três dias que ele não fala comigo...

MACHA - Ele tá magoado.

ARKADINA - Magoado com quem, comigo? (para Trigorine Dorn) Magoado comigo?

MACHA – Por que ela não recita um trecho da peça do dele?

NINA - do Tréplev? Ah, não, a peça é muito estranha, não é? É difícil...

SÓRIN (faz um bonequinho de batata) – Eu gostei da peça, Não entendi quase nada, mas, eu gostei.

NINA – É?

DORN – Eu gostei muitíssimo,

NINA – É mesmo?

DORN – Muitíssimo. É muito interessante. Este garoto tem muito talento, ele vai longe, ele tem idéias abstratas, a solidão da lua, o diabo, a imagem do terror,

NINA – É diferente, NE?

DORN – É, uma coisa ecológica, inclusive... a alma do mundo sou eu gostei muito, pena que parou no meio, de problema.

NINA – é, tinha um final.

DORN - você estava ótima, ótimíssima.

NINA – ai, brigada.

MACHA - Quando ele lê alguma coisa, os olhos dele brilham, a pele empalidece, ele tem um jeito de poeta...

(pausa)

NINA– Vocês tão preparando um prato?...

ARKADINA - uma sopa.

(pausa)

(Atores cantam “Katiusha”)

(Sorine acende um cigarro)

ARKADINA - Fumando Pietrucha? Fumando?

DORN (rindo) – Este velho só embalsamando...

SÓRIN - Qual é o problema?

ARKADINA – Você devia se cuidar, meu irmão...

SÓRIN – Eu quero me cuidar, eu quero até me tratar, mas, o médico tá aqui e não me dá nenhum medicamento.

DORN – ah, quer se tratar aos setenta anos de idade, depois que passou a vida inteira fumando e bebendo, não é, oh, sem vergonha?

SÓRIN – Mesmo aos setenta anos a pessoa ainda quer continuar vivendo.

DORN – É claro, então toma umas gotinhas de própolis, um floral de Bach, uma água de melissa...

ARKADINA – ele devia passar uma temporada numa estação de águas...

DORN – Devia, devia... Podia, podia ir, podia não ir também... tanto faz.

ARKÁDINA – Não entendi.

DORN – Não tem nada pra entender. Só isto. Podia, podia ir, podia não ir também... tanto faz.

CHAMRAIEV (entrando) – Ah, que prazer encontrá-la em boa saúde. Sra Arkadina, aminha esposa me disse que a senhora pretende ir à cidade hoje.

ARKÁDINA – Sim, nós vamos à cidade.

CHAMRAIEV – E de que maneira?

ARKÁDINA- Como assim de que maneira?

CHAMRAIEV – De quê maneira?A senhora sabe que hoje é o dia de colhermos o centeio...

ARKÁDINA (pra si) – vamos a pé, 40 quilômetros.

CHAMRAIEV – que todos os nossos trabalhadores estão ocupados! Que cavalos a senhora pretende usar?

ARKÁDINA – Os cavalos reservados para o coche.

CHAMRAIEV (agitado) – reservados para o coche... e os arreios, a senhora quer que eu tire os arreios da onde?

ARKÁDINA – Desculpe, esta cena está acontecendo neste tom?

MACHA (baixo) – pois é...

CHAMRAIEV – Neste tom.

ARKÁDINA – Neste tom...

CHAMRAIEV – Exatamente neste tom.

ARKÁDINA – tá estranho este tom, desculpa pra mim este... este personagem é um subalterno, ele entra com um casaquinho velho e fala baixo comigo, num tom baixo...

CHAMRAIEV – Senhora Arkadina, este personagem tem uma tremenda reverência pelo seu talento, se ele pudesse, ele lhe daria dez anos da vida dele, agora, cavalos, hoje, ele não vai lhe dar nenhum.

ARKÁDINA- Você não aponta o dedo pro meu rosto desta maneira!

CHAMRAIEV (*largando o chapéu no chão e apontando os dedos na cara dela*) – Aponto todos os dedos.

ARKÁDINA- Não aponta, não, você está inteiro errado.

(*Macha vem falar com o pai*)

CHAMRAIEV (Para Macha)- Não se meta minha filha.

ARKÁDINA- É muito estranho. Todo ano eu venho pra cá, pra ser insultada. Eu vou-me embora e não volto nunca mais.

NINA – Ela é uma atriz famosa, a dona desta

MACHA – Ela vai embora!

CHAMRAIEV- ah, não vai não, quem vai sou eu a senhora fico eu me demito!

ARKÁDINA – É muito estranho, todo verão é a mesma coisa, todo ano eu venho pra cá pra ser humilhada!

CHAMRAIEV– E eu duvido a senhora arranjar outro administrador que ature a senhora e esta sua familiazinha insuportável!

ARKÁDINA – Humilhada! Eu não volto mais.

(Ela tenta sair correndo, mas, Chamaraiév a pega no colo e a coloca de volta no tapete. Os outros atores falam com a platéia, comparando Arkadina às celebridades contemporâneas e imaginando uma situação de exposição absurda, parecida com a que ela acabou de viver)

DIRETOR – Ela é uma atriz, ela é que nem a Glória Menezes, imagina você pegar a Glória Menezes no colo, subir em cima e apertar. Não dá...

ARKÁDINA – Nunca mais pisarei nesta terra. Nunca mais!

(Todos batem palmas pra ela)

ARKÁDINA – Nunca mais! Nunca mais porei os pés nesta terra, nunca mais!

DORN – Tem a hora do remedinho, tem um remedinho que ela tem que tomar, sempre na mesma hora...

(Todos saem menos Nina)

NINA – Estranho né? Não é? Eu não sei, eu não entendo mais nada, eu achei que as atrizes famosas, que elas se comportassem de outra forma. Que ela não ficasse se expondo deste jeito. Eu achei que elas tratassem a nós, né, a multidão, do alto, com desprezo, com desprezo, um lindo desprezo, e eu achei que... é muito estranho, é muito estranho, ver o Trigorine, o Trigorineé um autor famosíssimo, ele é uma celebridade literária, por onde ele quer que ele vá, as pessoas pedem autógrafa pra ele, e aqui no campo ele fica pescando, o dia inteiro pescando no lago, e fica feliz quando consegue pescar duas carpas, (ri), ele fica exultante, como se tivesse ganhado o prêmio Jaboti!(pra si) eu não consigo entender...

(Três atores entram em cena como Tréplev. Tréplev 1 fica fazendo desenhos escultóricos no chão, com legumes. Tréplev 2 equilibra todas as cadeiras encaixadas, sobre o seu ombro.

(Tréplev 3 enche um saco com o restante da bebida, que está na garrafa em cima da mesa, fura o saco com uma faca e fica observando o líquido caindo (água))

NINA (para Tréplev 3) O que você está fazendo, Kóstia? O que é isto?

(Nina anda em direção aos outros Tréplevs, observando o que eles estão fazendo)

TRÉPLEV 1 – Tá sozinha?

NINA – Eu tô sozinha, o que é isto? Hum? (Para Tréplev 2) Por que que você tá fazendo isto, hein, Kóstia? Hein? Por quê?

(Tréplev 1 pega a couve-flor e faz voar como se fosse um pássaro ou uma nave espacial)

NINA – O que é isto?

TRÉPLEV 2 – Hoje de manhã, eu fui capaz de matar essa gaivota. Agora ela tá morta aos seus pés. Daqui a muito pouco tempo, do mesmo jeito, eu também vou me matar.

NINA- Isto não é uma gaivota, é uma couve-flor...

TRÉPLEV 2 – Você não consegue enxergar uma gaivota? Você não é capaz de ver? Você não vê uma gaivota morta aos seus pés, com a asa quebrada, o sangue escorrendo pelo ouvido, manchando seu sapato de vermelho?

TRÉPLEV 3 - Esta água escorrendo, você consegue ver uma gaivota morta?

TRÉPLEV 1 (pegando uma plantinha e levando até Nina) – Isto aqui, ó, isto aqui pode ser uma gaivota pra você, uma gaivota branca, ensangüentada?

(Outros atores entram trazendo objetos e perguntando)

TRÉPLEV 4 (trazendo um regador azul e colocando-o no chão) – Isto aqui pode ser uma gaivota? Ó uma asa...

TRÉPLEV 2 (pegando duas cenouras e fazendo um movimento de asas batendo)- Aqui você consegue ver?

ATRIZ 1 (entra balançando uma câmara de ar murcha e a coloca no chão) Se eu disser pra você que isto aqui é uma gaivota, você acredita?

TRÉPLEV 4 – é só uma questão de crença...

NINA – Eu não estou te reconheço mais...

TRÉPLEV 2 - Eu é que não te reconheço mais. Você ficou fria, você ficou distante, você tem vergonha de andar do meu lado, a minha presença constrange você...

TRÉPLEV 4 (trazendo uma máquina de escrever e colocando-a no chão) – uma gaivota...

ATRIZ 1 (fazendo movimentos com um capacete de astronauta e colocando-o no chão) - Isso aqui pode ser uma gaivota?

TRÉPLEV 2 – aqui, uma gaivota...

NINA – Você se irrita à toa, você tá agressivo comigo e você se comunica de uma forma totalmente incompreensível.

ATRIZ 2 (trazendo um cérebro) - Isso aqui?

(Atriz 1 balança uma camisa branca e sai. Tréplev 1 lança pepinos no chão... Tréplev 3 faz desenhos com terra no chão branco. Tréplev 4 rearruma os legumes no chão)

NINA – O que que é isto? Não sei, são símbolos de alguma coisa que eu não compreendo, me desculpa, sou eu, eu sou simples demais para entender tudo isto?

TRÉPLEVS - O que que tem aqui para entender?

TRÉPLEV 1 - Minha peça te decepcionou você despreza a minha inspiração, me considera medíocre, insignificante, igual a todo mundo...

TRÉPLEV 4 – As mulheres não perdoam o fracasso.

TRÉPLEV 1 –... esta sua frieza é insuportável, é como se eu acordasse de repente e visse que o lago todo tinha secado, eu tenho um prego cravado no meu cérebro, maldito seja ele e a minha

vaidade, que suga o meu sangue, suga, como uma serpente... Bóris Trigorine (*O mesmo ator anda até a mesa, tire a camisa, pega um caderninho e começa a agir como Trigorine*).

TRÉPLEV 4 – (lendo no livro) - Bóris Trigorine que caminha na direção...

TRÉPLEV 3 – Lá vem ele, o verdadeiro talento;

TRÉPLEV 2 – Lá vem o herói nacional. A esperança da literatura russa

TRÉPLEV 4 -... o gênio da raça.

TRÉPLEV 2 – Entra em cena como Hamlet, e também traz um livro nas mãos.

TRÉPLEVS – “Palavras, palavras, palavras...”

TRÉPLEV 2 – Esse sol nem te alcançou, e você já se derrete toda.

TRÉPLEV 4 – Muito talentoso. Ele escreve bem, ele vende.

TRÉPLEV 2 – O injetado se retira e a cena pode prosseguir com a mocinha e o verdadeiro artista.

TRÉPLEV 4 – Tira foto no jornal, sai na coluna, ganha nota 10.

(Saem os Tréplev. Nina fica em cena. Outras duas atrizes entram fazendo Nina também)

TRIGORINE – (descreve Nina olhando para ela. Enquanto isso entram outras duas Ninas.) Uma moça ruiva, com um vestido longo, abóbora, os braços nus, com aproximadamente... (elas encaram Trigorine)... 20 anos (elas riem) 23 anos.

TRIGORINE- É as coisas mudaram de uma forma inesperada e parece que agora, nós temos que ir embora hoje mesmo.

NINA 2- Ai, que pena.

TRIGORINE- É uma pena. É uma pena. Este lugar é deslumbrante. Eu não tenho a menor vontade de partir. Eu tenho tão poucas oportunidades de conhecer moças jovens e interessantes como você, até já esqueci como elas são, é por isso que nos meus romances, nas minhas novelas, as mocinhas, elas parecem sem vida, desinteressantes, chatas. Eu queria ser você, é só por uma hora que fosse para saber o que você pensa o que você sente e...

NINA 2 – Eu é que queria ser você.

TRIGORINE- Por quê?

NINA – Para saber como se sente um escritor famoso e célebre.

TRIGORINE – Como eu me sinto?

NINA 2 – É

TRIGORINE – Sei lá, eu não sinto nada. Eu nunca penso sobre isto.

NINA 2 – Mas o que que o senhor sente quando lê o que escreveram nos jornais a respeito de um conto seu, de um romance?

TRIGORINE – Quando falam bem é bom, quando falam mal, eu fico dois dias de mau humor, só isto.

NINA 2 (rindo, catando legumes no chão e rearrumando-os perto da mesinha) - Ai, que mundo maravilhoso! Como eu invejo o senhor, ai, se soubesse! Como o destino das pessoas é diferente. Enquanto uns mal conseguem arrastar sua existência tediosa e apagada, sempre igual às outras, sempre infeliz; mas, para alguns outros como o senhor, por exemplo, o destino reserva uma vida interessante, radiosa, plena de sentido...

TRIGORINE-... interessante, radiosa, plena de sentido... Olha essas palavras todas são muito bonitas, mas, são como um doce que eu não como nunca.

(Enquanto o diálogo acontece, as Ninas retiram os objetos que estão no chão e levam para coxia, os legumes e a terra, elas varrem pra baixo de uma pequena mesa que está à esquerda do palco e as plantinhas, elas colocam sobre a mesa)

NINA 2- A vida do senhor é deslumbrante!

TRIGORINE - O que tem de deslumbrante na minha vida? O que tem de deslumbrante na minha vida? Olhe, eu tenho que entrar, não chega, chega, eu tenho que entrar... preciso passar a limpo umas anotações, desculpa tá? Eu não posso mais ficar... tenho que ir... não posso... vai ficar pra uma próxima vez.

(anda até o fundo, dá a volta por trás da coxia e aparece do outro lado)

TRIGORINE - Mudei de idéia. Vamos conversar sobre a minha vida maravilhosa e deslumbrante...

NINA 2 (rindo)- Vamos.

TRIGORINE - Vamos, vamos. Por onde que eu vou começar pra você entender? (Depois de refletir um instante) Idéia fixa. Sabe idéia fixa, obsessão? Dia e noite, uma idéia obsessiva me persegue, eu tenho que escrever, tenho que escrever, tenho que escrever, tenho que escrever... Mal eu acabo um romance, já tenho que começar um segundo, e depois um terceiro, depois um quarto, depois um conto, pra poder descansar um pouco, aí outra novela, outro romance e assim por diante, eu escrevo sem parar e não consigo viver de outra maneira. (ri) O que tem de maravilhoso nisso? É uma vida absurda! Por exemplo, agora, eu estou aqui com você, né? Eu tô aqui, é bom tá aqui, é muito bom, é agradável, só que o tempo inteiro eu fico trabalhando, fico pensando no conto que eu poderia escrever, fico me agarrando a cada detalhe: esta camisa na sua mão, por exemplo, estas cadeiras atrás de vocês, a terra espalhada, as suas palavras, as minhas palavras, cada frase, tudo isto pode ser útil pra uma história, para um romance, pra uma passagem de um conto.

NINA 3 – O senhor deve estar cansado, trabalhou em excesso.

TRIGORINE – Nossa, eu tô muito cansado, mas, eu tento descansar, eu tento descansar, sempre que eu posso, eu vou pro teatro, eu vou pescar, por exemplo.

NINA 2 (rindo e paramentando Trigorine com uma nova camisa, colete e paletó) - Acho isto tão engraçado, pescar.

TRIGORINE – Pescar? É bom, pra me esquecer de mim mesmo, ah... Mas, eu não consigo logo uma bola de ferro fundido, começa a rodar dentro da minha cabeça, e aí, é um novo tema para um conto, pra uma novela, e aí eu me arrasto até a minha mesa e escrevo fazer o quê? Não dou sossego a mim mesmo. Parece que eu tô devorando a minha vida, é como se pra fazer o mel, o mel que eu entrego ao acaso aos leitores, que eu nem sei quem são eu uso o pólen das minhas melhores flores, e depois arranco estas flores da terra e pisoteio as raízes, jogo fora.

NINA 3 – O senhor me perdoe o que eu vou dizer agora, mas, talvez o sucesso tenha te deixado mal-acostumado...

TRIGORINE – Que sucesso?

NINA 3 – O seu sucesso como escritor.

TRIGORINE – Eu não gosto de mim como escritor. É verdade, eu não gosto, eu não entendo o que eu escrevo, é tudo falso até a medula dos ossos. Logo que um livro meu é publicado, eu olho praquilo, eu só vejo erros, eu não vejo sentido e tenho certeza que aquele livro não devia ter sido publicado, aí eu me sinto péssimo.

NINA – é só que pros outros, o seu trabalho é extraordinário, é deslumbrante, é cheio de sentido.

TRIGORINE [Ri] - É as pessoas lêem e dizem: “é bonito, tem talento... mas não é um Tolstoi”. Ou senão: “Uma obra magnífica, mas Pais e filhos, de Turguêniev, são muito melhor”. É assim, minha vida vai ser sempre assim, tudo que eu fizer, vai ser bonito e talentoso, bonito e talentoso... só isto, aí quando eu morrer vão escrever na minha lápide “Aqui jaz Trigorine. Foi um bom escritor, mas não escrevia tão bem quanto Tchekhov”.

NINA 3 – Se eu fosse um escritor como o senhor, eu entregaria a minha vida inteira para multidão, mas, sabendo, que para eles, a felicidade estaria em elevar-se à minha altura, e aí eu seria carregada numa carruagem...

TRIGORINE – Numa carruagem... Por acaso eu sou o Agamênon da literatura?

(Os dois sorriem)

NINA – Em troca de ser uma escritora ou uma atriz, eu faria qualquer coisa, eu moraria num sótão, eu comeria só pão seco, pão velho, eu suportaria o desprezo dos meus amigos, dos meus conhecidos, eu trabalharia de camareira, de empregada doméstica, de faxineira, de babá, de uma atriz famosa de televisão, só pra ver como é que ela fala com os empregados, como é que ela manda nos filhos, no telefone, eu faria telegramas animados, eu faria peças experimentais em hospitais, em presídios desativados, eu deixaria que fizessem xixi nos meus pés, eu rasparia minha cabeça, eu arrancaria todos os meus dentes, eu ficaria nua no meio da rua, eu faria qualquer coisa, mas, em troca disto, eu exigiria para mim a glória, a glória absoluta, a glória suprema!...ai, minha cabeça, a minha cabeça está rodando muito.

DIRETOR – Neste momento, da casa soa a voz de Arkadina: Boris Trigorine!

TRIGORINE – Ih, eu tenho que entrar. Eu tenho que entrar, eu não arrumei as minhas malas ainda, desculpa tá? Tá tudo jogado lá... Desculpa... (ameaça sair e volta) Eu não tenho a menor vontade de partir, este lugar é lindo,

NINA – Eu vivo aqui, desde a infância.

TRIGORINE – Você vive num lugar magnífico. (acende um cigarro e olha pra mesa, onde está acumulado o “lixo” das cenas anteriores – legumes, terra, garrafa de vodka... sob a mesa e plantinhas sobre a mesa) Que é isto aqui?

NINA – É uma gaiivota.

TRIGORINE – Uma gaiivota?

NINA – Tréplev a matou.

TRIGORINE – É um pássaro bonito. (ele escreve no caderninho) Olha, você podia convencer a Arkadina de ficar mais uns dias, hein?

NINA - Eu?

TRIGORINE – É, fala com ela. Ela vai te ouvir.

NINA (rindo) – Não posso fazer uma coisa destas... Que você está escrevendo aí neste caderninho?

TRIGORINE – É mais uma idéia, uma idéia pra um conto curto. É a história de uma moça que vive na beira de um lago, desde a infância, como você, que é feliz e livre e ama o lago, como uma gaivota, até que um dia, um homem chega e por pura falta do que fazer, a destrói; como esta gaivota aqui.

NINA – que bonito!

DIRETOR – Pela segunda vez, a Arkadina grita.

ARKADINA (entra e fala)- Boris Trigorine! Ah, vocês estavam aí, nós vamos ficar.

DIRETOR – Nós vamos ficar.

TRIGORINE– Nós vamos ficar?

ARKADINA – É, mais uma semana.

DIRETOR - Ela fala... Nós vamos ficar!

NINA – Vocês vão ficar?

ARKADINA – Vamos. (sai de cena falando). Nós vamos ficar.

NINA – Vocês vão ficar vocês vão ficar uma semana. Eles vão ficar. Eu tô sonhando. Eu tô sonhando.

(Entra música)

DIRETOR (no fundo, baixo) – Final do segundo ato. Início do terceiro ato. Dentro da casa.

TRIGORINE (observa Nina e fala) – A gaivota sonha, ela volta pra casa sonhando, sonhando com os dormentes dos trilhos do trem que vai levá-la para Moscou...

NINA (senta no chão e planeja pra si) – Vou me casar com ele, vou embora.

TRIGORINE (observa Nina e fala) – Ela sonha com o hotelzinho onde ela vai ficar hospedada. Sonha com a primeira noite que ela vai passar longe de casa. Sonha com os amigos que ela vai fazer em Moscou. Com o amor, com o amor ardente

NINA – Eu vou marcar um encontro com ele.

TRIGORINE- e ela se envenena destes sonhos.

NINA – Um encontro rápido. Eu vou levar um presente, uma jóia,

TRIGORINE – Um segredo.

NINA – uma coisa delicada. Um medalhão.

TRIGORINE – Mistério

NINA – Eu vou mandar gravar o nome dele no medalhão de um lado

TRIGORINE – Um livro pouco conhecido dele.

NINA –... E do outro lado, o título de um livro dele: “Dias e Noites”, ele vai saber que eu li os livros dele, que...

TRIGORINE – Páginas 121.

NINA –... que eu me interesse por ele.

NINA – Eu vou mandar gravar uma frase de um livro dele.

TRIGORINE – Linhas 11 e 12.

NINA – no medalhão.

NINA –... e a frase é:

ATOR - A frase.

DIRETOR – “se um dia...

NINA – “se um dia você precisar da minha vida...

DIRETOR -... venha...

NINA – “... venha e tome- a”.

ATRIZ (que pegou duas cadeiras e sentou numa delas) – Nossa! Engenhosa, né? Determinada...

ATOR – É irresistível.

ATRIZ – Ela tá lá... ela tá lá... (e faz um gesto como se ela estivesse seguindo na estrada em linha reta).

ATOR – uma entrega... plena, né?

ATRIZ – Não, e uma coisa sofisticada, porque ela se expressa através das palavras dele.

ATOR – É ele vai ver que ela é uma fã...

ATRIZ – Imbatível, é... realmente não tem pra ninguém...

ATOR – que ela é irresistível... ela vai conseguir...

NINA – eu vou usar um vestido azul. Vou dizer par ou ímpar, aí vou abrir minha mão e ele vai estar lá.

ATRIZ – Não vale nada, né?

ATOR – Por quê?

ATRIZ – Porque, ô, dando em cima do namorado da sogra?!

DIRETOR - ela quer, é o desejo, ela quer...

ATRIZ – É, o desejo...

TRIGORINE (batendo à máquina) – Uma semana se passa. O Tréplev vai perdendo o amor dele. Ele perde a inspiração, perde a vontade, ele perde a vontade de viver. Ela dá um tiro, (aponta pra um lugar da cabeça e depois outro e outro) ele dá um tiro aqui, dá um tiro aqui... ele erra o tiro. Ela faz uma tentativa fracassada de suicídio. (bate à máquina). Antes do fim do segundo ato. Volta pra casa com a cabeça ensangüentada. Uma linha de sangue na testa.

(Macha chega perto do escritor e estende a mão, com um disco para ele)

TRIGORINE– o que é isto, Macha?

MACHA (começa a dar objetos pro Trigorine) – É o disco que eu mais ouço especialmente a faixa dois. (e entrega pra ele). Esta aqui sou eu bebê e o meu pai Chamaraiév, o administrador da fazenda e a minha mãe Polina, aqui (entrega pra ele, que lê o que está escrito na foto) Este aqui é o filho que eu vou ter, mas eu não vou saber cuidar direito, porque não é do homem que eu amo. Este aqui é um azulejo da casa da minha tia bisavó, eu brincava nesta varanda.

TRIGORINE – E estas cartas são o quê?

MACHA – Estas cartas eu escrevi pro Tréplev, mas, eu não tive coragem de mandar.

TRIGORINE – Posso ler?

MACHA – Ué, você não é escritor? É pra usar! Pode usar!

TRIGORINE – Brigado.

MACHA – Estes aqui são os remédios que eu tomo.

TRIGORINE – Remédios? Mas, pra que você toma tudo isto de remédio?

MACHA – Ah, eu disse pro médico que não tinha vontade de viver, ele me deu, pra ver se passa. Eu tomo.

MACHA (oferecendo um gole de álcool, da garrafinha de porcelana dela) – Quer?

TRIGORINE– Não é muito cedo pra beber, não?

MACHA – Não.

(Ela o serve e os dois brindam)

MACHA – Saúde.

TRIGORINE- Nasdaróvia.

MACHA – Sabia que a maioria das mulheres bebe escondido? Geralmente vodka ou conhaque.

TRIGORINE (senta-se, faz anotações no caderno referente ao que Macha acabou de falar)–Isto é bom... (escreve) Macha...

MACHA (olhando para Tréplev, que está sentado numa cadeira na outra extremidade, com uma bandagem na cabeça) – Se o Tréplev tivesse conseguido se matar, eu não viveria nem mais um minuto. Mas, eu vou me casar, aí eu não vou mais nem pensar em amor. Bota aí que eu vou me casar.

TRIGORINE– Vai casar com quem?

MACHA – Com o Medivetchenko, o...

TRIGORINE – O professor?

MACHA – É...

TRIGORINE – Por quê?

MACHA – Por quê? Porque ele é bom,

TRIGORINE – Bom...

MACHA – não, porque ele é pobre, porque ele me ama com ardor? Por que...

TRIGORINE – Não, não tem gancho isto...

MACHA – Porque eu sinto pena dele,

TRIGORINE – Pena é bom...

MACHA – Porque eu sinto pena da mãe idosa dele.

(Tréplev 2 sobe na escada, vestindo um capacete um russo e segurando numa mão um cérebro dentro de um puçá de arame e na outra mão um secador de cabelo, como se fosse uma arma)

TRIGORINE-... pena por eles morarem num casebre bem pequeno, onde o vento por entre as frestas da madeira e eles são obrigados a pendurar tapetes nas paredes pra se proteger do frio no inverno...

MACHA - Você é bom, hein! (e ri)

TRÉPLEV - Eu te desafio pra um duelo...

MACHA - Por que não pede a ela pra ficar?

TRIGORINE- Agora ela não vai mais ficar.

TRÉPLEV - Um duelo de palavras.

TRIGORINE- O filho tem sido (se comportado de forma) muito inconveniente...

TRÉPLEV – Um duelo de morte.

TRIGORINE- Primeiro Já tentou se matar e agora parece que vai me desafiar pra um duelo...

TRÉPLEV – Vamos ver quem é que vai ficar pra história.

TRIGORINE- Ela bufa, berra, apregoa formas novas, formas novas...

TRÉPLEV (fechando o visor do capacete) – Eu vou me matar, hein?!

TRIGORINE (pegando o abajur e correspondendo ao desafio do duelo, apontando o abajur na direção de Tréplev)- Tem lugar pra todo mundo, os novos e os velhos, pra que brigar?

(Nina aparece em cena)

MACHA – É, mas também tem o ciúme, bom, mas isto já não é da minha conta.

TRIGORINE (vê Nina entrando, senta pra escrever e fala pra si baixinho) – É verdade, não, não, é bom...

MACHA- Me mande seus livros autografados?

TRIGORINE – Claro. (vê Nina).

MACHA – Mas, não escreva prezada senhora...

TRIGORINE (escrevendo na máquina de escrever) – Nina entra... mãos pra trás...

MACHA- Escreva: “pra Macha...”

TRIGORINE– Sim, espera um pouquinho.

MACHA –“... que não sabe de onde veio, nem pra que vive neste mundo”

TRIGORINE– Eu tenho que acabar esta cena...

MACHA– ah, desculpa, brigada... (e sai)

TRIGORINE–... bem simples...

NINA– Par ou ímpar?

TRIGORINE – Par ou ímpar? Par ou ímpar? É... Par.

(bate à máquina)

NINA – Errou! Eu resolvi tirar a sorte pra decidir se eu devo ou não ser atriz...

TRIGORINE– A sorte (e bate à máquina)

NINA – Queria tanto que alguém me orientasse...

TRIGORINE - Ah, nestas coisas é impossível dar conselhos...

NINA (mostra o medalhão) – eu trouxe um presente pro senhor, eu mandei gravar de um lado o seu nome e do outro lado, o título de um livro seu.

TRIGORINE e NINA – Dias e Noites.

TRIGORINE (batendo a descrição das ações dela)- Traz o medalhão com um sorriso no rosto e observa os objetos em volta do escritor. (mostra pra ela os remédios que a Macha lhe deu). Aqui, os remédios. Sempre com um sorriso no rosto.

NINA – Remédios da Machenka?

TRIGORINE-... é...

NINA – Que eles tão fazendo aqui?

TRIGORINE-... ela me deu. (entrega pra ela o disco de vinil), a faixa dois.

NINA – Vocês vão embora?

TRIGORINE – Vamos. Vamos embora hoje mesmo.

NINA – Você vai se lembrar de mim?

TRIGORINE – Se eu vou me lembrar de você? Claro que eu vou me lembrar de você. Eu vou me lembrar de você, como naquela tarde na beira do lago... Uma moça...

NINA (dando a volta e subindo a escada que está quase no meio do palco) – Uma moça vive à beira de um lago desde a infância.

(Sorine e Arkadina começam a conversar)

SÓRIN – Arkadina, querida...

NINA - Ama o lago como uma gaivota. É feliz e livre como uma gaivota.

SÓRIN – eu já mandei atrelar os cavalos... mas, o Chamaraiév...

NINA - (no topo da escada) Assim. Tema para um conto curto.

ARKÁDINA – Ai, Sorine...

SÓRIN –... não traz, ele tem prazer, eu acho, de me enrolar, de me espezinhar... fica me enrolando, me espezinhando...

SÓRIN – Ele tem prazer de usar este poder mínimo dele...

NINA – Vem vindo gente, eu preciso de dois minutos com você, antes de você ir embora, dois minutos, é rápido,

TRIGORINE – Tá, tá bom...

SÓRIN –... Eu falei com Polina também,

NINA -... eu prometo que eu não vou me demorar,

SÓRIN –... hein, Arkadina...

NINA – dois minutos!

TRIGORINE– (escreve) dois minutos.

NINA – Eu te espero... tá confirmado?(e sai carregando a escada).

TRIGORINE– Tá, tá bom... confirmado.

SÓRIN –... Eu pedi pra ela engomar a minha fatiota...

NINA (saindo) – Vai ser rápido, dois minutos...

SÓRIN – eu vou estar um brinco, e você não vai ter nenhum motivo pra se envergonhar do seu velho irmão, na cidade.

ARKÁDINA - Não convêm você ir até a estação conosco.

SÓRIN– Não, mas eu quero ir, esta casa aqui vai ficar um tédio sem vocês.

ARKÁDINA – Não, meu querido, fica em casa,

SÓRIN – E vou e volto na seqüência.

ARKÁDINA – se cuida não se resfria...

SÓRIN– Eu posso, vou, eu quero ir... deixa-me ir...

ARKÁDINA – não se aborreça, cuida do meu filho pra mim, por favor, tá? Dê conselhos pra ele... bons conselhos...

SÓRIN (pra si) - Ok, ok... Eu não faço outra coisa...

ARKÁDINA – Ok? E você pára de fumar! Né, Sorine?

SÓRIN– Ih, começou...

ARKÁDINA – Você vai acabar morrendo deste jeito!

SÓRIN-Ô Arkadina, é o contrário disto aí. Você não compreende... não é?Que é justamente o contrário disto? ... eu fumo porque eu quero viver, tá bom?

ARKÁDINA – Tá.

SÓRIN-... porque eu olho no espelho e vejo o quê no meu espelho?

ARKÁDINA – O quê?

SÓRIN -... um velho!... no meu espelho!E digo “Merda, não quero, quero viver!”. É por isto que eu fumo, é por isto que eu bebo, é por isto que eu vejo televisão até tarde!

ARKÁDINA - E eu vou embora daqui a pouco, sem saber por que meu filho tentou botar uma bala na cabeça e você fica falando bobagem no meu ouvido!

SÓRIN- É porque você não olha um instante pra este menino, Arkadina, ele é um artista, não pode ficar aqui, jogado neste fim de mundo, com um velho à beira da morte.

ARKÁDINA– Ele precisa é de um emprego.

SÓRIN – não.

ARKÁDINA – sabe, é de um trabalho, de uma ocupação, é disto que ele precisa.

SÓRIN – Ele precisa ser visto. Ele precisa ser ouvido. Ele precisa de um paletozinho novo, Arkadina.

ARKÁDINA – Paletó?! Agora eu vou ter que resolver os problemas dele?! O que que eu tenho a ver com isto? Era só o que me faltava.

SÓRIN- Você é a mãe dele, Arkadina...

ARKÁDINA - Vou ser responsável agora por... Eu não tenho dinheiro.

SÓRIN -... você podia favorecer este rapaz com uma viagem pro estrangeiro...

ARKÁDINA- Eu não tenho dinheiro, Sorine,

SÓRIN- Olha só que idéia boa, Arkadina!

ARKÁDINA (pra si) – Eu não tenho dinheiro pra isto.

SÓRIN- Arkadina, imagina este menino viajando, vendo os movimentos artísticos

ARKÁDINA- (pra si) – eu não tenho dinheiro pra isto...

SÓRIN -... fluindo na fonte... comparando com as coisas que ele escreve. Imagina o clique na cabeça deste menino

ARKÁDINA – Ele já deu o clique na cabeça, Sorine, ele já deu o... Não há necessidade de mais clique na cabeça. Meu Deus?! Eu não tenho dinheiro, você percebe?

SÓRIN- Imagina a cabeça dele explodindo de tanta modernidade que ele ia estar vendo, Arkadina, favoreça o rapaz...

SÓRIN- Ah, pronto...

ARKÁDINA – Inferno! Tá, um casaquinho, um casaquinho eu posso até dar...

SÓRIN -... chegamos ao ponto... pobre coitada!

ARKÁDINA –... agora viagem, nem pensar, eu não tenho dinheiro, aliás, eu não tenho dinheiro nem pra casaquinho, nem pra viagem, eu não tenho dinheiro, compreendeu? Não tenho dinheiro! Acabou o assunto! Conseguiu, conseguiu me irritar.

SÓRIN- Tô com pena de você.

(entram duas atrizes e o diretor, eles comentam)

ATRIZ 1 – que loucura...

ATRIZ – Ele tem dinheiro, diz que não, mas, tem.

ATRIZ 1 – Escondido embaixo de tudo.

ATRIZ – Pequenos pacotinhos espalhados pela casa, embaixo do colchão.

SÓRIN– Se eu tivesse um dinheirinho, sinceramente...

ATRIZ 1 (fazendo um gesto de mão fechada) – Assim, assim...

ATRIZ – Tudo farinha do mesmo saco.

SÓRIN –... eu dava pro garoto,

ATRIZ 1 – Funcionário público aposentado, ganha uma fortuna,

SÓRIN –... mas, eu não tenho.

ATRIZ 1 (para atriz ao lado) -meu avô é funcionário público, eu sei. Mão fechada...

ARKÁDINA – eu sei, eu tenho certeza disto.

SÓRIN– Você sabe como é a vida de funcionário público aposentado. É duro.

ATRIZ (comentando em tom baixo) – Igual à irmã...

ARKÁDINA – Por que você não vende uma das suas vacas e paga uma viagem pro menino? E dá um casaquinho pro seu sobrinho que você tanto ama.

SÓRIN – Porque eu não tenho nenhuma diligência sobre o que se passa aqui nesta propriedade.

ATRIZ – Ah...

ATRIZ 1 – Ah!... Vai falar dos impostos. Olha lá, olha lá!...

ATRIZ – agora é a cena do pobre coitado.

SÓRIN- Sabe que o imposto de renda pega de cara 15 % da minha aposentadoria.

ATRIZ 1 – não falei?

SÓRIN- Depois vem aquele bandido daquele administrador Chamaraiév, pega meu dinheiro todo e bota onde? No gado, nas abelhas, na lavoura.

ATRIZES – Aí o que acontece?

SÓRIN - Aí o que acontece?

DIRETOR – As abelhas morrem...

SÓRIN – As abelhas morrem...

ATRIZ 1– As abelhas morrem...

DIRETOR (quase concomitante com Sorine)- o gado morre...

SÓRIN – O gado morre, eu peço um cavalo,

DIRETOR, ATRIZES E ARKÁDINA (em coro) – Não tem!

SÓRIN - Não tem!

ATRIZ 1 - Ofendem a minha irmã...

SÓRIN – Se metem na minha conversa... entende...

ATRIZ- Vai passar mal...

SÓRIN – Eu fico chateado com isto! E ainda por cima este calor desgraçado! ... Fico nervoso... Estou passando mal!

Alvoroço geral

ATRIZ 1 - Chamem um médico!

SÓRIN – Gente tem um médico aí na platéia?

ATRIZ 1 - Chamem um médico!

SÓRIN - Pelo amor de Deus, um copo d'água, rapaz,

ATRIZ 1 - Olha aí, olha aí!

SÓRIN -... pra um velho homem à beira da morte, por favor!

ARKÁDINA 1 – Ai, Sorine?!

ATRIZ 1 (levantando da cadeira, andando pro outro lado do palco e pegando um roupão, igual ao que Arkadina está vestindo / duplicando o personagem) – ai, não, tenha dó!

ARKÁDINA 1 – Sorine esta cena é patética, ninguém mais acredita nisto.

ARKÁDINA2-Tem mais (? Não tenho mais paciência com as pessoas...

ARKÁDINA 1 – Todo verão é a mesma coisa! Pára com isto! Pára com isto agora!

ARKÁDINA 1 – Eu sou uma atriz!

ARKÁDINA2 – Eu não sou uma banqueira, não sou uma empresária do show bis.

ARKÁDINA 1 – Meu dinheiro está comprometido com as minhas roupas, você sabe que, nesta época, as atrizes têm que comprar seu próprio figurino.

ARKÁDINA2 – A concorrência não tá fácil, Sorine, a concorrência tá aumentando a cada ano!

ARKÁDINA 1 – Tá difícil. Eu não sou mais uma menininha...

SÓRIN – Calma Arkadina!

ARKÁDINA 1 –... e eu não me garanto com um vestidinho de algodão qualquer!

SÓRIN – Eu tô vendo... Eu sei...

ARKÁDINA 1 – Eu tô cansada! (e sai)

SÓRIN – Calma!

ARKÁDINA2 - Ai, chega, chega, chega, chega...

TRIGORINE1 – (no seu espaço escritório) Se um dia você precisar da minha vida,

TRIGORINE2 – (pegando o livro e o paletó e os óculos de Trigorine1, vestindo-se como este)
Se um dia você precisar da minha vida,

TRIGORINE1 – venha e tome-a.

TRIGORINE2 – venha e tome-a.

Trigorine2 senta no banquinho, no canto, em frente à máquina de escrever...

Arkadina (de costas na frente do palco) e Tréplev (no fundo, sentado na ponta de fileira de cadeiras) conversam um de frente pro outro.

Entra música e, na parede branca do fundo, são projetadas imagens de Arkadina em vários trabalhos - Arkadina admira...

TRÉPLEV- Quando eu tinha 5 anos, a minha mãe inventou de fazer uma peça de teatro em casa, me fantasiou de príncipe e colocou um abacaxi na minha cabeça. Fiquei todo arranhado.

Quando eu tinha 7 anos eu fui assistir a minha mãe fazer a Dama das Camélias, eu tava com uma tosse muito forte, tive que tomar dois vidros de xarope, porque eu não podia tossir durante a peça.

ARKÁDINA – Ai, que linda que eu tava, olha, que novinha, meu Deus, olha a bochecha, eu me lembro eu tava grávida do Kóstia, nesta peça, eu não sabia... Meu Deus do céu!

TRÉPLEV– Engraçado, eu tô amando a minha mãe, como eu amava na infância.

ARKÁDINA– Ah, meu Deus, nesta peça eu fiz um trabalho deslumbrante... deslumbrante... Eu me lembro, o Kóstia era pequenininho, ele ficava dormindo no camarim, teve esta noite que eu o deixei dormindo perto da lâmpada, quando eu fui lá ver, ele tava todo vermelhinho, coitado...

TRÉPLEV - Quando minha mãe fazia fez Tio Vânia, ela fazia a Elena, uma mulher muito bonita, ela me apresentou pros colegas de elenco como o príncipe herdeiro. Ela dizia que eu ia ser ator. E que eu ia herdar o talento dela...

ARKÁDINA – Meu Deus, nessa época eu não podia nem sair na rua, porque vinha uma multidão atrás de mim, me pedindo autógrafo, era um inferno, um inferno...

TRÉPLEV - Quando eu tinha 14 anos, eu quebrei o braço e a minha mãe autografou o gesso. Os meus amigos diziam que eu ia ter que ficar com o braço engessado pra sempre...

ARKÁDINA– Quando você tinha 1 ano, Kóstia, eu achava que você e eu éramos a mesma pessoa, e que não existia mais nada neste mundo...

(pausa curta)

TRÉPLEV- Quando eu tinha fiz 25 anos, eu dei um tiro na cabeça.

(pausa curta)

ARKÁDINA – Quando você fez 25 anos, eu falei pra você não fazer mais clic-clic nesta cabeça.

TRÉPLEV - O médico ainda não tinha chegado, e eu pedi pra você trocar o meu curativo, e você disse:

(pausa curta)

ARKÁDINA - Eu vou trocar seu curativo, Kóstia.

(sai a música. Ela começa a rir dele)

ARKÁDINA – Ai, meu filho, você tá tão engraçado, com este negócio na cabeça, você tá parecendo um muçulmano, Kóstia. Teve um empregado que te viu você lá fora e me perguntou de que país você tava vindo, meu filho! (parando de rir e desenrolando a gaze que está na cabeça de Tréplev) o médico já devia ter chegado, hein... (pra si)

TRÉPLEV - Ele disse que vinha às 10 horas, já é quase meio dia...

ARKÁDINA – ai, sua mãe não sabe fazer isto aqui...

TRÉPLEV - Você tem mãos de ouro, mãe...

ARKÁDINA – (acaba de tirar a bandagem) Olha aí, Kóstia, já tá quase bom, meu filho... tá quase curado, (passa o dedo na ferida, na cabeça de Kóstia, olha, sente o cheiro, estranha) O que é isso, meu filho, isso é batom?

TRÉPLEV - Isso é sangue, mãe.

ARKÁDINA – Meu filho, isto não é sangue, isto é batom.

TRÉPLEV - Isso é sangue, mãe!

ARKÁDINA (recuando) - Desculpa, desculpa... desculpa, é sangue. É sangue! Que horror! Que horror! Eu tô muito nervosa, minha cabeça... Pegou de raspão, hein... pegou de raspão! Não faz mais isto, meu filho, não faz mais isto, eu te peço! Tá bom? Você machuca a sua mãe quando você faz isto! Que horror! Já pensou se você tivesse acertado Kóstia, o que seria de mim? Hein? O que seria de mim aqui nesta casa, sozinha... não faz mais isto...

(pausa)

TRÉPLEV – Eu não sei por que você ainda dá ouvidos pra este cara, porque que você ainda cai na conversa dele.

ARKÁDINA – Ele é uma personalidade de grande nobreza, você não o compreende...

TRÉPLEV – No entanto, Agora ele deve estar mostrando a grande nobreza dele, atrás de uma moita, pra Nina, tentando convencê-la de que é um gênio da literatura.

ARKÁDINA – Meu Deus do céu, mas, que coisa, você tem prazer, prazer, em me dizer coisas desagradáveis. Eu respeito esse homem e eu peço que você, por favor, não diga coisas ruins sobre ele na minha presença...

TRÉPLEV – Pois eu não tenho o menor respeito por ele. Você também vai tentar me convencer de que ele é um gênio? Me desculpe, mãe, eu não sei mentir, os livros dele são um lixo!

ARKÁDINA – Isto é inveja! É inveja! Porque pra pessoas pretensiosas e sem talento, não resta outra coisa, senão criticar os verdadeiros talentos, que consolo, não é?!...

TRÉPLEV – Verdadeiros talentos! Eu tenho muito mais talento do que vocês dois juntos! Vocês são mediocres!

ARKÁDINA – Ah, é? E você? Você é quem? Quem você é? A última voz do teatro contemporâneo? Ha, ha, ha! O que é isso? É uma comédia? O que é?!

TRÉPLEV – Volte lá pra aquele seu teatrinho que você gosta de fazer!

ARKÁDINA – Que teatrinho?

TRÉPLEV – Pra aquelas suas pecinhas lamentáveis, que você gosta de fazer!

ARKÁDINA – Que teatrinho você tá falando?

TRÉPLEV – Pode voltar mãe! Pode ir embora! Pode ir!

ARKÁDINA – Eu nunca fiz teatrinho deste tipo! E você? Você! Você não consegue escrever nem uma porcaria de um reles vaudevillezinho de merda! Seu burguesinho de Kiev olha aí, parasita, você mama na minha teta! Mama!

TRÉPLEV – Você é uma mão de vaca, mãe!Sovina!

ARKÁDINA – Você é uma nulidade!

TRÉPLEV – Pode me deixar com a babá e volta pro seu teatrinho!

ARKÁDINA – Não chora, não chora...

TRÉPLEV – Pode ir embora, pode ir embora!

(entra outra atriz, também fazendo Arkadina)

(Tréplev dá as costas, chorando)

(Arkáquinas andam pra frente e pra trás)

(pausa)

ARKÁDINAS– Não chore!

ARKÁDINA 2 – Desajustado! Estorvo, garoto esquisito!

ARKÁDINA 1 (sentada, chorando)– Me perdoa, Kóstia, me perdoa, perdoa a sua mãe que não sabe o que fala, perdoa. Eu vou tirar o Trigorine daqui, Nina vai voltar a amar você. Vai ficar tudo como era antes... perdoe-me, eu te peço...

(Trigorine tem seu livro nas mãos.)

TRIGORINE – “Se um dia você precisar de minha vida, venha e tome-a”.

(Arkadina 2 se vira e diz:)

ARKÁDINA 2 – Ah! Parece que eu envelheci dez anos hoje... Massacre... Saudades de Moscou... (caminha até o escritório de Trigorine). Ah, não fez a mala?

TRIGORINE – Ainda não... estava distraída, tava escrevendo, tava...

ARKÁDINA 2 – Há horas?

TRIGORINE – É tava escrevendo uma coisa nova...

ARKÁDINA 2 – Já vão trazer os cavalos, viu? O campo é ótimo, as vaquinhas são muito relaxantes... mas eu sinceramente prefiro um bom quarto de hotel e as minhas falas pra decorar.

TRIGORINE – A gente podia ficar mais um dia... O que você acha? Vamos ficar mais um dia? Por que a pressa?

ARKÁDINA - Meu querido, eu sei o que prende você aqui. Eu sei, mas você só está um pouco embriagado, procure se controlar fique sóbrio de novo, seja sensato.

TRIGORINE (ri) - Seja sensato... Você pode encarar isto como uma amiga... O que você acha?

ARKÁDINA (rindo) - O famoso escritor Bóris Trigorine se apaixonou nas férias de verão... na dasha... Bucólico, comovente...

TRIGÓRIN - Alguma coisa nela, alguma coisa nela me atrai, sabe, eu me pergunto se não é exatamente disso que eu preciso?

ARKÁDINA - O quê? Do amor de uma mocinha do campo? Ah, Bóris, você se conhece pouco, hein!

TRIGÓRIN - Eu não sei se acontece com você, mas, há momentos na vida em que a gente... a gente se vê sonhando, sonhando acordado... Eu tô aqui conversando com você e tô sonhando com ela... são sonhos doces, encantados, você é capaz de um sacrifício... você é uma mulher.

ARKÁDINA – Comum.

TRIGÓRIN – Você não é uma mulher comum,

ARKÁDINA – Eu sou uma mulher comum...

TRIGÓRIN – Você é uma mulher extraordinária! Você é uma mulher incrível, exuberante, divertida,

ARKÁDINA –... é impossível esperar de mim uma coisa dessas, Bóris, não me torture...

TRIGÓRIN –... você sabe do que eu tô falando! Um amor jovem, um amor que nos arrebatava...

ARKÁDINA (pra si) – Eu não estou passando por isto nesta altura da vida, realmente eu não estou...

TRIGÓRIN –... que nos transporta-nos leva pra um mundo de sonhos, de inspiração... de talento (levantando-se)

ARKÁDINA (pra si)- Não estou mesmo,

TRIGÓRIN –... eu nunca tive um amor assim... em toda a minha vida,

ARKÁDINA (pra si)- esta cena não está acontecendo, a esta altura.

TRIGÓRIN - toda a minha vida, agora, eu agora eu tô na frente dele, ele tá me chamando, me encantando, me seduzindo, qual o sentido de fugir?

ARKÁDINA [com raiva]-Você perdeu a cabeça, foi isto?!

TRIGÓRIN - E daí? O que importa?

ARKÁDINA - Meu Deus do céu será que hoje todos vocês se juntaram para me fazer sofrer! É um complô? É um complô...

TRIGORINE - Você não quer entender... Você não quer entender... você não faz questão de entender, você...

ARKÁDINA - Eu devo estar muito velha, mesmo? Devo estar realmente acabada, despencada, um bucho... uma mochila, pra você não ter mais a menor cerimônia de falar de outra mulher pra mim. Eu virei o quê? Eu virei um chapa seu né?... um camarada... Vamos sentar num bar, vamos tomar um trago, vamos falar de mulher, vamos virar o pescoço, assoviar... É isto, é isto que me restou!

TRIGORINE- A cena é boa, a cena é boa, é...

ARKÁDINA - Hein, meu lindo, meu maravilhoso... Você é a última página da minha vida, Bóris! (anda até ele) Minha alegria, meu orgulho, minha felicidade suprema... [deita-se aos seus pés] Se você me abandonar, nem que seja por um segundo se quer, eu não vou suportar Bóris, eu vou enlouquecer,

TRIGORINE- Não precisa deitar no chão, Arkadina!

ARKÁDINA -... meu bravo, meu glorioso, meu soberano...

TRIGORINE- As pessoas vão escutar... Pára de fazer teatro!

ARKÁDINA - Eu não me importo, eu não tenho vergonha do meu amor por você,

TRIGORINE- Pára.

ARKÁDINA - hein, meu tesouro, desmiolado, você é desmiolado, você quer fazer loucurinha, mas, eu não vou deixar... eu não vou deixar... Você é meu... Você é todo meu... Estas mãos são minhas...

TRIGORINE- Não é assim...

ARKÁDINA - esta cara deslavada com esta barba rala é minha, esta cabeça, este cabelinho, esta cabeça, você é tão inteligente, Bóris, (entram outras Arkáquinas). Você é tão talentoso, Boris, você é o melhor, é o melhor de todos os escritores contemporâneos, você é a única esperança da Rússia... No que você escreve tem tanta sinceridade, tanta simplicidade, tem um frescor, tem um humor tão sadio...

(Arkadina 3 liga a vitrola e toca "You're The Top")

ARKADINA 1 - Com um único traço, você é capaz de capturar o que há de mais essencial em qualquer personagem, qualquer paisagem... e como são vivas as criaturas que você cria! É impossível ler Boris Trigorine não se entusiasmar?! É impossível! Ele não gosta...

ARKADINA 2 (mostrando um livro pra platéia e falando mais diretamente, pra uma ou outra pessoa na platéia) - Olhem aqui, os personagens dele pulsam...

TRIGORINE (baixinho) - Eu fico com vergonha, você fala assim, eu fico com vergonha...

ARKADINA 1 -... não queria fazer esta cena, fica sem graça, ainda mais que são três bajulando ele, ele fica sem graça,

TRIGORINE- Elas tão se multiplicando, agora são três!

ARKADINA 2 - É um gênio, o que eu poderia dizer? Boris Trigorine...

ARKADINA 1 – Olhe, mas, eu falo, porque é a mais pura verdade, tá pra nascer um escritor como BorisTrigorine, não tem alguém me mostra, uma frase que se compare a dele,

ARKADINA 2 (com o livro na mão, falando pra platéia) – Você pega um livro de BorisTrigorine, você começa a ler, você não pára mais, porque os personagens, eles cabem na sua mão.

ARKADINA 1 – Sensibilidade, capacidade de falar da alma da gente, poder de síntese, não tem.

ARKADINA 2 – E ele fica vermelho quando a gente fala dele!

ARKADINA 1 – Você acha que é bajulação, que eu quero lisonjear você...

ARKADINA 3 – Sapateia também!

ARKADINA 1 – Olhe pra mim, eu pareço uma mentirosa?

TRIGORINE – Não

ARKADINA 1 – Só eu te digo a verdade, Boris, só eu reconheço o seu valor, abre os olhos.

SÓRIN – Arkadina querida, os cavalos estão atrelados, seu trem parte em 40 minutos, it's time to leave, arivederte bella!

TRIGORINE – Vamos embora, tá bom, tá bom.

TRIGORINE (olha duas das Arkadina fechando as malas, e indo embora) – Arkadina! 1 minuto...

TRIGÓRIN (olha para a terceira Arkadina, que tem dois bilhetes de trem na mão) – Eu sou um fraco, sei, eu sou um ser submisso, eu não tenho vontade própria... Eu não sei como isto pode agradar a uma mulher?

ARKADINA 3 – Eu sei...

TRIGORINE – Mas, tem funcionado... Têm funcionado, elas gostam, elas gostam, elas gostam de brincar de mamãe, de boneca, de manipular. A coisa anda sozinha, tem que aceitar e pronto.

ARKÁDINA – Meu querido, se você quiser ficar mais um, dois dias... Pra quê a pressa?

TRIGORINE – Não, você me convenceu, você me convenceu, vamos embora, vamos embora, você me leva com você, você me leva pra onde você quiser, mas você não se afaste de mim um minuto se quer, porque as pessoas passam né, as pessoas te olham.

ARKÁDINA – Como você quiser, então, vamos juntos...

TRIGORINE – Vamos embora, vamos embora, novos contos, novas estações, novos trens, novas paradas, novos lanches, novas inspirações, adeus, lago encantado, juventude, adeus...

(Sai Arkadina e entra Nina)

NINA – Boris, Boris Trigorine,

TRIGORINE – Nina!

NINA – Boris, eu tomei uma decisão irrevogável...

TRIGORINE – Eu tô saindo agora, neste minuto...

NINA – eu vou seguir a minha carreira de atriz.

TRIGORINE– ai que bom, parabéns, eu tô saindo agora.

NINA – Eu embarco hoje mesmo pra Moscou. Eu largo a casa dos meus pais,

TRIGORINE– eu tô indo pra Moscou.

NINA – eu largo tudo, tudo.

TRIGORINE– Você? Pra Moscou?

NINA – Eu parto hoje mesmo.

TRIGORINE– Pra Moscou?

NINA – Moscou!

TRIGORINE [Olhando para trás] – Vai pra Moscou? Hospede-se no hotel Bazar Eslavo... Na Rua Moltchánovka...

NINA – o quê?

TRIGORINE– Edifício Grokowski.

NINA – Rua o quê?

TRIGORINE– Você não tem um papel, uma caneta?

NINA – Rua Moltchánovka... Não.

TRIGORINE– Edifício Grokowski.

ARKADINA (Lá de dentro) – Boris!

NINA – Edifício Grokowski. Não, eu não consigo decorar... Eu não vou me esquecer.

TRIGORINE (pra Arkadina) – já tô saindo (Pra Nina) Você é linda,

NINA – eu não vou me esquecer.

TRIGORINE– você é linda, eu vou me apaixonar por você!

(se beijam)

ARKADINA– Boris Trigorine!

TRIGORINE– Você é muito alta, muito alta! (e sai)

(Transição de cena com foco de luz central em cima de Nina e música)

(Nina deita no chão e suspira)

SORIN – Que você está fazendo, Macha?

MACHA (regando as plantas) – Tô olhando a chuva.

NINA (deitada)– Tô chegando a Moscou.

ATOR (tirando um caixote de cena) – Macha, o que você está fazendo?

MACHA – eu tô me casando com o Miedivetchenko, o professor, lembra?

NINA – eu tô vivendo com Boris Trigorine, escritor famoso de Moscou.

DIRETOR (Tirando objetos de cena)- que que ela tá fazendo?

MACHA - Tô tendo um filho. Um filho com o homem que eu desprezo.

NINA - Tô tendo um filho com Bóris Trigorine.

MACHA (secando as plantas) - Tá doendo.

NINA – Meu filho tá morrendo, com três meses de idade.

ATOR 2 – Quarto ato. Último ato.

ATOR 3 – Eu tô me perguntando como terminar.

NINA – Tô sendo abandonada por Boris Trigorine, escritor famoso de Moscou.

MACHA – tô tomando um porre. Nasdaróvia!

ATOR 3 – Ou como continuar ou por que continuar.

NINA - Tô perdendo minha juventude, meu entusiasmo.

DIRETOR (distribuindo papéis pelo chão)-Neste ato o Tréplev transformou a sala de estar numa espécie de estúdio de trabalho.

NINA - Tô estreando num teatro ruim.

DIRETOR- Ele fica trabalhando, escrevendo, o ato se passa neste lugar...

TRÉPLEV – Eu perdi a última cena... onde é que tá última cena.

DIRETOR- Como se a gente tivesse chegando perto da cabeça dele.

MACHA – Não tem um segundo que eu não tenho pensado nele em toda a minha vida...

TRÉPLEV – Eu perdi a última cena...

ATOR 2– É noite, chove lá fora.

TRÉPLEV – A minha caneta tava aqui, você viu a minha caneta de tinta?

MACHA – Faz dois dias que não pára de chover.

ATOR 2 – Há ondas enormes no lago.

MACHA – Nunca vi o lago deste jeito.

DIRETOR (enquanto joga papéis) – Ele tem sido publicado em revistas literárias, recebe algum dinheiro por isto, virou um escritor de verdade.

MACHA – Ele tá mais bonito.

TRÉPLEV – Tá faltando a página...

MACHA – Mas, eu vou arrancar este amor do meu coração e eu vou arrancar pela raiz.

TRÉPLEV – Olha aqui, ó, tô na página 96, tá faltando à página 95! Um capítulo olha aqui...

MACHA – Vou embora e não vou mais ver, vai acabar

ATOR 3 – O Sorine está muito velho, as pessoas da família tão com medo que ele morra a qualquer momento. Ele pediu pra fazerem uma caminha pra ele, perto da mesa de trabalho do Tréplev. Ele quer dormir embalado pelo barulhinho das teclas.

TRÉPLEV – (procurando entre papéis) - A seqüência que todo mundo quer ver, ó...

ATOR 2 – Passaram-se dois anos.

DIRETOR – Passaram-se cem anos. Cento e dez.

TRÉPLEV – Que horas são? Alguém sabe que horas são?

DIRETOR – Passou o século XX, depois que o Tchekhov escreveu a peça e foi um fracasso em São Petersburgo. Inventaram o celular, o fax, o AZT. Clonaram uma ovelha, um macaco, um coelho. Fizeram um coelho fosforescente, que de noite fica aceso

TRÉPLEV – Pra quê? Pra quê? Pra quê? Por quê?

DIRETOR - Duas guerras mundiais, uns shows de rock muito bons.

TRÉPLEV – (rasgando os papéis)- Tudo lixo, lugar comum...

ATRIZ – Faz seis meses que a gente tá ensaiando esta peça.

TRÉPLEV–... clichê...

ATOR 3 - Depois de dois anos, Nina veio visitar o Tréplev. E ele pergunta pra ela: “Por que você não veio antes?”

TRÉPLEV – Por quê?

ATOR 3 - porque você não deixou que eu falasse com você, depois de ter viajado e ficado dois dias...

TRÉPLEV – Eu fiquei lá dois dias embaixo da sua janela, feito um cachorro molhado lá, esperando você abrir aquela janela,

DIRETOR – Por que você foi embora? Por que você me deixou aqui sozinho?

TRÉPLEV – você nem olhou pra mim... você nem...

DIRETOR – Por que você não me acompanhou? Você não casou comigo?

TRÉPLEV – Você nem olhou... nem olhou...

(Ator liga o computador e coloca no lugar da máquina de escrever)

NINA – Se você soubesse quantas vezes eu vim até aqui, e não tive coragem de entrar, eu tive medo que a sua mãe me visse que o Trigorine me visse, eu sonho todas as noites que você olha pra mim e não me reconhece, mudei muito, Kostis?

TRÉPLEV – É eu não sei alguma coisa talvez os seus olhos (lendo no próprio computador) estejam maiores.

NINA – Cê tá tão bonito,

DIRETOR - Cê tá mais magra.

NINA – Tão bonito... Ontem à noite eu fui até a beira do lago, eu vi o nosso teatro, ele tava lá, ele parecia um esqueleto no meio do mato e eu chorei, eu chorei tanto, eu me lembrei, eu me lembrei do tempo que eu acordava de manhã, eu começava a cantar, eu amava você, eu sonhava com a glória, eu achava que a vida de atriz era...

(Entra som de vento e tempestade em aparelhos de som espalhados pelo chão)

ATRIZ – Também achava que a vida de atriz era...

ATRIZ 2 – Eu achei que eu ia receber flores a cada estréia.

ATOR 3 – Eu achei que eu ia conseguir comprar uma casa bem grande.

NINA – Mas, quer dizer que agora você é um escritor? Você é um escritor e eu sou uma atriz. Caímos os dois no mesmo turbilhão. Eu tenho que ir embora, amanhã cedo eu pego um trem de terceira classe pro interior, vou trabalhar.

TRÉPLEV – Fazer o quê lá?

NINA – Eu vou trabalhar com os teatros da periferia... O inverno inteiro, fazendo peças medíocres, pra um público medíocre, que fica atendendo telefone e dormindo e vou receber péssimas críticas, péssimas, críticas medíocres e vou passar o inverno inteiro fazendo isto, o inverno inteiro.

TRÉPLEV – Nina, eu odiei você, odiei, eu rasguei todas as suas cartas, eu rabisquei as suas fotografias, eu queimei os seus bilhetes... Mas, eu não consigo deixar de pensar em você, eu não consigo, pra onde quer que eu olhe, eu vejo seu rosto, eu sonho todas as noites com seu sorriso, eu beijo o chão que você pisou.

NINA – Por que você tá falando isto?

TRÉPLEV – Depois que você foi embora, depois que os meus textos começaram a ser publicados.

NINA – Por que que ele tá falando isto?

TRÉPLEV – a minha vida ficou insuportável.

NINA – Por que ele tá falando isto?

TRÉPLEV – não, sei, parece que a minha juventude foi arrancada a força, eu me sinto um...

NINA – Eu tô tão cansada... eu tô muito cansada,

TRÉPLEV-... um velho de noventa anos, tudo que eu escrevo é velho, é morto, é subterrâneo...

NINA – Eu tenho que ir embora. Eu realmente tenho que ir embora a minha carruagem tá aí fora.

DIRETOR – Não.

NINA –... Não, os meus cavalos?

ATRIZES-Não,

ATRIZ 2 – Não, não tem ninguém lá fora.

NINA – que eu tava dizendo? Tá tão quente aqui, tão... que eu tava dizendo? Tava falando do quê? Do Trigorine. O Trigorine tá aí. Por que você disse que beijava o chão em que eu pisava? O certo seria me assassinar! Eu fugi com o Trigorine...

NINA – Eu tive um filho

DIRETOR - Ele morreu

NINA – Ele morreu. Eu amo o Trigorine, amo mais do que nunca. Ele não acreditava no meu sonho de ser atriz e pouco a pouco eu fui deixando de acreditar, eu me tornei fútil, mesquinha, preocupada com o bebê, com as coisas do casamento, eu não sabia como representar, Kóstia, eu não sabia o que fazer com as minhas mãos, como usar a minha voz, é muito ruim pra um ator tá em cena e saber que está atuando pessimamente.

NINA – Que eu tava dizendo? Eu sou uma gaivota.

ATRIZ - Não.

NINA – Não, eu sou uma atriz, é isto. Lembra que você matou uma gaivota? Um homem vê uma gaivota e por pura falta do que fazer, a destrói. Tema para um conto curto. Que que eu tava dizendo?

ATOR – Tava falando do teatro.

NINA – Não, eu tava falando do teatro, tava falando do teatro. Agora Sim, Kóstia, agora eu represento com entusiasmo... Uma embriaguez toma conta de mim, eu me sinto forte, eu me sinto no aqui, agora. Sabe, eu entendi que no nosso trabalho, atuando, escrevendo, compondo, o que importa não é o esplendor, não é a glória e sim a capacidade de suportar. Eu acredito, e quando eu penso, eu sou uma atriz, eu tô no palco, eu nem sofro tanto... Eu não tenho medo do que a vida possa fazer de mim.

TRÉPLEV – Eu perdi o entusiasmo. Eu perdi.

NINA – Mas, você escreve você é um escritor.

TRÉPLEV – Por que eu escrevo? Pra quem que eu escrevo? Pra quem? O que que eu escrevo?

(abraçam-se)

NINA – Lembra? Lembra como era bom? Homens, Leões, Águias e Perdizes, cervos de grandes chifres... peixes silenciosos que habitavam as águas.

TRÉPLEV – Todas as vidas.

NINA – Todas as vidas. Todas as vidas. Há muitos milhares de anos, não existe uma única criatura viva sobre a Terra e esta pobre lua acende sua lanterna em vão. A alma do mundo sou eu. Em mim habita a alma de César, de Shakespeare,

DIRETOR – De Tchekhov.

NINA – De Tchekhov... e da mais reles sanguessuga, lembra? Quando eu for uma grande atriz você vem me ver? Promete?

Fim

3.2 Roteiro do espetáculo *Seagull-Play/La Mouette* (em Francês)

La Mouette -thème pour um conte court (Seagull-Play/La Mouette)

Pièce théâtrale en un acte, librement inspirée de *La Mouette* d'Anton Tchekhov

Masha – Je me demande comment commencer une pièce qui parle de l'échec d'une pièce ?

Acteur 1 – La première fois que cette pièce a été jouée en 1896, ça a été un four, ensuite le Théâtre d'Art de Moscou l'a montée et ça a été un succès.

Acteur 2 – J'ai vu un spectacle où la danseuse demandait au public « je veux que vous imaginiez que je suis assise sur cette chaise et que la chaise et moi nous tombons sans interruption pendant 52 secondes ».

Masha – Je me demande : comment mettre en scène le temps ?

Acteur 3 – Quand j'ai commencé à répéter cette pièce, je répétais une autre pièce.

Acteur / Metteur en scène – Je me demande... Quelle est la différence entre une oeuvre où apparemment il ne se passe rien, mais où l'on perçoit peu à peu un autre temps, la révélation de quelque chose de caché. Quelle est la différence entre une telle oeuvre et une oeuvre où il ne se passe effectivement rien, une oeuvre sans intérêt, chiant, ennuyeuse, prétentieuse.

Acteur 1 – J'ai mis des grenouilles sur la scène du monologue de Treplev pour créer une ambiance de silence absolu, la convention théâtrale de la tranquillité c'est non pas le silence, mais des bruits, comme le monologue parle d'êtres vivants, je crois que ça sonne plus vrai s'il y a des sons...

Masha – Je me demande : comment faire en sorte que des personnages aux temps si distincts habitent la même pièce ?

Acteur 2 – Si ça ne tenait qu'à moi, je serais en chemise colorée et en tennis ou en tongues.

Actrice – Ça ne dépend pas de toi.

Masha – Et surtout je me demande pourquoi l'auteur tenait à appeler cette pièce une comédie alors qu'elle est entremêlée de drames et de conflits et un des personnages clé se suicide à la fin.

Acteur – Tu as raconté la fin de la pièce.

Acteur / Metteur en scène – Tu as raconté la fin.

Masha – J'ai raconté la fin de la pièce.

Acteur – Merde.

Actrice 2 – Elle a raconté la fin de la pièce.

Masha – Et alors ?

Directeur – S'il y avait des doutes, c'est vraiment ça la fin.

Acteur – Tu vas priver les gens d'avoir une surprise.

Acteur / MeSc – Et ça commençait plutôt bien.

Masha – Combien de pièces, de films, commencent par la fin et puis vont en se déroulant.

Acteur – Là c'est une question de perspective... Là c'est l'auteur qui veut que le public sache, tu vois le mec qui se marre à une soirée et tu penses, il va mourir...

Acteur 2 – Maintenant tu es Medvedenko, tu as 32 ans et tu as déjà les cheveux gris, tu es prof dans une école de la région rurale, dans la classe d'alphabétisation, tu gagnes peu et tu marches beaucoup, par exemple, maintenant tu viens de marcher 10 km pour arriver à la propriété de Sorin, où tu vas rencontrer Masha.

Masha – Je me demande pourquoi dès que quelqu'un reste assis sur sa chaise quelqu'un d'autre arrive, se colle et se met à poser des questions, alors qu'il y a tant d'espace, tant de possibilité d'expansion.

Medvedenko – Masha, pourquoi tu es toujours en noir ?

Acteur / MeSc – Pourquoi tu es toujours en noir, hein, Masha ?

Masha – Parce qu'une boîte à épingles à cheveux s'est ouverte dans mon sac et je ne trouve plus rien, parce que je fais la gueule, parce que le médicament que je prends n'a plus aucun effet, parce que j'ai perdu mon frère.

Acteur/MeSc – Parce que ça rend mince.

Masha – J'ai fait un avortement, il y a le cordon ombilical qui fait deux tours autour de mon cou et je n'arrive pas à parler ; parce que je fais le deuil de ma vie. Je suis malheureuse.

Medvedenko – Je ne comprends pas, tu es belle, en bonne santé. Ton père n'est pas riche mais il a tout de même une situation confortable... Moi, par exemple, j'ai une vie bien plus dure que la tienne, je gagne le s.m.i.c, il y a en plus les impôts, et je ne porte pas le deuil pour autant.

Masha – T'es bête... Même quelqu'un de pauvre peut être heureux.

Medvedenko – Juste en théorie. Dans la pratique c'est tout autre chose. Fais les comptes, une famille avec une mère invalide, trois petits frères et un s.m.i.c, dis-moi si c'est possible...

Masha – Tu es là à faire le philosophe, à parler d'argent, quand je pense qu'il vaut mieux être pauvre, ne pas avoir à manger, à s'habiller, plutôt que...

Medvedenko – Quai ?

Masha - C'est bête, laisse tomber...

Masha – La pièce va commencer...

Medvedenko – Oui. Aujourd'hui Nina va présenter la pièce de Treplev. Ils s'aiment... À la folie. Aujourd'hui leurs âmes vont s'unir dans la quête d'une réalisation artistique unique. Par contre entre mon âme et la tienne il n'y a aucun point de contact, aucun, je t'aime et, tellement tu me manques, je marche 10 km rien que pour te voir et tout ce que je trouve c'est cette indifférence.

Masha – Je suis émue par ton amour, il me grandit, mais je n'arrive pas à lui correspondre, c'est tout. T'en veux une ?

Acteur 3 – Premier Acte. Une partie de la propriété de Sorin. Une allée large, donnant sur un lac, une scène construite à la dernière minute. Des arbrisseaux à droite et à gauche. Quelques chaises. Le soleil vient de se coucher.

Masha – Il fait chaud, hein, lourd, je crois qu'il va y avoir un orage.

Acteur 1 – Konstantin Gavrilovitch Treplev, jeune auteur. Arrange les derniers détails pour la présentation d'un spectacle dont il est l'auteur. Ce spectacle sera présenté en plein air, dans la propriété de Sorin. Parmi le public, il y aura sa mère, Arkadina, actrice renommée de théâtre, son ami, Boris Trigorin, écrivain célèbre, son vieil oncle Sorin, Masha, la fille de l'administrateur de la propriété, et Dorn, le médecin de la famille. Fin de journée.

Treplev – Je vais faire une pièce...

Treplev 2 – Je fais une pièce...

Treplev – Je fais une pièce. Je suis un artiste. Je suis Konstantin. Je suis cet espace vide...

Treplev 2 – Juste le lac et la lune.

Treplev – Je suis le son après le silence.

Treplev 2 – Je suis le silence après la dernière bombe.

Treplev – Je suis tous les êtres, tous. Hommes, lions, tigres...

Treplev 2 - ... aigles...

Treplev - ... perdrix, cerfs aux grands bois, fourmis, araignées. Je suis tous les êtres

Treplev - La pièce va commencer, dès que la lune paraîtra, dès que la lune se lèvera. Nina ne peut pas être en retard, on ne peut pas rater cet effet...

Actrice – Cette pièce se passe autour d'un lac, c'est un lac à l'eau trouble, entouré par deux propriétés, celle de Sorin, où se passe la pièce, et celle de Nina. Nina habite dans cette propriété depuis son enfance et toute petite déjà elle marchait vers ce lac. Elle est attirée par le lac comme une mouette. Elle sent la brise dans ses cheveux, mouille ses orteils dans l'eau, se couche sur le bord et rêve, elle rêve de Moscou, des grands escaliers des théâtres, du bruit des chaises qui s'ouvrent et se referment, elle rêve des manteaux d'hiver pendus, de l'odeur de maquillage dans les loges, elle rêve des applaudissements, des toasts, des critiques, elle rêve de sa première au théâtre.

Treplev – C'est Nina qui va jouer ma pièce, ce n'est pas ma mère, c'est Nina qui sera en scène aujourd'hui, ce n'est pas ma mère, c'est pour ça qu'elle est énervée, agacée, chiant, depuis ce matin, parce que ce n'est pas elle qui sera sur scène aujourd'hui, les regards ne seront pas posés sur elle, mais sur Nina...

Treplev 2 – pour ça qu'elle est énervée... ce n'est pas ma mère qui sera... Les gens ne seront pas à la regarder...

Treplev – Et elle ne le supporte pas. Elle ne supporte pas ça. Elle supporte pas. Elle pense que le seul théâtre qui existe c'est le théâtre qu'elle fait, ce théâtre là...

Treplev 2 - ... Celui là, celui là...

Treplev – Celui là, ce théâtre là...

Treplev 2 - ... théâtre mort, moisi...

Treplev - ... oui, moisi, où les acteurs boivent et font semblant de jouer, de vivre de façon naturelle...

Treplev 2 – Comme rire (parler) avec beaucoup de naturel...

Treplev – ce théâtre où l'amant passe par une porte et sort par l'autre et ensuite le mari passe par

cette porte et tout le monde...

Treplev 1 et 2 – Ahh !

Treplev 2 – Parce que s'ils se rencontrent, hein ?

Treplev – Parce qu'ils pensent que s'ils se rencontrent, ce sera quelque chose de très important pour leur vie, ils seront très excités... et ça peut être intéressant... ça peut être intéressant...

Treplev 2 – Elle ne comprend pas que quelqu'un ait besoin de se manifester autrement, sortir de ce borbier...

Treplev – Ce théâtre qui opprime le cerveau avec tant de vulgarité, d'imbécilité...

Treplev 2 - ...et parler, parler de ce qu'on ne voit pas.. de ce qu'on n'entend pas...

Treplev – elle ne comprend pas que quelqu'un ait besoin de parler avec la peau, l'ongle, la dent...

Treplev 2 – Elle ne s'en aperçoit pas... elle a peur.

Treplev – Elle ne se rend pas compte. Elle ne se rend pas compte de ce qui va se passer ici aujourd'hui...

Treplev 2 – Elle ne perçoit pas la dimension de ce qui va se passer ici aujourd'hui, l'importance que cela aura.

Treplev - ... elle n'a pas les outils, les instruments pour comprendre...

Treplev 2 – Elle ne sait pas où ranger ma pièce.

Treplev – Elle n'en a pas les catégories, elle n'a même pas vu la pièce.

Treplev 2 - ... elle a peur de ma pièce, elle n'a même pas vu ma pièce...

Treplev – Elle n'a même pas vu la pièce.

Treplev 2 - ... et elle la hait déjà...

Treplev – La hait.

Sorin – Du calme, Treplev, tu t'énerves pour rien. Ta mère t'adore et ta pièce lui plaira.

Treplevs – Ma pièce ne lui plaira pas.

Sorin – Ta pièce lui plaira.

Treplevs – Ma pièce ne lui plaira pas. Ma pièce ne lui plaira pas.

Sorin – Sa pièce ne lui plaira pas.

Treplev – Ça ne lui plaira pas, c'est écrit dans le texte.

Treplev 2 – Ma mère est super. C'est une femme intelligente, exubérante, gaie, éclatante, mais on ne peut parler que d'elle, on ne peut causer que sur elle, sur sa première, sur sa dernière. Essaie de lui parler d'autre chose. Essaie de vanter une autre actrice qu'elle.

Treplev – Essaie de lui demander de prêter de l'argent.

Treplev 2 - ... et tu sais qu'elle a tout cet argent à la banque... Si tu dis du bien de cette chaise là,

elle va se sentir personnellement affrontée parce que ce n'est pas d'elle qu'on a dit du bien.

Treplev – Il faut parler de la Dame aux Camélias qu'elle a jouée il y a 20 ans.

Treplev 2 – On ne peut que parler d'elle. Elle veut seulement être heureuse, vivre, sautiller, défiler par ci et par là avec cet écrivain qu'elle s'est déniché pour paraître dans les revues...

Sorin – À propos, parle-moi de ce Trigorin, comment il est ?

Treplev – Trigorin... Il est bon, raisonnable, il n'a même pas 40 ans et est déjà célèbre, une sorte de star littéraire... il est bon, il a du talent...

Treplev – Non, il n'est pas bon...

Treplev – Il est bon... si tu veux lire quelque chose avant de dormir, ou aux chiottes, mais... après avoir lu Pushkin, Joyce, Beckett, Tchekhov, Guimarães Rosa, Clarice Lispector, Dostoïevski, Saramago... pourquoi tu vas lire Trigorin ?

Sorin – Moi aussi j'aurais voulu être écrivain, je ne l'ai pas été, j'aurais voulu me marier, je ne l'ai pas fait, même un écrivain médiocre ça aurait été agréable.

Les Ninas – Je viens de sortir de chez moi. Je suis très pressée, alors je choisis le plus rapide de mes chevaux. Je le monte, je me mets à le frapper très fort, je le tiens par la crinière et je sens sa crinière entre mes doigts et mon cœur se met à battre très fort... d'un côté, la lune se lève et de l'autre, le soleil se couche, l'horizon est tout rouge... Je n'ai qu'une demi-heure, je ne peux pas être en retard, c'est ma première au théâtre... je commence à sentir mes cheveux voler à cause du vent, je commence à sentir mes yeux se remplir de larmes à cause du vent, je commence à sentir ma respiration à bout de souffle, je commence à sentir mon sang couler plus vite dans mes veines, je commence à sentir mon corps devenir plus chaud, je me sens attirée par ce lac comme une mouette...

Nina – Me voilà.

Treplev – Te voilà.

Nina – Je ne suis pas en retard. Je suis en retard ?

Treplev – Non, mais il faut qu'on commence tout de suite.

Nina – Je suis à bout de souffle. J'ai tellement couru, tellement, tellement.

Treplev – Il faut qu'on commence.

Nina – Kostia, je n'ai qu'une demi-heure.

Treplev – Une demi-heure ?

Nina – Une demi-heure, mon père ne sait pas que je suis ici, s'il le sait, il me tue.

Treplev – Non, il faut que tu restes, les gens vont vouloir causer avec toi, elles seront curieuses, voudront savoir comment a été le processus.

Nina – Non, non, je ne peux pas. Ce sera ici ?

Acteur/MeSc – Ici, ici.

Treplev – Ce sera ici dans cet espace vide.

Nina – Mais il n'y a rien ici, il n'y a pas de décor.

Treplev – Il y a tout.

Nina – Mais il n’y a personne.

Treplev – Tout le monde arrive, ils ont déjà quitté la maison.

Nina – Ta mère vient voir ?

Treplev – Oui, oui, oui.

Nina – Et Trigorin ?

Treplev – Aussi. Tout le monde vient.

Nina – Comment il est, Trigorin ?

Treplev – Je ne sais pas, il est...

Nina – Il est jeune, il est sympathique ?

Treplev – Oui, plus ou moins, je ne sais pas.

Treplev/Mette – peut importe ...

Nina – Mon Dieu, je n’arrive pas à croire que je vais jouer devant Trigorin, tu comprends ce que c’est ?

Acteur/MeSc – Arrête de parler de Trigorin...

Nina – Mon coeur est à toi...

BEIJO

Nina – Attends, c’est mouillé ici...

Acteur/MeSc – C’est le lac, c’est le lac.

Treplev – C’est sec.

Nina – Pourquoi il fait noir tout d’un coup ?

Treplev – Parce qu tu as tardé, parce qu’il fait déjà nuit.

Nina – Il fait déjà nuit.

Treplev – Parce que la lune est déjà en place, il faut qu’on commence.

Nina – Kostia, ta pièce est très difficile, car elle n’a pas de personnages vivants.

Treplev – Il n’est pas question de personnages vivants... il est question de rêves. C’est une autre histoire.

Nina – Je pense que toutes les pièces devraient parler d’amour...

Treplev – Pas celle-là, d’accord ? C’est l’âme du monde. C’est comme si les êtres étaient dans la peau, et les poils c’est le texte.

Nina – Je suis une actrice, je suis devant la salle. Je vais jouer une pièce de théâtre.

Si je pouvais raconter un mensonge très vrai et faire en sorte que vous y croyiez...

Si je pouvais raconter une vérité très vraie et faire en sorte que vous y croyiez...

Si je pouvais tous vous hypnotiser et vous transporter ailleurs...

Si je pouvais vous faire oublier tout ce que vous avez déjà vécu et imaginer que vous êtes quelqu'un d'autre...

Si je pouvais faire en sorte que vous vous souveniez de toutes vos pertes

Si je pouvais mourir et ressusciter ensuite...

Si je pouvais m'attacher à une corde et sortir dans le jardin en criant « je suis une mouette, je suis une mouette »...

Si je pouvais être une enfant de 2 ans et vous émouvoir par ma simple présence.

Si je pouvais être un vieillard très vieux et vous émouvoir par ma simple présence.

Si je pouvais supporter la douleur et ouvrir ma poitrine pour que vous voyiez comme mon coeur bat vite...

Si je pouvais disparaître soudain sans que vous compreniez comment ça s'est passé...

Si je pouvais surgir d'une baignoire pleine de poupées et de livres, avec de la boue plein le visage

Si je pouvais être une grande actrice

Si je pouvais entrer dans votre courant sanguin sans que vous puissiez jamais vous débarrasser de moi.

Si je pouvais tellement pleurer devant vous et mes larmes se transformer en un lac, le lac de Nina

Si je pouvais être une mouette

Si je pouvais dire tout ce texte d'un souffle.

Si je pouvais être l'âme du monde.

Masha – Tu dormais ? Je pensais que tu étais mort...

Sorin – Non, je me concentrais...

Masha – Se concentrer pour quoi ?

Sorin – Je me concentrais pour entrer en scène.

Masha – Tu es déjà en scène.

Sorin – Je me concentrais pour continuer sur scène.

Masha – Tu vas passer toute la pièce à te concentrer pour continuer sur scène.

Sorin – Je vais passer toute la pièce sur scène.

Masha – Il va passer toute la pièce sur scène, à se concentrer...

Trigorin – L'artiste doit observer, analyser, suggérer des questions, il n'a pas à répondre, c'est le public qui doit répondre...

Arkadina – L'acteur entre en scène, faut qu'il soit magnétique, qu'il soit le centre, le reste ne compte pas...

Masha – Il faut qu'il ait une imagination capable de conduire l'imagination du public et l'emmener...

Sorin – L'acteur a besoin d'un bon personnage, ce qui résout presque tout...

Trigorin – Il y a l'acteur qui même sans personnage est magnétique sur scène.

Masha – Il faut qu'il ait une notion absolue de l'espace et qu'il lance des signaux télégraphiques...

Arkadina – Maintenant explique-moi comment l'acteur entre en scène et n'a pas de personnage, s'il est sur scène, il a un personnage.

Sorin – Il peut utiliser sa mémoire pour se construire une raison pour être en scène.

Arkadina – Ah ! Il y a de bons acteurs et de mauvais acteurs, des gens avec du talent et ceux dépourvus de talent, le reste c'est du baratin...

Trigorin – Il y a des acteurs qui n'ont pas de talent et qui n'ont pas de vocation...

Arkadina – Et des acteurs qui ont de la vocation et pas de talent, à quoi ça sert ?

Masha – J'ai passé des mois et des mois dans une école de théâtre en tenant une tasse, sentant le poids de la tasse, la température du thé dans la tasse...

Arkadina – Ah, oui, un laboratoire, maintenant tout est laboratoire, il faut étudier de la chimie pour être acteur.

Masha - ... J'ai passé six mois dans cette école, j'y ai dépensé tout mon argent.

Sorin – En 73 il y avait ce grand acteur... Comment il s'appelait ?

Arkadina – Ah, 73, ce n'est vraiment pas délicat de ta part de parler de 73, personne ne se souvient.

Masha – En 73, je n'étais pas née...

Sorin - ... en 1873...

Arkadian – De pire en pire... pour l'amour de Dieu !

Sorin - ... il y avait cet acteur qui faisait cette pièce de Pushkin, comment il s'appelait ?

Trigorin – Ah, bien sûr, il était excellent, Pavel Tchadin...

Sorin – Pavel Tchadin c'est ça...

Masha – Je ne sais pas qui est Pavel Tchadin.

Arkadina – Toi et ta manie de dénicher des créatures d'avant le déluge...

Sorin – Ça c'était un grand acteur, comme un chêne, non pas comme ces bouts de bois qu'on voit de nos jours.

Trigorin – Il y a une histoire vachement bien, alors qu'il sortait du théâtre, une fois, un jeune homme est venu lui demander un autographe, il demande au jeune homme : quel est ton nom ? Le jeune homme répond : Boris Vladimir, et alors il écrit : Boris, salutations, Vladimir...

Trigorin – Il avait arrêté de fumer...

Arkadina – Ah, c'est trop bon, est-ce que je vais finir ainsi ?

Arkadina – La pièce va commencer, Treplev ?

Treplev – Une minute, s'il vous plaît.

Arkadina – « Venez, cher Hamlet, asseyez-vous là à côté de moi. »

Treplev – « Pardon ma mère, j'ai ici un aimant plus attirant. »

Arkadina – « Ah ! Tu as brisé mon coeur en deux. »

Treplev – « Jette alors la moitié pourrie... »

Arkadina – Cette traduction n'est pas bonne. De nos jours, on fait des traductions horribles, de vraies salades, et l'auteur ne peut rien faire, il est obligé à signer même mort, qu'est-ce qu'il peut faire d'autre ?

Treplev – Très bien, on va commencer, s'il vous plaît. On peut commencer ?

Arkadin – Oui.

Treplev – Alors, c'est bon, on commence. Nous allons tous dormir et rêver de ce qui va se passer d'ici deux cent mille ans.

Arkadina – Nous dormons déjà.

Arkadina – Mais, c'est comme ça ? Elle debout sur ce tabouret ?

Mon fils, cette lumière ne va pas, elle coupe

la fille en deux, on dirait qu'elle n'a pas de jambe.

La chaise s'enfonce... Pourquoi il fait ça ici ? Mignonne, la petite...

Nina – Hommes, lions, aigles et perdrix, cerfs aux grands bois...

Arkadina - - ah, mon fils, pas besoin de micro...

Nina - ... oies, araignées, poissons silencieux qui habitaient les eaux, étoiles de mer, de si petites créatures que les yeux étaient incapables de voir

Arkadina – Tu peux te pousser un peu par là ? Parce qu'ici il y a une flaque...

Nina – toutes les vies. Depuis plusieurs milliards d'années il n'existe plus aucune créature vivante sur la terre et cette pauvre lune en vain allume sa lampe.

Acteur/MeSc – La pièce de Treplev est une des premières choses à laquelle on pense quand on va jouer la Mouette. Cette image on ne la voit pas, mais c'est un casque d'astronaute russe, acheté dans une rue de Moscou. C'est un workshop qu'on a fait en essayant de jouer la pièce de Treplev.

Nina – Les corps des êtres vivants se sont défaits en poussière...

Acteur /MeSc – ça parlait du siècle passé, de l'arrivée de l'homme sur la lune, de l'incorporel

Nina - ... et la matière éternelle les a transformés en eau

Acteur/MeSc - ...de la Terre vue d'en haut.

Nina - ... pierre, nuages...

Acteur/MeSc –... de l'absence de poids,

Nina - Les âmes de tous ces êtres vivants se sont fondues en une seule...

Acteur/MeSc –l'âme du monde.

Nina –. L'âme du monde c'est moi...

Acteur/MeSc –l'âme du monde c'est moi !!!

Nina – En moi, habite l'âme d'Alexandre, le Grand, de César, de Shakespeare, de Napoléon Bonaparte, de Tchekhov, de la simple sangsue.

Acteur/MeSc – On a fait plusieurs tentatives... Ça aussi on l'a fait, on était dans une grande maison, à Cosme Velho, il y avait plusieurs Ninas dans le jardin, le rapport à la nature...

Acteur/MeSc – On a essayé plein de choses, de tout coeur. Cette scène a été faite dans la salle de bains, dans une baignoire remplie de jouets et de livres, l'héritage de la tradition, de la connaissance...

Nina – Comme un prisonnier lancé dans un puits profond et vide, je ne sais où je suis ni ce qui m'attend.

Acteur/MeSc – L'âme du monde victime d'injustice, qui sort avec de la boue plein la figure...

Nina – Une fois tous les cent ans, j'ouvre la bouche pour parler et personne n'écoute...

Acteur/MeSc – Une chose un peu cauchemar, un peu film japonais, un peu trash, un peu...

Nina – Vous, feux follets qui jaillissez des marécages pourris, qui vagez dans l'espace sans fin, sans pensée, sans volonté, sans le frisson de la vie... vous ne m'écoutez pas...

Acteur/MeSc – Si ce qu'il écrit est bon ou mauvais.

Nina – Pendant ce temps, le diable,

Arkadina – Aïe, le diable.

Nina – le père de la matière éternelle, produit un flux incessant d'atomes et vous, lumières pâles, êtes constamment transformées.

Acteur/MeSc – Sa mère n'en peut plus, elle est agacée...

Nina – Dans l'univers, seul l'esprit demeure constant et invariable.

Acteur/MeSc – Mais qu'est-ce que le diable de Treplev aujourd'hui ? Qu'est-ce que c'est ?

Nina – Et voici mon puissant adversaire qui s'approche. Le diable.

Acteur/MeSc – Le gouvernement Bush, la prison de Guantanamo, l'invasion de l'Irak.

Nina – Je vois ses yeux rouges et hideux...

le texte ? Il est écrit qu'elle est une actrice célèbre, de Moscou, n'est-ce pas ? Qu'elle vient dans ce nulle part, dans une ferme, une propriété rurale, au milieu d'un marécage, assister à la pièce que son fiston, avec ses airs d'avant-garde, a décidé de faire, n'est-ce pas ? Elle trouve ça drôle, n'est-ce pas ? Parce que c'est très drôle, et elle rit. Voici ce que je voudrais savoir, comment la personne se porte, l'acteur lit là, le personnage trouve ça drôle, l'acteur fait quoi ? Il pleure ? Maintenant dis-moi comment je dois rire ? Je ris de trop, je ris en moins. Alors le garçon pique une crise et sort, crachant du feu par les narines, parce que j'aurais dû rire moins, alors quelqu'un me montre comment je dois faire. Tu veux le faire à ma place ?

Masha – Non.

Arkadina – Quelqu'un me montre. Tout le monde se tire, faisant la gueule... Parce que si mon histoire au théâtre n'a aucune valeur, si ce gamin là, moderne technologique, il va m'apprendre quoi, ce gamin ? Il va chanter victoire ? Va m'apprendre ce que je dois faire ? Quel est le problème, franchement, je ne veux plus savoir, je ne veux plus parler de théâtre...

Sorin – On chante, n'est-ce pas ?

Arkadina – On chante, n'est-ce pas ? Ah... ça vient de l'autre rive du lac... Dans le temps, il y avait six propriétés autour du lac. Six... Ah, la belle époque, combien de parties de chasse, combien de fêtes, de toasts, amours... À cette époque là, je faisais une tournée de la Dame aux Camélias, ah, quel texte, quel personnage, quel moment dans la carrière d'une actrice... inoubliable, il y avait une scène, c'était ma scène préférée. Belle. Elle était déjà affaiblie, malade, presque sans forces, sur le point de mourir, elle trouvait encore de la grandeur et de la générosité pour dire à l'amour de sa vie, à l'homme qu'elle a le plus aimé dans toute sa vie, qu'il soit heureux, qu'il trouve son chemin, parce qu'elle va mourir... alors c'était beau, la lumière baissait... on entendait une musique douce et elle disait : « mais c'est à moi, c'est à moi de te donner du courage ? Ouvre ce tiroir, prends le médaillon, c'est mon portrait du temps que j'étais belle, pour qu'il t'aide à te souvenir. Mais, si un jour une belle jeune femme tombe amoureuse de toi, et si tu te maries avec elle, comme cela se doit, comme je le veux, et si elle trouve ce médaillon, dis-lui qu'il s'agit d'une vieille amie qui est morte... et si elle est jalouse de ton passé, comme nous, les femmes, le sommes souvent et si elle exige de toi de sacrifier ce souvenir, fais-le sans peur, sans remords, ce sera très juste et je te pardonne d'ores et déjà. La femme amoureuse souffre trop lorsqu'elle ne se sent pas chérie. Tu m'entends, Armand, t'as compris ? » À ce moment là elle défaillait, faible et je sentais toute la salle avec moi, toute la salle ici, dans ma main. C'était très bon...

Acteur – Fin du premier acte. Théâtre d'Art de Moscou, 1898. Il nous semblait avoir échoué. Le rideau est tombé sur un silence de mort. Les acteurs se serraient timidement...

Masha – Non, non, non, pardon, pas la fin du premier acte, non, il faut que je dise quelque chose avant la fin de cet acte. Je ne peux pas ne pas dire que je ne sais pas quoi faire, que personne ne connaît mes sentiments, que je souffre, je ne sais pas quoi faire, je ne sais pas quoi faire de ma vie... J'aime Treplev, je l'aime, j'aime Treplev de tout mon coeur, jusqu'au désespoir, je ne sais que faire de ma vie...

Acteur – Les acteurs se serraient timidement les uns contre les autres, à l'écoute du public. Silence de mort. Des coulisses, les machinistes tendaient le cou, à l'écoute du public. Silence. Quelqu'un est tombé en sanglots. Une actrice étouffait un sanglot hystérique. On se dirigeait en silence vers les coulisses. À ce moment là, les spectateurs se sont déchaînés en cris et applaudissements. Nous nous sommes pressés de faire monter le rideau. On nous a dit que nous étions à demi tournés vers le public, avec des figures terribles, et qu'aucun d'entre nous n'a songé à s'incliner et remercier la salle. Et qu'il y avait même quelqu'un qui était resté assis. Nous ne nous rendions pas compte de ce qui était en train de se passer.

Masha – Qu'est-ce que c'est que ça ?

Trigorin – C'est une plante.

Masha – Non, ce n'est pas une plante...

Nina – Une mouette...

Masha – Non, ce n'est pas une mouette...

Sorin – Une nature morte.

Arkadina – Une représentation de la nature.

Acteur – C'est la métaphore de quelque chose.

Masha – Non, c'est la tête de Treplev, je vois, il est fâché, hein ?

Acteur – Il est fâché.

Masha – Il est dans le coma, il a les synapses coupées,

Acteur – Il est inconvenient.

MeSc- Obscur.

Masha – Les neurones interrompus, il est solitaire, pédant, il est...

Acteur – Désagréable

Masha – Il est dégénéré, il est resté tombé dans sa chambre à pleurer, pleurer...

Acteur – Il s'est mis à appeler les gens. À leur raccrocher au nez.

MeSc – Il a calé.

Masha – Il est gâté, maniaque.

Acteur – Il est resté couché sous son lit.

Masha – Il a appelé, appelé, appelé et personne n'a répondu, il est devenu sec, maudit.

Acteur – Il est répétitif.

MeSc – Le second acte se passe encore à l'extérieur, non plus dans le bois, mais près de la maison, que l'on voit à gauche. Un terrain de cricket. Il est midi.

Sorin – Il fait très chaud.

MeSc – Il fait très chaud. Quelques jours après l'échec de la pièce de Treplev.

Arkadina – Je parle avec vous et à vous, ici et maintenant. Je ne bouge pas le sourcil pour parler, j'utilise le palais de ma bouche, mon plancher buccal et les parois latérales pour parler, je ne pense pas à l'avenir, je ne pense pas au passé, je ne pense pas à la vieillesse, à la mort, je vis ici et maintenant. Si ce n'est pas maintenant, ce sera après, si ce n'est pas après ce sera maintenant... À quoi ça sert, s'il n'y a pas moyen de l'éviter ? Hein Masha ? Masha ! Masha, quel âge as-tu ? Tu dois avoir 22, tout au plus 23... Je dois avoir presque le double de ton âge et, mon Dieu, laquelle de nous deux semble la plus jeune ?

Masha – Ah, vous...

Arkadina – Bien sûr, Masha, et pourquoi ? Parce que je travaille, je sens, je suis toujours

occupée, je ne reste pas larguée là par terre, Masha, tu ne bouges pas...

Masha – Ah, je sens comme si j'étais née il y a des siècles, je traîne ma vie comme la queue d'une robe... Je n'ai aucune envie de vivre.

Arakadina – Pas moi, Masha, pas moi, je me soigne, je passe des crèmes, je suis toujours habillée et coiffée comme il faut. Pourquoi je sortrais en blouson, même si ce n'est que dans le jardin, pourquoi ? Je porte toujours une petite chemise beige, avec une petite jupe beige qui me va bien, up, up ! Mon Dieu, c'est à cause de cela que je suis dans cet incroyable état de préservation ! Regarde ma main. Je pourrais jouer le rôle d'une fillette de 15 ans. Je pourrais, je pourrais, pourrais...

Arkadina – Un toast ! un toast à l'éternelle jeunesse ! À la préservation de l'espèce ! Aux fillettes de 15 ans ! Un toast ! Un toast, s'il vous plaît, à la passion qui nous maintient jeunes, nous maintient vivants ! Un toast au lifting, au botox, un toast ! Un toast aux docteurs avec leurs magies merveilleuses !

Dorn – Trop aimable...

Arakadina – Un toast au légume, qui est toujours frais !

Dorn – Au traitement phytothérapeutique avec des légumes.

Arkadina – Un toast aux écrivains, les génies de la race !

Tous - Nasdarovia !

Arkadina – Un toast à Tchekhov, qui est mort en buvant du champagne, lui, il a su mourir. Et ensuite, mon amour, son cercueil a été porté dans un wagon plein d'huîtres.

Trigorin – Non, non. Il est mort en Allemagne et a été transporté à Moscou.

Arkadina - Peu importe, mon amour..

Dorn – C'est très instructif, mais si on reprenait la lecture, Maupassant, sur les écrivains, dans le sous-chapitre des rats, « ... et certes choyer et attirer les écrivains... »

Arkadina – Donne-moi ça, c'est mon tour... je vais lire... où en étions nous...

Dorn - Aux rats...

Arkadina - Voilà, « aux rats »... « Certes, il est aussi dangereux pour les gens du monde de choyer et d'attirer les écrivains, qu'il le serait pour un marchand de farine d'élever des rats dans sa boutique. » « Et pourtant, ils sont en faveur dans le monde. » Va-t-en. « Donc, quand une femme a jeté son dévolu sur l'écrivain qu'elle veut adopter, » va-t-en, va-t-en, « elle en fait le siège » va-t-en « au moyen de compliments, d'attentions, de gâteries... » C'est peut-être ainsi avec les Françaises et les Anglaises, mais, parmi nous, c'est très différent, parmi nous, quand une femme veut adopter un écrivain, elle est déjà complètement amoureuse de lui, elle est déjà à ses genoux, il vous suffit de me regarder, moi et Trigorin.

Trigorin – Qu'est-ce que c'est que ça... Arrête!!!

Sorin – Nous sommes heureux, nous sommes contents...

Dorn – C'est Nina !

Arkadina – Nina !

Nina – Je suis si heureuse, si heureuse, j'ai trois jours pour rester ici, trois jours de liberté ! Mon

père et ma belle-mère ont voyagé !

Arkadina – C'est Nina, le chien c'était Nina. Quelle actrice ! Quel charisme ! Une actrice accomplie !

Dorn – Polyvalente, travail corporel !

Arkadina – Tu me surprends vraiment à chaque seconde. Tu es une actrice intelligente, une actrice qui pense, je t'ai vue, tu ne restes pas là à traîner comme un chien, tu es un chien... Au tapis ! Mon amour, tu es mince ! Que le succès t'emporte loin !...

Nina – Je l'espère, c'est mon rêve !

Arkadina - ... Tu es très belle, très belle ! Tourne un peu pour qu'on te voie mieux ! Où est mon fils ? Pourquoi il est au bord de ce lac, il ne me parle pas depuis trois jours...

Masha – Il est vexé.

Arkadina – Vexé à cause de qui, pourquoi ?

Masha – Pourquoi elle ne récite pas un extrait de sa pièce ?

Nina – De Treplev ? Ah non, elle est très étrange, sa pièce. Elle est difficile...

Sorin – Elle m'a plu. Je n'ai presque rien compris, mais elle m'a plu.

Dorn – La pièce est excellente, j'ai adoré la pièce. Ce jeune homme a beaucoup de talent, il ira loin, il a des idées abstraites, l'âme du monde, quelque chose d'écologique, c'est beau... dommage que ce ne soit pas allé jusqu'à la fin, parce que c'était très intéressant, tu étais superbe.

Masha – Quand il lit quelque chose, ses yeux brillent, son visage pâlit, il a l'air d'un poète...

Nina – Vous préparez quelque chose à manger ?...

Arkadina – Une soupe.

Cantam Katiucha

Arkadina – Tu fumes, Pietrucha ? Tu fumes ?

Sorin – Oui. Et alors ?

Arkadina – Tu devrais te soigner, mon frère...

Sorin – Je veux me soigner, je veux même me faire traiter, mais le médecin est là et il ne me prescrit aucun médicament.

Dorn – Se soigner à 70 ans, après avoir passé sa vie à fumer et à boire comme un condamné ?

Sorin – Même à 70 ans on veut encore continuer à vivre.

Dorn – Ah ! Tu veux continuer à vivre, bien sûr, alors prends des gouttes de propolis, du floral de Bach, de l'eau de mélisse...

Arkadina – Il devrait faire une cure dans une station thermale...

Dorn – Oui, oui, ou alors non...c'est pareil.

Arkadina – Comment ça ? Je n'ai pas compris.

Dorn – Il n’y a rien à comprendre. Tout est très clair.

Chamraiev – Ah, mais la voici. Comment allez-vous ? Bonjour. Madame Arkadina, enchanté de vous voir en bonne santé. Mon épouse m’a dit que vous vouliez aller en ville aujourd’hui.

Arkadina – Oui, nous irons en ville.

Chamraiev – Très bien, et de quelle façon ?

Arkadina – Comment ça de quelle façon ?

Chamraiev – Vous savez que c’est aujourd’hui que nous cueillons le blé, alors, vous pouvez imaginer que tous nos travailleurs sont occupés ! Si vous me permettez la question, quels chevaux avez-vous l’intention de prendre ?

Arkadina – Mon cher, les chevaux réservés à l’attelage ?

Chamraiev – Les chevaux réservés à l’attelage... très bien, et les harnais, où voulez-vous que les trouve ?

Arkadina – Excusez-moi, pardon, cette scène, elle se passe sur ce ton ?

Dorn – Oui. Elle se passe vraiment...

Chamraiev – Elle se passe exactement sur ce ton.

Arkadina – Elle me sonne étrange. Étrange, je ne me sens pas confortable. Pour moi, ce personnage est un serviteur, il entre doucement et il me parle à voix basse... qu’est-ce que c’est que ça ?

Chamraiev – Madame Arkadina, ce personnage a une énorme dévotion pour votre talent, s’il le pouvait, il vous donnerait dix ans de sa vie, mais des chevaux, il ne vous en donnera aucun.

Arkadina – Vous ne me montrez pas du doigt comme ça !

Hamraiev – Je vous montre de tous mes doigts.

Arakadina – Non, vous ne le faites pas, vous n’avez absolument pas raison.

Macha - Mais...

Chamraiev – Ne te mêle pas de ça, ma fille.

Arkadina - C’est très bizarre. Je viens ici tous les ans pour me faire insulter. Je m’en vais et je ne reviendrai plus jamais.

Masha – Elle s’en va !

Chamraiev – Ah, non elle ne s’en va pas, c’est moi qui y vais, vous restez, je demande ma démission !

Arkadina – C’est très bizarre, je viens ici tous les ans pour être humiliée !

Chamraiev – Et je doute que vous trouviez un autre administrateur qui vous tolère vous et votre petite famille insupportable !

Arkadina – Humiliée ! je ne reviendrai plus jamais.

Arkadina – Plus jamais je ne mettrai les pieds ici. Plus jamais !

Arkadina – Plus jamais ! Plus jamais je ne mettrai les pieds ici, plus jamais !

Dorn – Bravo !

Nina – C'est bizarre, n'est-ce pas ? C'est très bizarre, je ne comprends plus rien, je n'aurais jamais pensé que c'était comme ça... je pensais que les gens célèbres, comme elle, une telle actrice, ne se porterait pas ainsi. Qu'elle n'irait pas s'exposer de la sorte. Je pensais qu'elles glissaient sur le sol, vous savez ? Et qu'elles nous traiteraient, nous, la foule, de là haut, mais non... tout comme c'est étrange de voir Trigorin, Trigorin l'auteur si célèbre, c'est quelqu'un de célèbre, là où il va, les gens demandent son autographe, et vous savez ce qui se passe ici ? Il pêche dans le lac, et il est vraiment heureux, exultant, quand il arrive à pêcher deux carpes. Il saute de joie... C'est très bizarre, incroyable...

Nina – Qu'est-ce que tu fais, Treplev ?

Treplev 1 – Tu es toute seule ?

Nina – Je suis toute seule, qu'est-ce que c'est que ça ? Pourquoi tu fais ça, Kostia ? Pourquoi ?

Nina – Qu'est-ce que c'est ?

Treplev 2 – Ce matin, j'ai été capable de tuer cette mouette. Maintenant, elle est morte à tes pieds. Tout à l'heure, de la même manière, je vais aussi me tuer.

Nina – Ce n'est pas une mouette. C'est un chou-fleur...

Treplev 2 – Tu n'arrives pas à voir là une mouette ? Tu n'es pas capable de voir ? Tu ne vois pas une mouette morte à tes pieds, avec une aile cassée, le sang qui coule par son oreille, et tache ta chaussure ?

Treplev 3 – Cette eau qui coule, tu arrives à y voir une mouette morte ?

Treplev 1 – Et ça là, ça peut être une mouette pour toi, une mouette blanche, ensanglantée ?

Treplev 4 – Ça peut être une mouette ? une aile...

Treplev 2 – Ici tu peux voir ?

Actrice 1 – Ça peut être une mouette ?

Nina – Je ne te reconnais plus...

Treplev 2 – C'est moi qui ne te reconnais plus. Tu es devenue froide, tu es devenue lointaine, tu as honte de marcher à côté de moi, ma présence te gêne...

Treplev 4 – Une mouette...

Actrice 1 – Ça peut être une mouette ?

Treplev 2 – Ici, une mouette...

Nina – Tu t'agaces pour rien, tu es agressif avec moi et tu te communique d'une forme complètement incompréhensible.

Actrice 2 – Ça ici ?

Nina – Qu'est-ce que c'est que ça ? Je ne sais pas, ce sont des symboles de quelque chose que je ne comprends pas, mon Dieu, c'est moi, je suis trop simple pour comprendre.

Treplevs – Qu'est-ce qu'il y a là à comprendre ?

Treplev 1 – Ma pièce t'a déçue, tu méprises mon inspiration, tu me considères médiocre, insignifiant, pareil à tout le monde...

Treplev 4 – Les femmes ne pardonnent pas l'échec.

Treplev 1 - ... ta froideur est insupportable, c'est comme si je me réveillais tout à coup et voyais que le lac avait séché, il y a un clou incrusté dans mon cerveau, maudit soit-il et ma vanité, qui suce mon sang, le suce, comme un serpent... Boris Trigorin.

Treplev 3 – Le voilà, le vrai talent.

Treplev 2 – Voilà l'espoir de la littérature russe.

Treplev 4 - ... le génie de la race.

Treplev 2 – Il entre en scène comme Hamlet, et il porte aussi un livre dans les mains.

Treplevs – « Paroles, paroles, paroles... »

Treplev 2 – Ce soleil ne t'a même pas touchée, et déjà tu fonds.

Treplev 4 – Il a beaucoup de talent. Il écrit bien, il vend..

Treplev 2 – L'indésirable se retire et la scène continue, avec le vrai artiste.

Treplev 4 – Sa photo est dans le journal, il y a des potins sur lui, il est le top.

Treplev 2 – Grand héros.

Trigorin – Une fille rousse, avec une longue robe, orange, avec environ... 20 ans, 23 ans.

Trigorin – Les choses ont changé de façon inattendue et il semble maintenant que nous partirons aujourd'hui même.

Nina 2 – Ah, c'est dommage.

Trigorin – C'est dommage. C'est dommage. Cet endroit est éblouissant. Je n'ai aucune envie de partir. J'ai si peu l'occasion de rencontrer des femmes jeunes et intéressantes comme toi, j'ai même oublié comment elles sont, c'est pour ça que dans mes romans, mes nouvelles, les jeunes filles n'ont pas de vie, pas d'intérêt. Si je pouvais être toi, juste pour une heure, pour savoir ce que tu penses, ce que tu sens et...

Nina 2 – C'est moi qui voudrais être toi.

Trigorin – Moi ? Et pourquoi ?

Nina – Pour savoir comment se sent un écrivain célèbre.

Trigorin – Comment je me sens ?

Nina 2 – Oui.

Trigorin – Ah, je ne sais pas, je ne sens rien. Je ne pense jamais à ça.

Nina 2 – Mais qu'est-ce que vous sentez quand vous lisez ce qu'on a écrit dans les journaux au sujet d'un de vos contes, d'un roman ?

Trigorin – Quand on dit du bien, c'est bien, quand on dit du mal, je suis de mauvaise humeur

pendant deux jours, c'est tout.

Nina 2 – Ah, que le monde est merveilleux ! Comme je vous envie, si vous le saviez ! Comme le destin des gens est différent. Tandis que quelques uns traînent tant bien que mal une existence ennuyeuse et obscure, toujours malheureuse ; mais pour d'autres, comme vous, par exemple, le destin réserve une vie intéressante, radieuse, pleine de sens...

Trigorin - ... ah, intéressante, radieuse, pleine de sens... Ces mots sont tous très beaux, mais ce sont comme des sucreries que je ne mange jamais.

Nina 2 – Votre vie est éblouissante !

Trigorin – Qu'y a-t-il d'éblouissant dans ma vie ? Qu'y a-t-il d'éblouissant dans ma vie ? Écoute, il faut que je rentre, non, ça suffit, il faut que je rentre... il faut que je recopie quelques notes, excuse-moi. Je ne peux plus rester... il faut que je travaille... je ne peux pas...

Nina 2 – Quoi ?

Trigorin – J'ai changé d'idée. On va parler de ma vie merveilleuse et éblouissante...

Nina 2 – C'est vrai ?

Trigorin – Oui, oui. Par où je commence pour que tu comprennes ? Idée fixe. Tu sais, une idée fixe, une obsession ? Jour et nuit, une idée obsessionnelle me poursuit, il faut que j'écrive, il faut que j'écrive, il faut que j'écrive, il faut que j'écrive... Dès que j'ai fini un roman, il faut tout de suite que j'en commence un deuxième, et après un troisième, ensuite un conte et après une nouvelle, et ensuite un autre conte et ainsi de suite, j'écris sans arrêt et je n'arrive pas à vivre autrement. Qu'est-ce qui est merveilleux là ? C'est une vie absurde ! Écoute, je suis là, avec toi, maintenant, je suis là, c'est bien, c'est bien, j'aime bien être là, c'est bien, c'est agréable, mais je suis en train de travailler, tout le temps, je pense au conte que je pourrais écrire, je m'attache à chaque détail, cette bague à ton doigt, le noeud défait de ta robe, chacune de tes paroles, chacune des miennes, chaque phrase, tout cela peut être utile pour une histoire, pour un roman, le passage d'un conte.

Nina 3 – Tu dois être fatigué, tu as trop travaillé.

Trigorin – Je suis toujours fatigué, mais j'essaie de me reposer, je jure que j'essaie de me reposer quand je peux, je vais au théâtre, je vais pêcher, par exemple.

Nina 2 – Je trouve ça si drôle, pêcher.

Trigorin – Pêcher ? C'est bien, pour m'oublier moi même, ah... Mais je n'y arrive pas (jamais), il y a tout de suite une boule de fer fondu qui commence à tourner dans ma tête, et alors, c'est un nouveau thème pour un conte, une nouvelle, et alors je traîne jusqu'à mon bureau et j'écris, que faire ? je ne me donne pas de repos. On dirait que je dévore ma propre vie, j'ai la sensation que pour fabriquer du miel, le bon miel que je livre au hasard aux lecteurs, que je ne sais même pas qui ils sont, j'utilise le pollen de mes meilleures fleurs, et après j'arrache ces fleurs de la terre et je piétinne les racines.

Nina 3 – Excuse-moi pour ce que je vais dire maintenant, mais peut-être que le succès t'a gâté...

Trigorin – Quel succès ?

Nina – Ton succès comme écrivain.

Trigorin – Je ne me plais pas comme écrivain. C'est vrai, je ne comprends pas ce que j'écris. (tudo é falso até a medula dos ossos.) Dès qu'un livre à moi est publié, je le regarde, je ne vois que des fautes, je ne vois aucun sens dans ces phrases, et je suis absolument sûr que ce livre

n'aurait pas dû être publié, alors je me sens terrible.

Nina – Mais pour les autres, ton travail est extraordinaire, éblouissant.

Trigorin – Oui, les gens lisent et disent : « C'est beau, il a du talent... mais ce n'est pas Tolstoï ». Ou alors : « Une oeuvre magnifique, mais *Pères et fils*, de Tourgueniev, est beaucoup mieux. » C'est comme ça, ma vie sera toujours ainsi, tout ce que je ferai, ce sera beau et plein de talent, beau et plein de talent... c'est tout, alors je vais mourir et on va écrire sur mon tombeau : « Ci-gît Trigorin. Il a été un bon écrivain, mais il n'écrivait pas aussi bien que Tchekhov. »

Nina 3 – Si j'étais un écrivain comme vous, je livrerais ma vie à la foule, mais en sachant que, pour eux, le bonheur consisterait en s'élever jusqu'à mon niveau, et alors je serais portée dans un char...

Trigorin – Dans un char... Par hasard, je serais le roi Agammemnon de la littérature ?

Nina – En échange d'être écrivain ou actrice, je ferais quelque chose, j'habiterais dans un grenier, je ne mangerais que du pain sec, je supporterais le mépris de mes amis, de mes connaissances, je travaillerais comme femme de chambre, domestique, femme de ménage, ou nourrice d'une actrice de télé célèbre, juste pour voir comment elle parle au téléphone, comment elle donne des ordres à ses enfants, je ferais des pièces expérimentales dans des hôpitaux, dans des prisons désaffectées, je laisserais les gens pisser sur mes pieds, je me raserai les cheveux, j'arracherais toutes mes dents, je me mettrai à poil en plein milieu de la rue, je ferais n'importe quoi, mais, en échange de ça, j'exigerais pour moi la gloire, la gloire absolue, la gloire suprême !... Aïe, ma tête, j'ai la tête qui tourne, beaucoup.

MeSc – À ce moment là, on entend dans la maison la voix d'Arkadina : Boris Trigorin !

Trigorin – Il faut que je rentre. Il faut que je rentre, je n'ai pas encore fait mes valises, excuse-moi, hein ? Il y a tout qui traîne là-bas... Excuse-moi... Je n'ai aucune envie de partir, ce lieu est si beau.

Nina – Je vis ici depuis mon enfance.

Trigorin – Tu vis dans un lieu magnifique. Qu'est-ce que c'est que ça ?

Nina – Une mouette.

Trigorin – Une mouette ?

Nina – Treplev l'a tuée.

Trigorin – C'est un bel oiseau. Tu pourrais convaincre Arkadina de rester quelques jours de plus, hein ?

Nina – Moi ?

Trigorin – Oui, parle lui. Elle restera.

Nina – Je ne peux pas faire ça... Qu'est-ce que tu écris dans ton carnet ?

Trigorin – Une idée de plus, une idée pour un conte court. C'est l'histoire d'une jeune fille qui vit au bord d'un lac, depuis son enfance, comme toi, qui est heureuse et libre et aime le lac, comme une mouette, jusqu'à ce qu'un jour un homme arrive et par pur ennui, il l'a détruit, comme cette mouette.

Nina – C'est beau !

MeSc – À ce moment là, pour la deuxième fois, Arkadina crie.

Arkadina – Boris Trigorin ! Ah, excusez-moi d’interrompre, nous restons.

MeSc – Nous restons.

Trigorin – Nous restons ?

Arkadina – Oui, une semaine de plus.

MeSc – Elle dit... Nous restons !

Nina – Vous restez ?

Arkadina – Oui. Nous restons.

Nina – Vous restez, vous restez une semaine de plus. Ils restent. Je rêve. Je rêve.

MeSc – Fin du deuxième acte. Début du troisième acte. Dans la maison.

Nina – Je vais le rencontrer, je vais prendre rendez-vous...

ATO III

Trigorin – La mouette rêve, elle rentre chez elle en rêvant, en rêvant des poutres des rails des chemins de fer qui l’emporteront à Moscou...

Nina – Je vais me marier avec lui, je vais partir.

Trigorin – Elle rêve du petit hôtel où elle va se loger. Elle rêve de la première nuit qu’elle va passer loin de chez elle. Elle rêve des amis qu’elle aura à Moscou. De l’amour, l’amour brûlant.

Nina – Je vais prendre rendez-vous avec lui.

Trigorin - ... et ces rêves l’empoisonnent.

Nina - ...Un rendez-vous rapide. J’apporterai un cadeau, un bijou, quelque chose de délicat.

Trigorin – Une surprise.

Nina – Quelque chose qui lui plaise beaucoup, un médaillon. Je ferai graver son nom sur un des côtés du médaillon...

Trigorin – Un livre pas très connu...

Nina - ... Et de l’autre côté, le titre d’un de ses livres : « Les Jours et les nuits », il saura que j’ai lu ses livres, que...

Trigorin – Page 121.

Nina - ... que je m’intéresse à lui.

Trigorin – Lignes 11 et 12.

Nina – Je vais indiquer la page et la phrase...

Trigorin – La phrase.

Nina - ... Et je ferai graver une phrase et la phrase c’est : « Si jamais tu as besoin de ma vie, viens la prendre. »

Actrice – Oh là là... Déterminée. !

Acteur – Un coup de feu.

Nina – Je porterai une robe bleue. Je dirai pair ou impair, alors j’ouvrirai ma main et ce sera là.

MeSc – Elle sait ce qu’elle veut.

Actrice – Elle est habile, hein ... plutôt sophistiquée parce qu'elle s'exprime dans ses paroles à lui.

Acteur - Elle est super.

Actrice – ... Elle court après son rêve.

MeSc – Elle fonce.

Acteur – Intelligente.

Actrice – Une garce ! Une vaurien.

Acteur – Pourquoi ?

Actrice – Comment ça, pourquoi ? Elle drague l’ami de sa belle-mère...

MeSc – C’est le désir, elle veut, elle veut ce défi.

Trigorin – Une semaine se passe. Treplev perd son amour. Il perd son inspiration, il perd sa volonté, la volonté de vivre. Il se flingue, il se flingue ici, ici... il rate son coup. Il échoue dans sa tentative de suicide. Il rentre à la maison.. Il rentre à la maison, la tête ensanglantée. Un trait de sang sur son front.

Trigorin – Qu’est-ce que c’est, Masha ?

Masha – C’est le disque que j’entends le plus, surtout le deuxième morceau. Celle-ci c’est moi, bébé, et mon père, Chamaraïev, l’administrateur de la propriété et ma mère, Polina. Celui-ci c’est le fils que j’aurai, mais je ne saurai pas bien m’en occuper parce qu’il n’est pas de l’homme que j’aime. Ça c’est un bout de faïence de chez mon arrière-grand-tante, je jouais souvent là bas. Une touche du piano de chez ma grand-mère

Trigorin – Et ces lettres ?

Masha – Je les ai écrites à Treplev, mais je n’ai pas eu le courage de les lui envoyer.

Trigorin – Je peux les lire ?

Masha – Tu n’es pas un écrivain ? Tu peux t’en servir ! C’est pour que tu t’en serves !

Masha – Ça, c’est les médicaments que je prends.

Trigorin – Pourquoi tu prends tous ces médicaments ?

Masha – Ah, j’ai dit au médecin que je n’avais pas envie de vivre, il me les a donnés, pour que je les prenne, pour voir si ça passe. Je les prends.

Masha – T’en veux ?

Trigorin – Il n’est pas trop tôt pour boire ?

Masha – Non.

Masha – Santé.

Trigorin – Nasdarovia.

Masha – Tu savais que la plupart des femmes boivent en secret ? Généralement de la vodka ou du cognac.

Trigorin – Masha...

Masha – Si Treplev avait réussi à se tuer, je ne vivrais pas une minute de plus... Mais je vais me marier, et alors je ne penserai plus à l'amour. Ah, mets ça, que je vais me marier.

Trigorin – Tu vas te marier avec qui ?

Masha – Ah, avec Miedivetchenko.

Trigorin – Avec l'instituteur ? Mais pourquoi ?

Masha – Parce qu'il est bon, parce qu'il est pauvre, non, parce qu'il me fait pitié, parce que sa mère âgée me fait pitié.

Trigorin - ... pitié parce qu'ils habitent dans une chaumière, petite, où il y a du vent qui passe par les fentes du bois et ils sont obligés de pendre des tapis sur les murs pour se protéger du froid en hiver...

Masha – Tu es fort, hein !

Treplev – Je te défie en duel...

Masha – Pourquoi tu ne lui demandes pas de rester ?

Trigorin – Maintenant elle ne va plus rester.

Treplev – Un duel de mots.

Trigorin – Son fils se porte très inconvenablement...

Treplev – Un duel de mort.

Trigorin – D'abord il a essayé de se tuer et maintenant, d'après ce qu'on dit, il va me défier en duel...

Treplev – Voyons qui va passer dans l'histoire.

Trigorin – Il souffle, hurle, crie pour de nouvelles formes, de nouvelles formes...

Treplev – Je vais me tuer, hein ?!

Trigorin – Il y a de la place pour tout le monde, les nouveaux et les anciens, pourquoi se battre ?

Masha – Oui, mais il y a aussi la jalousie, mais ça ne me regarde pas.

Trigorin – Nina!!!

Masha – Envoie-moi tes livres avec une dédicace,

Trigorin – Bien sûr. Nina entre...

Masha – Mais n'écris pas chère madame...

Trigorin – Nina entre et pose une question.

Masha – Écris ; « pour Masha... »

Trigorin – Oui, attends un instant.

Masha – « ... qui ne sait pas d'où elle vient, ni pourquoi elle vit en ce monde. »

Trigorin – Il faut que je termine cette scène...

Masha – Ah, excuse-moi, merci...

Nina – Pair ou impair ?

Trigorin – Pair ou impair? Pair ou impair? Pair.

Nina – Loupé! J'ai décidé de tirer au sort pour savoir si je dois oui ou non être actrice...

Trigorin – Au sort pour savoir...

Nina – Je voudrais tellement que quelqu'un me conseille...

Trigorin – Dans ce genre de chose, c'est très difficile de porter conseil...

Nina – Je vous ai apporté un cadeau, j'ai fait graver d'un côté votre nom et de l'autre le titre d'un de vos livres.

Trigorin et Nina – Les Jours et les nuits.

Trigorin – Elle apporte le cadeau, observe les objets autour de l'écrivain. Ici, les médicaments.

Nina – Maria Ilitchna ?

Trigorin - ... avec curiosité.

Nina – Qu'est-ce que le médicament de Masha vient faire là ?

Trigorin – Elle me l'a donné. Un sourire aux lèvres.

Nina – Vous partez, n'est-ce pas ?

Trigorin – Oui. Nous partons aujourd'hui même.

Nina – Tu penseras à moi ?

Trigorin – Si je penserai à toi ? Bien sûr que je penserai à toi. Je penserai à toi, comme lors de cet après-midi là, une jeune femme vit au bord du lac...

Nina – Une jeune femme vit au bord d'un lac depuis son enfance.

Sorin – Arkadina, ma chérie j'ai déjà demandé qu'on attelle les chevaux...

Nina – Elle aime le lac comme une mouette. Elle est heureuse et libre comme une mouette. Thème pour un conte court.

Sorin - ...mais il ne les apporte pas, il me tyrannise avec cette histoire. Ça lui fait plaisir d'utiliser ce petit pouvoir qu'il a sur moi...

Nina – On vient, il me faut rester deux minutes avec toi, avant que tu partes, je ferai vite, deux minutes, je t'attends...

Sorin - ... J'en ai parlé aussi à Polina, tu entends,

Nina - Deux minutes, OK!

Sorin - Arkadina, je lui ai demandé de repasser mon costume, je serai tiré à quatre épingles et tu n'auras pas honte de ton vieux frère en ville.

Arkadina – Ce n'est pas raisonnable que tu viennes avec nous à la gare.

Sorin – Non, mais je veux venir, Arkadina, cette maison sera d'un triste sans vous.

Arkadina – Reste à la maison!!!

Sorin - Je rentrerai tout de suite après.

Arkadina –... soigne-toi, épargne-toi et prends soin de mon fils, s'il te plaît ? Donne-lui des conseils, protège-le...

Sorin – Je ne fais que ça...

Arkadina – Et arrête de fumer, Sorin ! Tu vas finir par crever ainsi !

Sorin – Oh Arkadina, tu ne comprends pas... n'est-ce pas ? Que c'est tout juste le contraire ? ... que je fume parce que je veux vivre,

Arkadina – D'accord...

Sorin - c'est parce que je me regarde dans la glace et je vois un vieillard dans ma glace.

Arkadina - Quoi?

Sorin - et je me dis « Merde, je ne veux pas, je veux vivre ! » C'est pour ça que je fume, que je bois, c'est pour ça que je regarde la télé jusqu'à très tard !

Arkadina – Et je vais partir dans un instant, sans savoir pourquoi mon fils a essayé de se tirer une balle dans la tête.

Sorin – C'est parce que tu ne fais pas attention à ce jeune homme. Il est un artiste.

Sorin – Il faut qu'il s'en aille d'ici, il ne peut pas rester ici dans ce trou perdu, avec un vieillard.

Arkadina – Il lui faut du travail, une occupation, un emploi.

Sorin – Il faut qu'il soit vu. Qu'il soit entendu. Il lui faut un nouvel habit.

Arkadina– Um habit ?! Il me faut résoudre ses problèmes ?! Mais qu'est-ce que ça peut me faire ? Il ne me manquait plus que ça.

-Sorin- Tu es sa mère, Arkadina...

-Arkadina- Je serai responsable de... Je n'ai pas d'argent..

Sorin – Il lui faut faire un voyage à l'étranger, Arkadina.

Arkadina – Je n'ai pas d'argent, Sorin, je n'ai pas d'argent.

Sorin – Arkadina, pense un peu, si ce garçon voyage, s'il côtoie les mouvements artistiques,

Arkadina – Je n'ai pas d'argent,

Sorin - S'il les compare avec les choses qu'il écrit. Ça fera clic dans sa tête.

Arkadina – Ça a déjà fait clic dans sa tête. Ça a déjà fait clic dans sa tête.

Sorin – Pense un peu, sa tête éclatera avec toute cette modernité, qu'il pourrait voir, Arkadina, donne-lui cette chance...

Arkadina – L'enfer ! Une petite veste, une petite veste peut-être que je pourrais lui offrir.

Sorin – Une nouvelle veste.

Arkadina – Mais un voyage, c'est hors question, je n'ai pas d'argent, d'ailleurs, je n'ai même pas d'argent pour une petite veste, ni pour un voyage, je n'ai pas d'argent, tu comprends ? Je n'ai pas d'argent ! Ça suffit ! Ça y est, tu m'as agacée.

Actrice – Elle a de l'argent, elle dit que non, mais elle en a.

Actrie 1 – Caché sous toutes choses.

Actrice – Dans des petits paquets dans la maison, sous le matelas.

Sorin – Si j'avais de l'argent, sincèrement, je le donnerais au garçon,

Actrice – Comme sa soeur, tous les deux de la même farine. (?)

Actrice 1 – Les fonctionnaires publiques gagnent des fortunes,

Sorin - Mais je n'en ai pas.

Actrice 1 - ...Mon grand-père en est un, je le sais. Radin...

Arkadina – Je sais... je sais, je sais.

Sorin - Tu sais la vie d'un fonctionnaire publique à la retraite. C'est dur.

Actrice – Comme sa soeur!!!

Arkadina – Pourquoi tu ne vends pas une de tes vaches et offre une petite veste à ton cher petit neveu.

Sorin – Parce que je n'ai aucune autorité sur ce qui se passe dans cette propriété.

Actrice – Maintenant c'est la scène du pauvre petit vieux.

Actrice 1 – Il va parler des impôts.

Sorin – Les impôts me prennent encore 15% de ma retraite. Et ce qu'il en reste, ce bandit de Chamaraiev me le pique et le met où ? Dans le bétail, les abeilles, l'agriculture.

Actrice – Et qu'est-ce qui se passe ?

Actrice 1 – Les abeilles crèvent, le bétail crève, je demande un cheval, on ne me l'apporte pas...

Sorin - Et qu'est-ce qui se passe ? Les abeilles crèvent, le bétail crève, je demande un cheval...

Arkadina, Actrices et Director - ... il n'y en a pas...

Sorin - on ne me l'apporte pas...

Actrice 1 – On dit du mal de ma soeur, on se mêle de ma conversation... tu comprends...

Actrice – Il va piquer sa crise...

Sorin – Et en plus cette chaleur insupportable !... Ça me rend nerveux... Je me sens mal !

Actrice 1 – Va appeler le médecin.

Sorin – Il y a un médecin dans la salle ? Eh ! jeune homme, un verre d'eau pour un vieillard sur le point de mourir, s'il vous plaît !

Actrice – Tous les étés, c'est pareil.

Arkadina 1 – Sorin, arrête cette scène, c'est pathétique, personne n'y croit plus, mon Dieu, c'est ridicule !

Arkadina 2 – C'est pathétique.

Arkadina 1 – Tous les étés, c'est pareil. Je suis une actrice,

Arkadina 2 – Je ne suis pas banquière, ni imprésario du showbiz.

Arkadina 1 – Mon argent est destiné à mes habits, tu sais, à cette époque, les actrices doivent acheter leurs propres costumes.

Arkadina 1 et 2 – La concurrence n'est pas facile. Elle augmente, elle augmente...

Arkadina 1 – C'est difficile. Je ne suis plus une gamine, je n'assume plus dans une simple petite robe en coton ! Je suis fatiguée !

Trigorin 1 – Si jamais tu as besoin de ma vie, viens la prendre.

Trigorin 2 - Si jamais tu as besoin de ma vie, viens la prendre.

Treplev – Quand j'avais 5 ans, ma mère s'est mise dans la tête de faire une pièce de théâtre à la maison. Elle m'a déguisé en prince, elle a mis un ananas sur ma tête. J'étais tout écorché.

Quand j'avais 7 ans, je suis allé voir ma mère jouer la Dame aux camélias, j'avais une grosse toux, j'ai dû prendre deux flacons de sirop, parce que je ne pouvais pas tousser pendant la pièce.

Arkadina – Ah, comme j'étais belle, mon Dieu, comme j'étais jeune, belle, regarde mes joues, j'étais enceinte de Kostia, dans cette pièce, et je ne le savais pas...

Treplev – C'est drôle, j'aime ma mère là comme je l'aimais dans mon enfance.

Arkadina – Ah, dans cette pièce, j'ai fait un travail éblouissant... éblouissant... Je me souviens de Kostia qui dormait dans la loge, il était tout bébé, il y a eu cette nuit où il s'est endormi près d'une lampe, quand j'ai vu, il était tout rouge, le pauvre...

Treplev – Quand ma mère a joué dans *Oncle Vania*, elle jouait Elena, une très belle femme, elle m'a présenté aux autres acteurs comme le prince héritier. Elle disait que j'allais être acteur. Et que j'allais hériter de son talent...

Arkadina – Mon Dieu, à cette époque, je ne pouvais même pas sortir dans la rue, parce qu'il y avait une foule qui me suivait, me demandait un autographe, c'était l'enfer, l'enfer...

Treplev – Quand j'avais 14 ans, je me suis cassé le bras et ma mère a signé sur mon plâtre. Mes amis disaient qu'il fallait que je garde mon bras dans le plâtre pour toujours...

Arkadina – Quand tu avais 1 an, Kostia, je pensais que toi et moi, on était la même personne, et qu'il n'y avait plus rien au monde...

Treplev – Quand j'ai eu 25 ans, je me suis tiré une balle dans la tête.

Arkadina – Quand tu as eu 25 ans, je t’ai dit de ne plus faire clic-clic dans cette tête.

Treplev – Le médecin n’était pas encore arrivé et je t’ai demandé de changer mon pansement, et tu m’as dit :

Arkadina – Je vais changer ton pansement, Kostia.

Arkadina – Ah, mon fils, tu es si drôle, Kostia, tu ressembles à un musulman, mon fils. Un domestique qui t’a vu là dehors m’a demandé de quel pays tu venais, Kostia ?!

Arkadina – Excuse-moi, mon fils... Le médecin aurait déjà dû être là...

Treplev – Il a dit qu’il viendrait à 10 heures, il est presque midi... T’as les mains en or, mère...

Arkadina – Ah, Kostia, regarde, c’est presque bon... presque guéri, mon fils. Qu’est-ce que c’est, Kostia ? C’est du rouge à lèvres ?

Treplev – C’est du sang, mère.

Arkadina – Mon fils, mon fils, ce n’est pas du sang, c’est du rouge à lèvres.

Treplev – C’est du sang !

Arkadina – Excuse-moi, excuse-moi, c’est du sang, quelle horreur ! Je suis très nerveuse, ma tête... Ça t’a écorché... écorché, mon fils, quelle horreur ! Et si tu ne l’avais pas raté, Kostia, qu’est-ce que je serais devenue ? Hein ? Qu’est-ce que je serais devenue ici toute seule dans cette maison... ne fais plus jamais ça...

Treplev – Je ne sais pas pourquoi tu laisses ce type te baratiner, pourquoi tu l’écoutes.

Arkadina – C’est une personnalité de grande noblesse, tu ne comprends pas...

Treplev – Cependant, il doit être en train de montrer sa grande noblesse derrière un buisson à Nina, pour lui prouver qu’il est un génie de la littérature.

Arkadina – Mon Dieu, mais tu prends plaisir, plaisir à me dire des choses désagréables. Je respecte cet homme et je te demande, s’il te plaît, de ne pas dire de mauvaises choses sur lui en ma présence...

Treplev – Eh bien, je n’ai aucun respect pour lui. Si tu veux aussi prouver qu’il est un génie de la littérature ? Excuse-moi, maman, je ne sais pas mentir, ses livres sont des ordures !

Arkadina – Tu l’envies ! Parce que les gens prétentieux et sans talent n’ont d’autre chose à faire que critiquer les vrais talents, quel réconfort !...

Treplev – Vrai talent ! J’ai beaucoup plus de talent que vous deux ! Vous êtes des médiocres !

Arkadina – Ah oui ? Et toi ? Qui es-tu ? Qui es-tu ? Le dernier cri du théâtre contemporain ? Qu’est-ce que c’est que ça, maintenant, une comédie ? Qu’est-ce que c’est ?

Treplev – Retourne au petit théâtre que tu aimes faire !

Arkadina – Quel petit théâtre ?

Treplev – Tes petites pièces lamentables ! Retournes-y ! Vas-y ! Tu peux y aller !

Arkadina - De quel petit théâtre tu parles ?

Treplev – Retournes-y ! Vas-y ! Tu peux y aller !

Arkadina – Je n'ai jamais fait de petit théâtre de ce genre ! Et toi ? Toi ! Toi, morveux. Tu n'arrives même pas à écrire un simple petit vaudeville de merde ! Petit-bourgeois de Kiev, tu ne fais rien ! Qu'est-ce que tu es, hein ? Un parasite !

Treplev – T'es radin !

Arkadina – T'es une nullité ! J'en ai marre de voir ta gueule !

Treplev – Pingre. Retourne à ton petit théâtre !

Arkadina – J'ai honte.

Arkadina 1 – Ne pleure pas !

Arkadinas – Ne pleure pas !

Arkadina 2 – Boulet, espèce de garçon louche !

Arkadina 1 – Pardonne-moi, Kostia, pardonne-moi, pardonne ta mère qui ne sait pas ce qu'elle dit, pardonne-moi. Je vais éloigner Trigorin, Nina va t'aimer à nouveau. Tout sera comme avant... pardonne-moi...

Trigorin – « Si jamais tu as besoin de ma vie, viens la prendre. »

Arkadina 2 – Ah ! On dirait que j'ai vieilli de dix ans aujourd'hui... Massacre... Moscou me manque... Ah, tu n'as pas fait tes valises ?

Trigorin – Pas encore... j'étais distrait, j'écrivais un conte, un nouveau...

Arkadina 2 – On apporte les chevaux ! La campagne, c'est très bien, les petites vaches sont bien reposantes... mais sincèrement je préfère une bonne chambre d'hôtel et mes répliques à apprendre par coeur.

Trigorin – Arkadina, on pourrait rester un jour de plus... Qu'est-ce que tu en penses ? Un jour de plus, pourquoi se presser ? On reste...

Arkadina – Mon chéri, je sais ce qui te retient ici. Je le sais, mais tu n'es qu'un peu ivre, essaie de te contrôler, redeviens sobre, sois raisonnable.

Trigorin – C'est à toi d'être raisonnable... Tu peux envisager cela comme une amie...

Arkadina – Le célèbre écrivain Boris Trigorin est tombé amoureux... Pendant les vacances d'été... dans une Dasha.

Trigorin – Il y a quelque chose en elle qui m'attire. Qui sait si ce n'est exactement ça dont j'ai besoin ?

Arkadina – De quoi ? de l'amour d'une jeune fille de la campagne ? Ah, Boris, tu te connais si peu !

Trigorin – Tu sais, il y a des moments dans la vie où l'on rêve éveillé... Je suis là avec toi, je bavarde là avec toi, c'est avec elle que je suis, je rêve d'elle, et ce sont des rêves doux, inspirés, poétiques, fascinants... Tu comprends, tu es capable d'un sacrifice...tu es...

Arkadina – Je suis une femme ordinaire,

Trigorin - Tu es une femme extraordinaire!!

Arkadina - Boris, c'est impossible d'attendre de moi une telle chose... . Ne me torture pas...

Trigorin – Tu sais de quoi je parle, il faut que tu me laisses partir... Tu sais... un jeune amour qui m'entraîne...

Arkadina – Ce n'est pas vrai que j'entends ça, à cette étape de ma vie...

Trigorin – ... qui m'emporte dans un monde d'enchantement. ...

Arkadina – Ce n'est pas vrai

Trigorin –... je n'ai jamais eu un tel amour...

Arkadina- – Ce n'est pas vrai que j'entends ça

Trigorin - Maintenant, il est là, il m'appelle, me séduit... Quel est le sens de fuir ?

Arkadina – Tu as perdu la tête !

Trigorin – Et alors ?

Arkadina – Mon Dieu, est-ce que vous vous êtes tous mis d'accord aujourd'hui pour me faire souffrir ? C'est un complot.

Trigorin – Tu ne comprends pas ! Tu ne veux pas comprendre...

Arkadina – Je dois être trop vieille, non ? Je dois être très laide, délabrée, un boudin... pour que ça ne te gêne absolument pas de me parler d'une autre femme. Qu'est-ce que c'est ? Qu'est-ce que je suis devenue ? Un pote, un camarade... On va s'asseoir dans un troquet, boire un coup, parler de gonesses, siffler... Qu'est-ce que c'est que ça ?

Trigorin- C'est une bonne scène...

Arkadina - Ça ne va pas, la tête ? Hein, mon beau, mon merveilleux... Tu es la dernière page de ma vie, Boris ! Ma joie, ma fierté, mon bonheur suprême... Si tu me quittes, même si ce n'est que pour une seconde, je ne le supporterai pas, Boris, je deviendrais folle, mon brave, mon glorieux, mon souverain...

Trigorin – Arrête, les gens regardent...

Arkadin – Je m'en moque, je n'ai pas honte de mon amour pour toi, hein, mon trésor, mon tête en l'air, tu veux faire une petite folie, mais moi, je ne te le permettrai pas... Tu es à moi... tu es à moi... Ces mains sont à moi, ces yeux qui n'ont pas froid sont à moi, cette barbiche, ces petites oreilles, ce front est à moi. Tu es tout à moi. Tu as tant de talent, tu es si intelligent, tu es le meilleur, tu entends ? Le meilleur de tous les écrivains contemporains, tu es le seul espoir de la Russie... Dans ce que tu écris, il y a tant de sincérité, tant de simplicité, de la fraîcheur, un humour si sain...

Arkadina 1 –D'un seul trait, tu es capable de capturer ce qu'il y a de plus essentiel dans un personnage, dans un paysage... et comme les créatures que tu crées sont vivantes ! C'est impossible de lire Boris Trigorin et de ne pas en être enthousiaste !

Arkadina 2 – Regardez là, ses personnages vibrent...

Trigorin – J'ai honte, tu parles de moi comme ça, j'en ai honte...

Arkadina 1 –Il ne voulait pas jouer cette scène, il est gêné, en plus on est trois à le flatter, il en est gêné,

Trigorin - -Elles se multiplient, maintenant elles sont trois.

Arkadina 2 – Tu es un génie, qu'est-ce que je pourrais dire ? Boris Trigorin...

Arkadina 1- Écoute, je dis ça parce que c'est la vérité, c'est vrai, je voudrais voir, un écrivain tel que Boris Trigorin n'est pas encore né, que quelqu'un me montre une phrase qui se compare à une des siennes,

Arkadina- Tu prends un livre de Boris Trigorin, tu commences à lire, t'arrêtes plus, parce que les personnages, tu peux les prendre dans ta main.

Arkadina - ...Son pouvoir de synthèse, sa sensibilité, sa capacité de parler de notre âme, il n'y en a pas.

Arkadina - Et il rougit quand on parle de lui.

Arkadina 1 - Tu crois que c'est de la flatterie, que je veux t'aduler...

.Arkadina 1 - Regarde-moi, est-ce que j'ai l'air d'une menteuse ?

Arkadina 1 – Je suis la seule à reconnaître ta valeur, moi seule te dis la vérité, ouvre les yeux.

Sorin – Arkadina chérie, les chevaux sont attelés, ton train part dans 40 minutes, it's time to leave, arrivederci bella !

Trigorin – Partons, d'accord, d'accord...

Trigorin – Arkadina !

Trigorin – Je suis faible, soumis, je n'ai pas de volonté propre... je ne sais pas comment ça peut plaire à une femme ?

Arkadina 3 – Je le sais...

Trigorin – Mais ça marche... Ça marche, elles aiment ça, elles jouent à la poupée. Il y a là quelque chose qu'elles font et qui leur plaît.

Arkadina – Mon chéri, je pensais, si tu veux, tu peux rester une semaine de plus. Pourquoi se presser ?

Trigorin – Non, Arkadina, ce n'est pas la peine, tu m'as convaincu, on part, tu m'emmènes. Tu m'emmènes où tu veux, mais ne t'éloigne même pas une minute de moi.

Arkadina – Comme tu voudras, partons ensemble alors...

Trigorin – Partons, partons, allons-y. De nouveaux trains, de nouveaux arrêts, de nouveaux goûters, de nouvelles inspirations, adieu, lac enchanté, jeunesse, adieu...

Nina – Boris, Boris Trigorin, j'ai pris une décision irrévocable...

Trigorin – Nina, je pars à l'instant même...

Nina – Je vais suivre la carrière d'actrice.

Trigorin – C'est bien, félicitations, je pars là.

Nina – Je m'en vais aujourd'hui même à Moscou. Je quitte la maison de mes parents, tout, tout...

Trigorin – Toi ? À Moscou ?

Nina – Je pars aujourd'hui même.

Trigorin – À Moscou ?

Nina – À Moscou !

Trigorin – Installe-toi à l'hôtel Bazar Slave... rue Moltchanovka...

Nina – Où ça ?

Trigorin – Hôtel Bazar Slave.

Nina – Bazar Slave.

Trigorin – Rue Moltchanovka...

Arkadina – Boris!

Trigorin – J'arrive! T'as pas un stylo, un bout de papier?

Nina – Non, j'en ai pas.

Trigorin – Maison Grokholski...

Nina – Grokholski...

Trigorin – Rue Moltchanovka, Tu, tu...

Nina – Je n'arriverai pas à le retenir.

Trigorin – Tu ne peux pas te perdre. Tu...

Nina – Je ne me perdrai pas.

Arkadina – Boris !

Trigorin – Tu es belle, belle... je vais être très amoureux de toi, je vais...

Arkadina – Boris Trigorin !

Trigorin – Tu es très grande, très grande !

IV ATO

Sorin – Que fais-tu, Masha ?

Masha – Je regarde la pluie.

Nina – J'arrive à Moscou.

Acteur – Que fais-tu, Masha ?

Masha – Je me marie avec Miedivetchenko, le prof, tu te souviens ?

Nina – Eu estou vivendo avec Boris Trigorin, l'écrivain célèbre.

MeSc – Qu'est-ce qu'elle fait ?

Masha – J'accouche d'un fils.

Nina – J'accouche d'un fils de Boris Trigorin.

Masha – Ça fait mal.

Nina – Il se meurt, il a trois mois.

Acteur 2 – Quatrième acte. Dernier acte.

Acteur 3 – Je pense à comment ça se termine.

Nina – Je me sépare de Boris Trigorin.

Masha – Maintenant je prends une cuite. Nasdarovia !

Acteur 3 - Ou comment ça continue ou pourquoi continuer.

Nina – Je perds ma jeunesse, mon enthousiasme.

MeSc – Cet acte se passe dans le salon, que Treplev a transformé en bureau.

Nina – Je me présente dans un théâtre ringard.

Director-- Il travaille, écrit cet acte se passe dans ce lieu...

Treplev– J'ai perdu la dernière scène... où est-elle ?

Director- Comme si on s'approchait de son cerveau

Masha – Je pense à Kostia.

ATOR 2 – Il pleut dehors.

Treplev – Où est mon stylo ?

MASHA – – Depuis deux jours, il pleut sans arrêt.

Acteur 2 – Il y a des vagues énormes sur le lac.

Masha – Je n'ai jamais vu le lac comme ça.

MeSc – Treplev est publié dans des revues littéraires. Il gagne un peu d'argent

Masha – Il est beau maintenant.

TREPLEV – Il manque une page

Masha – Je vais arracher cet amour de mon cœur. Je vais l'oublier, je ne le verrai plus.

Acteur 3 – Sorin est très vieux et il a demandé à ce qu'on lui place son petit lit tout près du bureau de son neveu.

Treplev – Mon texte...

Acteur 3 – Il veut dormir emballé par le bruit du clavier.

Acteur 2 – Deux ans se sont passés.

MeSc- Cent ans se sont passés. Cent dix ans se sont passés...

Treplev - - Quelle heure il est ?

Director- Le XXème siècle est passé. Ils ont inventé le fax, le portable, l'AZT, ils ont cloné une brebis, un singe, un lapin, ils ont même fabriqué un lapin fluorescent...

Acteur – Je parlais tout le temps de formes nouvelles, je tombe aussi dans les clichés. Au panier.

MeSc – Ils ont fait deux guerres mondiales.

Treplev – Pour quoi faire ? pour quoi faire ? pour quoi faire ? pourquoi ?

ATOR 3 - - Après deux ans, Nina vient visiter Treplev.. Et il lui demande. Pourquoi tu n'es pas venue avant ?

Treplev – Pourquoi ?

Acteur 3 – Pourquoi tu n'as pas voulu me parler ?

Treplev – Je suis resté planté sous ta fenêtre, je suis resté comme un chien mouillé, sous ta fenêtre. J'y ai passé des journées...

DIRETOR – Pourquoi tu n'es pas venue avec moi ? Pourquoi tu ne t'es pas mariée avec moi ? Pourquoi tu ne m'as pas reçu ?

Nina – Si tu savais combien de fois je suis venue ici, je n'ai pas eu le courage d'entrer, j'ai eu peur que ta mère me voie, que Trigorin me voie, je rêve toutes les nuits que tu me regardes et ne me reconnais pas.

Nina – J'ai beaucoup changé ?

Treplev – Beaucoup changé ? Je ne sais pas si tu as changé... Il y a quelque chose, les yeux sont plus grands, peut-être, je ne sais pas pourquoi...

Nina – T'es si beau, Kostia. Hier soir je suis allée là dehors, au bord du lac, j'ai vu notre théâtre, il était là, on aurait dit le squelette d'un théâtre, j'ai pleuré, j'ai tellement pleuré, j'ai pensé à l'époque où je me réveillais le matin, je me mettais à chanter, je t'aimais, je rêvais de la gloire, je croyais que la vie d'actrice c'était...

Actrice – Moi aussi, je pensais que la vie d'actrice c'était...

Actrice 2 – Je pensais que j'allais recevoir des fleurs à chaque première.

Acteur 3 – Je pensais que j'allais pouvoir acheter une grande maison.

Nina – Mais il paraît que maintenant tu es un écrivain ?

Treplev – Écrivain ? Écrivain ? Un écrivain, ça ?

Nina – Tu es un écrivain et je suis une actrice. Nous sommes tous les deux tombés dans le même tourbillon. Il faut que je parte, demain matin je prends un train de troisième classe vers la province,

Treplev – Qu'est-ce que tu vas faire ?

Nina – Je vais travailler. Je vais jouer des pièces dans des théâtres de banlieue pour un public médiocre, qui reçoit des coups de fil et dort et les critiques seront atroces,

Treplev – Nina, je t'ai haïe, j'ai déchiré tes lettres, j'ai gribouillé tes photos, j'ai déchiré tes billets... mais je n'arrive pas à ne pas penser à toi, je n'y arrive pas, n'importe où je regarde, c'est ton visage que je vois, je rêve de ton sourire, j'embrasse le sol que tu as foulé.

Treplev – Après ton départ, après les premières publications de mes textes, ma vie est devenue insupportable.

Nina – Pourquoi il dit ça ?

Treplev - Parce que ma jeunesse m'a été arrachée de force, je me sens un vieillard...

Nina – Je suis si fatiguée... je suis très fatiguée, il faut que je parte.

Treplev - ... un vieillard de quatre-vingt dix ans, tout ce que j'écris est vieux, mort, souterrain...

Nina – Je suis très fatiguée. Ma calèche m'attend dehors...

Actrice – Ma limousine

MeSc – Non!

Nina - ... Non, mes chevaux, mes chevaux, c'est ça, mes chevaux m'attendent

Actrice – Non!

ATRIZ 2 - Non il n'y a personne dehors.

Nina – De quoi je parlais ? De Trigorin. De Trigorin. Il est là. Pourquoi t'as dit que tu embrasserais le sol que je foule ? Tu devrait me tuer ! Je suis partie avec Trigorin...

DIRETOR - T'as eu un enfant.

NINA – – J'ai eu un enfant.

DIRETOR - - Il est mort.

NINA. Il est mort. J'aime Trigorin plus que jamais. Il ne croyait pas en mon rêve d'être actrice et peu à peu j'ai cessé d'y croire, je suis devenue frivole, mesquine, je jouais mal, je ne savais pas quoi faire de mes mains, de ma voix, c'est très mauvais pour un acteur d'être en scène et savoir qu'il joue mal. Très mauvais.

DIRETOR – – C'est mauvais, hein ?–

NINA – – Qu'est-ce que je disais. Je suis une mouette.

ATRIZ - Non.

NINA -Non, je suis une actrice, c'est ça.. Tu te souviens que tu as tué une mouette ? Un homme voit une mouette et par pur ennui, il la détruit. Thème pour un conte court. Qu'est-ce que je disais ?

ATOR - - Tu parlais de théâtre.

Nina – Je parlais de théâtre.

Nina – Je parlais de théâtre. Maintenant non, maintenant j'y crois, maintenant je joue avec enthousiasme... Une ivresse m'emporte, je me sens forte, je me sens présente. J'ai compris que dans notre travail, à jouer ou à écrire, ce qui importe ce n'est pas la splendeur ni la gloire, c'est la capacité de supporter. J'y crois et quand je pense que je suis une actrice et que je suis sur scène, je ne souffre plus autant..... je n'ai pas peur de ce que la vie pourra faire de moi.

Treplev – J'ai perdu l'enthousiasme. Je l'ai perdu.

Nina – Mais tu écris.

Treplev – Pourquoi j'écris ?

Treplev – Pour qui j'écris ?

MeSc – Pour quoi faire ?

Treplev – Pourquoi j'écris ?

Nina – Tu te souviens ? Tu te souviens comme c'était bien ? Hommes, lions, aigles, perdrix, cerfs aux grands bois... poissons silencieux qui habitaient les eaux. Toutes les vies. Toutes les vies. Depuis plusieurs milliards d'années il n'existe plus aucune créature vivante sur la terre et cette pauvre lune en vain allume sa lampe. L'âme du monde, c'est moi. En moi habite l'âme de César.

MeSc – De Shakespeare.

Nina – De Shakespeare.

MeSc – De Cléopâtre.

Nina – De Tchekhov.

Nina - ... et de la plus simple sangsue, tu te souviens, Kostia?

Nina – Quand je serai une grande actrice, tu viendras me voir ? ...Promis ?

MeSc – Vingt et un.

Acteur 3 – Loto.

Acteur 3 – Pendant qu'ils bavardent, au salon à côté, les personnages jouent une partie.

Acteur 3 – Trente deux.

Actrice 2 – Dix.

Acteur 3 – Bingo.

MeSc – Quatre-vingt douze.

Acteur 3 – Neuf.

MeSc – Trente sept.

Actrice 2 – Ah, c'est pas vrai.

Acteur 3 – Donne-moi un autre carton.

Acteur 3 – Je voulais faire une révolution au théâtre, j'ai terminé sur une musique forte, dramatique, une interprétation psychologique.

Actrice 2 – Il a de la chance en tout.

MeSc – Dix minutes d'applaudissements.

Acteur 3 – À Karkhov ? Ils applaudissaient sans s'arrêter ?

MeSc – Des cadeaux, la queue dans les loges...

Acteur 3 – Quarante cinq.

MeSc – dans les journaux, des éloges dythirambiques, incroyable.

Acteur 3 – Dix-sept.

Actrice 2 – Trois.

MeSc – Quarante sept.

Actrice 2 – Tu peux fermer la fenêtre un petit peu...

Acteur 3 – Dix-huit.

MeSc – Trente deux.

MeSc – Cinquante sept.

Actrice 2 – Sept.

MeSc – Comment terminer, se considérer content ?

MeSc – Bingo.

Actrice 2 – Non, arrête.

MeSc – C'est fini...

FIN

Traduction: Angela Leite Lopes

Anexo III – Viewpoints, Compositions e Suzuki

Enrique Diaz conhece o método Suzuki e a técnica em 2000, durante um estágio com a SITI Company³²⁸ (Saratoga International Théâtre Institute), companhia criada por Anne Bogart e o encenador Tadashi Suzuki. Depois de seu retorno ao Brasil, o uso destas técnicas se torna recorrente nos processos de criação de Enrique Diaz.

Método Suzuki³²⁹ - Tadashi Suzukicomeçou seus trabalhos em 1960, e em 1976 ele e seu grupo se mudaram de Tóquio para as montanhas ocupando uma fazenda no vilarejo de Toga. Após mergulhar nos estudos do teatro nô e Kabuki, Suzuki elabora um método de treinamento e interpretação para o ator, respondendo ao anseio de um teatro genuinamente Japonês. O método Suzuki é uma série de exercícios para a performance do ator, incluindo posições em repouso e deslocamentos, tendo como foco o controle exercido pelo centro do corpo e a expressividade dos pés. (Suzuki, 1986)

A base de seu trabalho é a forma de usar os pés. Para Suzuki, um ator pode interpretar sem braços e sem mão, mas jamais sem pés, eles é que dão a expressividade do movimento. Como no teatro nô, Kabuki ou no balé clássico, a relação com os pés é bem valorizada. Seu método trabalha a relação do ator com o chão, através de seus pés e do centro de gravidade do corpo, com o propósito de produzir uma presença no aqui e agora como fluxo de energia. Assim, a fala é diretamente influenciada pela Energia física do presente e não a partir de uma situação psicológica fictícia.

Para Suzuki, cada movimento no palco é, por essência, uma fabricação. Cada gesto é a resultante de várias forças que partem do centro de gravidade do corpo, localizado abaixo do umbigo, e que funciona como ponto de equilíbrio. Cada gesto é fruto de uma escolha consciente e de um domínio corporal extremo.

Esta parte do corpo, que se situa uns poucos centímetros abaixo do umbigo, é chamada no Japão de *Hara*. No conceito Japonês o *Hara* representa o núcleo de todo o self. É o centro da força da personalidade, da saúde, da energia e o sentido de conexão com o mundo e o universo. É, portanto impossível no Japão, praticar qualquer tipo de disciplina física ou espiritual (como artes marciais, meditação, teatro) sem considerar essa região. E no treinamento proposto por Suzuki, o *Hara* é o ponto de partida e foco central de qualquer atividade.

³²⁸ A SITI company é sediada em Nova York. Ela cria e produz peças, garante a formação contínua de artistas de teatro e favorece as possibilidades de intercâmbio cultural entre os profissionais de teatro.

³²⁹SUZUKI (1993).

Como exemplo do seu método de treinamento, podemos citar a prática do Stomp, um exercício executado com uma música que dita o ritmo e onde os atores devem caminhar batendo com os pés no chão com força, num mesmo ritmo durante um período. As pernas devem ficar ligeiramente dobradas e a parte superior do corpo, acima do umbigo, deve permanecer na mesma altura em relação ao chão, acumulando a energia recebida de volta da terra e os deslocamentos e mudanças de direção se dão como se os atores fossem bonecos ou marionetes. Para Suzuki, o primeiro estágio do treinamento do ator, está no prazer do contato com o chão, e na riqueza da resposta corporal a esse contato. Quando a música acaba, o que resta de energia é usado para cair no chão. Os atores ficam estirados no chão, em silêncio, como se estivessem mortos, e devem ficar completamente atentos ao fluxo da respiração. Após uma pausa, a música volta novamente agora mais calma. Os atores levantam-se em harmonia com a nova atmosfera, usando o centro do corpo como fonte de força e equilíbrio, até retornarem completamente à posição ereta. Este exercício é baseado em movimento e quietude, e no contraste entre expulsão e contenção da força corporal.

O elemento essencial da primeira parte musical é o treinamento de golpes contínuos no chão, mantendo uma força contínua sem relaxar a parte superior do corpo. Se o ator perde a concentração, ele não será capaz de ir até o fim com a energia estável e contínua. Além disso, se ele não tiver a determinação de controlar alguma irregularidade da respiração, chegando ao final, a parte de cima do corpo começará a tremer e ele perderá o ritmo. Suzuki pede que os atores batam o pé com toda energia possível. A energia que não for adequadamente absorvida subirá e causará o estremeamento da parte superior do corpo. O ator tem que aprender a controlar e conter a energia na região pélvica. Focando nesta parte do corpo, ele aprende a calcular a relação contínua entre a parte superior e inferior do corpo. Para Suzuki, é na região pélvica que se concentra o equilíbrio, que é a fonte da força que emana em todas as direções.

Além deste exercício que mencionamos como exemplo, Suzuki elaborou um tipo de gramática física para a performance dos atores. Esta gramática inclui uma série de posições em repouso e uma série de deslocamentos, sempre tendo como foco o controle exercido pelo Hara e a expressividade dos pés. Este tipo de treinamento dá uma enorme potência física e extrema concentração interna. Aliados aos *Viewpoints* que trabalham na direção oposta, na lógica da percepção aberta e flutuante, cria-se uma tensão entre oposições que valoriza as zonas nebulosas e as variáveis difusas.

*Viewpoints and Composition*³³⁰ - La technique *Viewpoints and Composition* é um conjunto formado por duas técnicas, a técnica *Viewpoint* e a técnica *Compositions*. Nesta tese é utilizado um só nome para se referir de uma forma global a estas duas técnicas, visto que elas são utilizadas de forma associada.

Os *Viewpoint*³³¹s funcionam como uma gramática do movimento, constituindo uma linguagem para o trabalho dos *performers*. Sem que o ator precise estar comprometido com uma personagem para se apresentar cenicamente, os *Viewpoints* funcionam como indicadores de relação com o próprio corpo, com os elementos dispostos à sua volta e até mesmo de interação com outro ator, de forma cênica, e não necessariamente narrativa ou dramática. Nesse sentido, também viabilizam uma estrutura de *performance*, com fortes influências da dança contemporânea. Os *Viewpoints* consistem num conjunto de regras e nomes dados a certos princípios que servem a sensibilizar e guiar os movimentos dos atores no tempo e no espaço. Ele permite encontrar pontos de referência em meio à imprevisibilidade de uma improvisação. Anne Bogart e Tina Landau (2005, p.9) falam da técnica *Viewpoints* como um processo: “*The Viewpoints is an open process rather than a closed methodology*”³³². Elas definem os *Viewpoints* como uma filosofia traduzida em uma técnica para treinamento de performers, criação coletiva e criação de movimentos para a cena. Eles são definidos como ‘pontos de consciência’ que o artista pode utilizar na sua prática para nomear o que se passa em cena, como a relação do corpo do ator com outros corpos, com as coordenadas de tempo e de espaço e outros elementos dispostos em cena.

São pontos de atenção para o performer enquanto trabalha. Eles podem ser classificados em *Viewpoints* de tempo: tempo, duração, resposta cinestésica e repetição. E os *Viewpoints* de espaço: relação espacial, gesto, forma, arquitetura, padrão de chão. Por exemplo:

Viewpoints de tempo:

TEMPO: a taxa de velocidade em que um movimento ocorre.

DURAÇÃO: o tempo de sustentação de qualquer evento – movimento, ação, pausa.

³³⁰BOGART, Anne & LANDAU, Tina. *The Viewpoints book: a practical guide to Viewpoints and composition*. New York: Theatre Communications Group, 2005

³³¹Utiliza-se na tese o nome *Viewpoints*, termo adotado pelos artistas brasileiros que utilizam esta técnica no Brasil e na França.

³³²A técnica *Viewpoints* é um processo aberto, mais que uma metodologia fechada.

RESPOSTA KINESTÉTICA: a reação espontânea a uma ação que acontece fora de você; o timing em que você responde a um movimento ou som externo a você; o movimento impulsivo que responde a um estímulo aos sentidos.

REPETIÇÃO: o ato de repetir alguma coisa já feita no palco. Inclui:

- a) repetição interna: repetir um movimento do seu próprio corpo;
- b) repetição externa: repetir a forma, o tempo, o gesto etc. de alguma coisa/pessoa fora de seu corpo.

Viewpoints de espaço:

RELAÇÃO ESPACIAL: as distâncias, no espaço, entre um corpo e outro, um corpo e um grupo, ou um corpo e o espaço cênico; os vazios. As múltiplas possibilidades expressivas da relação espacial.

GESTO: um movimento que envolve uma parte ou partes combinadas do seu corpo. Pode ser:

- a) cotidiano: concreto, não abstrato, de comportamento público ou privado; traz uma intenção ou informação facilmente reconhecível; pode definir tempo e lugar ou estado físico.
- b) expressivo/extraordinário: abstrato e simbólico, mais do que representativo, expressa um estado interior; é universal e atemporal.

FORMA: o desenho ou contorno que seu corpo cria no espaço, com outros corpos e com a arquitetura.

ARQUITETURA: o lugar físico em que você está trabalhando e como a atenção a ele afeta o seu movimento. Dançar com o espaço, dialogar, deixar que o movimento aconteça no espaço; Subdivide-se em:

- a) massa sólida: paredes, piso, teto, móveis, aberturas etc.
- b) textura: a qualidade dos materiais – madeira, cimento, vidro etc.
- c) luz: as fontes de luz, as sombras, as mudanças.
- d) cores: as vibrações e as diferenças que as cores do espaço criam.

PADRÃO DE CHÃO: o desenho que você faz no chão se olhado de cima; linhas retas, curvas, diagonais, etc.

Composições:

As composições funcionam como um método de trabalho para o criador seja ele, *performer*, escritor, diretor, designer. Elas fornecem uma estrutura para trabalhar com os impulsos e a intuição, fazendo com que eles se materializem num vocabulário teatral. Além disso, o uso de composições facilita a criação de cenas teatrais que dialoguem de forma concreta com outros tipos de arte, emprestando conceitos e procedimentos e refletindo-os na cena. Por exemplo, no trabalho de composição estudam-se os princípios de outras disciplinas para que eles sejam apropriados nas criações, como a apropriação da noção de ritmo da música, ou a noção de estrutura em

fuga, que significa uma composição polifônica na qual todas as vozes têm a mesma importância e cada uma tem sua autonomia própria, ou seja, isso pode caracterizar um procedimento de conjunto e imitação e repetição, mas com a preponderância de um sujeito gerador. Ou então se pode pensar em filmes e se perguntar sobre como conseguir um close-up, ou uma montagem. As composições são ferramentas de criação para o encenador, um performer, um escritor, assim como o *Viewpoint* é para o ator.

As composições são elaboradas a partir de missões que devem incluir aspectos particulares do trabalho. Estas missões consistem numa espécie de lista de tópicos que devem constar na cena e devem ser compostos de forma pessoal. Os referidos tópicos devem ajudar na criação de cenas curtas, que podem servir de material para o futuro espetáculo. Normalmente, cada grupo de seis pessoas recebe uma série de tópicos a serem cumpridos a respeito de um tema para a criação de uma cena. Um exemplo de tópicos: A revelação de um objeto, A quebra de uma expectativa, Uma lista de objetos a serem usados, Alguns sons que devem estar presentes, 15 segundos de ações simultâneas, O uso de alguns *Viewpoints*, Um depoimento pessoal, etc. O criador deve organizar um material cênico a partir da execução destes tópicos.

Os exercícios com as composições levaram à construção de *performances* interessantes e se mostraram como um método muito bom para a criação de cenas. Com elas, era possível chegar a um grau de criatividade inesperado, ao trabalhar com o inconsciente e ao mesmo tempo contar com parâmetros formais para estruturar este material. As composições ajudavam a criar cenas que fugiam de uma construção psicológica ou racional, trabalhando a quebra de expectativas, valorizando o inusitado, o imagético, a musicalidade, a espacialidade.

Ao falar sobre as composições, Anne Bogart disse: “É um tipo de trabalho de base. É um modo de dizer: - “aqui temos muitas idéias intelectuais; como fazer para transformá-las em teatro, em idéias poéticas? Portanto, é um uso muito prático...”³³³. Perguntada sobre o tipo de material que ela usa nestas composições, ela diz que depende do universo do artista com o qual está trabalhando: “Então, você literalmente pega os objetos com que ele trabalha, pedaços de textos que talvez você esteja pensando em usar... Ou talvez eu dissesse: Como se faz para cair sem bater no chão? Tente entender isso em uma composição”. Perguntada sobre a importância da arte com a ciência ela responde: “Eu acho que artistas e cientistas estão trabalhando, em alguns aspectos, nas

³³³ Bogart, Anne. Entrevista concedida a Claudia Mele, Beth Lopes e Matteo bonfitto, na sede da SITI Company e Columbia University, EUA. Tradução de Isabel Tornaghi

mesmas questões. *Viewpoints* é realmente um reflexo de uma nova maneira de se criar, uma nova maneira de se viver, que é não-hierárquica, da mesma forma que um computador ou um hipertexto é não-hierárquico”. Os procedimentos não hierárquicos de Enrique Diaz encontraram ressonâncias nestas ferramentas. De certa forma, estes códigos para improvisação são uma forma de codificação próxima da linguagem algorítmica da lógica nebulosa, no sentido da procura de uma codificação que possa formalizar ocorrências aleatórias e difusas dos processos criativos. Nos processos artísticos, vistos como sistemas complexos, estes procedimentos permitem a emergência de propriedades coletivas, qualitativamente novas e ao mesmo tempo potencializam a recepção e sensibilidade às interferências externas, deslocando-os para outro estado com características totalmente distintas do seu estado originário.