

poderosa vida não orgânica que escapa

Memorial do espetáculo

Por

Thaís Roger Oliveira de Barros

DRE: 110038519

UFRJ/ECO – Escola de Comunicação

2º Semestre/2016

Índice

| | |
|--|----|
| Introdução | 03 |
| Os quadrinhos | 04 |
| O Edifício | 07 |
| A metodologia proposta | 11 |
| O início | 15 |
| O encontro com a cidade | 19 |
| A imersão dramatúrgica | 24 |
| A dramaturgia | 28 |
| A elaboração das cenas | 34 |
| O cenário e o figurino | 40 |
| A intervenção sonora | 43 |
| A direção de movimento | 44 |
| Considerações Finais | 46 |
| Bibliografia | 47 |
| Anexo I – Narrativas da ação-experiência flâneur | 50 |
| Anexo II – Fotos do processo e do espetáculo | 52 |
| Anexo III – Ficha Técnica | 59 |

Introdução

A cidade, para mim, é um grande teatro. É uma fonte inesgotável de histórias, principalmente por causa da grande concentração de seres humanos cuja vida tem impacto uma sobre a outra. E cada ser humano traz consigo uma história completa. É a luta pela existência.¹

Will Eisner

poderosa vida não orgânica que escapa é um espetáculo com dramaturgia de Diogo Liberano que apresenta um edifício de três andares numa grande cidade que, subitamente, decide desabar. O espetáculo chama atenção para outros tipos de vida que não apenas a vida humana e, para isso, aposta no ponto de vista de um pequeno edifício – não como ele fosse um sujeito – mas sim como um espaço que retém tudo aquilo que acontece dentro de suas paredes e cômodos, como também a chuva e o sol que o corroem por fora.

Em *poderosa* o edifício é o verdadeiro porta-voz daquilo que ele vê, sente e ouve. Após acompanhar durante um tempo a vida de seus três moradores, finalmente ele resolve colocar em palavras o seu espanto frente à humanidade, seus vícios e fraquezas. O edifício fala por saber que os homens apenas conseguem ouvir aquilo que entendem, rechaçando tudo que foge à sua humana compreensão. O que se coloca em cena é uma crítica à condição humana quando esta se revela rendida por posturas carregadas de culpa, egoísmo e intolerância. O gesto deliberado de vir ao chão – tomado pelo edifício – manifesta não uma desistência na raça humana, mas um chamar de atenção para os rumos que a humanidade, na contemporaneidade, está tomando.

Neste memorial você encontrará uma espécie de diário de criação do espetáculo desde a escrita do projeto até análises sobre cada etapa do processo criativo. Ao longo da leitura será possível observar que cada assunto introduzido traz uma epígrafe consigo, sendo essa mais uma forma de conhecer os autores que estiveram presentes nos meus estudos durante *poderosa vida não orgânica que escapa*.

¹ SCHUMACHER, Michael. Will Eisner: Um sonhador nos quadrinhos. São Paulo: Globo, 2013.

Os quadrinhos

Tenho a impressão de que os quadrinhos deixaram de ser um ícone do analfabetismo para se tornar um de nossos últimos bastiões do alfabetismo.²

Art Spiegelman

Era claro para mim que meu desejo apontava para a investigação entre quadrinhos e teatro. Mais especificamente de que forma a linguagem narrativa das histórias em quadrinhos e das *graphic novels* poderiam servir enquanto ferramenta de criação para a sala de ensaio de *poderosa*. Aqui, fazemos uma observação sobre os termos que usaremos ao longo deste memorial. Os quadrinhos podem ser chamados de muitos nomes dependendo da bibliografia escolhida. Gibi³, *comics*⁴, *bande dessinée*⁵, narrativa gráfica, arte sequencial, são muitos os nomes utilizados para se referir – pelo menos a uma primeira vista – a uma mesma linguagem.

As histórias em quadrinhos sempre sofreram preconceito enquanto expressão artística. Elas eram naturalmente encaradas como uma leitura rápida e fácil que poderia ser encontrada nos suplementos de jornais cujo único público possível eram crianças e pessoas que não teriam capacidade intelectual suficiente para desfrutar de uma obra literária consagrada. É importante termos essa informação em mente para entendermos o que fez com que a designação de *graphic novel* se tornasse o principal nome do que hoje podemos chamar de quadrinhos adultos.

Em meados de 1970, Will Eisner (1917 – 2005) percebeu que era hora de por em prática um de seus projetos que mais lhe exigira coragem. Ele havia perdido uma de suas filhas – que morreu devido à leucemia – e isso o fez despertar muitos sentimentos e reflexões sobre fé e crença. Eisner nunca foi um homem religioso apesar de ter crescido numa família judia, e esse episódio fez com que ele se perguntasse onde estava aquele Deus onipotente quando sua filha ficou doente. Era preciso escrever sobre essas questões e sentimentos. Foi nessas circunstâncias que decidiu se debruçar sobre uma

² ROSENKRANZ, Patrick. *The Limited Legacy of Underground Comix*, 2009. In: GARCÍA, Santiago. *A novela gráfica*. São Paulo: Martins Fontes – selo Martins, 2012.

³ Termo que se popularizou no Brasil pela publicação “Gibi Mensal”, realizada pelo grupo Globo em 1939. A expressão passou a se tornar sinônimo de histórias em quadrinhos.

⁴ Termo usado pelos países de língua inglesa, *comics* – abreviação de *comic books* – assim chamado pela predominância do aspecto cômico nas primeiras manifestações de histórias em quadrinhos nesses países.

⁵ Termo utilizado na França que se refere às histórias em quadrinhos, assim chamado por serem publicadas em tiras – *bandes* – diariamente na época de seu surgimento.

nova história – que, mais tarde, viria a se chamar *Um contrato com Deus* (1978) –: “seria uma obra mais longa, coesa, que explorasse temas e tópicos que fossem atrair leitores mais velhos – talvez leitores em seus trinta, quarenta anos, quem sabe até mais –, leitores que cresceram lendo *The Spirit*⁶, mas que não se interessavam mais por aventuras de super-heróis, embora ainda apreciassem quadrinhos.”⁷

Essa diferença de tom nas suas histórias inaugurava uma nova fase na obra de Eisner e pode se exemplificar não apenas no teor das histórias, mas também em sua forma gráfica de conta-las. A arte se utiliza de quadros abertos e sem bordas; linhas mais fortes que dão uma sensação de tensão entre os personagens além de trabalhar o contraste entre o primeiro plano e o fundo das cenas. “Tentei me ater à regra do realismo, que requer que a caricatura ou o exagero aceitem os limites da factualidade”⁸.

Porém se o preconceito das histórias em quadrinhos já existia entre seus leitores, a situação era ainda pior quando nos referimos às editoras. Eisner tinha em mente que não queria que *Um contrato com Deus* fosse publicado pelas mesmas editoras que publicavam seu super detetive *The Spirit*, pois a diferença entre as linguagens das duas histórias era drástica. E para alcançar o público-alvo pretendido ele precisaria de uma editora maior.

O problema é que essas editoras não tinham interesse em publicar quadrinhos, por mais que Eisner nesse momento da vida já estivesse se consagrando com o sucesso de *The Spirit*. Percebendo a resistência das editoras, ele então decidiu telefonar para o presidente da Bantam Books e, sabendo que levaria um “não” se dissesse que gostaria de publicar uma história em quadrinhos, disse que era uma *graphic novel*. A Bantam Books se recusou a publicar com a justificativa de que, apesar do nome, sua história ainda era uma história em quadrinhos. Essa diferença na nomenclatura acabou se tornando também uma decisão de marketing para essa obra e para os trabalhos – não só de Will Eisner – que viriam a seguir.

É importante citar que apesar desse episódio icônico e de muitas bibliografias creditarem a invenção de *graphic novel* a Will Eisner, o termo já era usado por alguns

⁶ Herói criado por Will Eisner em 1940, Spirit era um detetive policial que foi considerado morto, mas vivia secretamente como um anônimo lutador no mundo do crime. Suas histórias abordavam crimes, romances, mistérios, horror, comédia e drama. Eram publicados originalmente nos suplementos dominicais dos jornais.

⁷ SCHUMACHER, Michael. Will Eisner: um sonhador nos quadrinhos. São Paulo: Globo, 2013.

⁸ EISNER, Will. Um contrato com Deus e outras histórias de cortiço. São Paulo: Devir, 2007.

pesquisadores de quadrinhos. Eisner foi apenas quem o difundiu em larga escala definindo suas obras como *graphic novels*, a partir de *Um contrato com Deus*. A primeira aparição do termo acontece em 1964 por Richard Kyle no artigo *The future of 'Comics'*⁹.

Evidentemente, com o passar dos anos, esse gênero foi se modificando. Atualmente podemos encontrar *graphic novels* protagonizadas por super-heróis, mas que ainda atendem ao eixo temático voltado a adultos e com histórias mais densas que se concluem num mesmo volume – diferente das sagas mensais que encontramos nas bancas de jornal. Normalmente, por se tratarem de histórias fechadas, os artistas podem usufruir de uma liberdade criativa significativamente maior, pois as ações dos personagens não afetam a continuidade da revista e suas sagas nos próximos anos.

É fundamental que tenhamos esse entendimento sobre quadrinhos e *graphic novels* para analisar o processo criativo de *poderosa vida não orgânica que escapa*, pois certamente teríamos trilhado caminhos diferentes caso nosso referencial fossem os gibis – ou *comics*. E o mais importante é que não estamos estabelecendo diferenças qualitativas entre as duas expressões gráficas, nem tampouco desvalorizando uma em benefício da outra, mas sim esclarecendo que são linguagens que se diferem entre si. As *graphic novels* seriam uma forma de subgênero dos quadrinhos, assim como os mangás japoneses¹⁰. Ambos são, tecnicamente, histórias em quadrinhos, mas com diferenças substanciais em seu conteúdo, forma, e expressão artística.

⁹ Artigo publicado no fanzine de baixa circulação, em que Kyle utilizava os termos “graphic story” e “graphic novel”. Mais tarde, Richard Kyle e Bill Spicer criaram a revista “Graphic Story Magazine” que se tornou uma grande influência de estudo e pesquisa de histórias em quadrinhos, tendo Eisner como um de seus leitores.

¹⁰ A palavra é resultado da união dos ideogramas “man” (humor) e “gá” (grafismo), e foi sinônimo de quadrinhos – assim como *comics* nos países de língua inglesa e *gibi* no Brasil – no Japão durante muito tempo. Mangá deixou de ser apenas um termo e passou a ser um estilo narrativo no pós-guerra com as obras de Osamu Tezuka (1926-1989), e então se tornou sinônimo de personagens com olhos grandes e brilhantes, adaptação gráfica de técnicas de cinema como *close-ups* e *slow motion*, fazendo com que a experiência de leitura emergisse o leitor na agilidade proposta pelos quadrinistas desse estilo narrativo.

O Edifício

Os edifícios antigos não nos pertencem. Em parte, são propriedade daqueles que os construíram; em parte, das gerações que estão por vir. Os mortos ainda têm direitos sobre eles: aquilo por que se empenharam não cabe a nós tomar. Temos liberdade de derrubar o que construímos. Da mesma forma, o direito sobre obras a que outros homens dedicaram a vida para erigir não desaparece com suas mortes.¹¹
John Ruskin

Minha ideia inicial para estruturar o projeto de formatura, em termos de dramaturgia, era a de adaptar alguma *graphic novel* para o teatro, mas – além da própria dificuldade de encontrar alguma história que contemplasse os assuntos que tinha vontade de abordar – sabia que esse fator poderia me trazer complicações caso meu interesse fosse continuar com o espetáculo após as apresentações curriculares na UFRJ. Durante minha formação vi diversos colegas de curso com espetáculos instigantes nas mãos, mas que não conseguiram se apresentar fora da universidade por complicações de liberação de direitos autorais.

Nesse momento percebi que a criação pode – e deve – estar diretamente vinculada à produção. Somos nós, artistas, que inventamos as regras das nossas criações, e com isso criamos soluções para as adversidades que potencializem o processo criativo ao invés de diminuir sua potência. Refletindo sobre tais ideias pensei que talvez o que eu quisesse criar fosse uma história nova a partir de outra história que me instigasse afetivamente. O entendimento que diferenciava criar **a partir** de algo e não **sobre** algo foi fundamental e fez com que as minhas escolhas ficassem mais claras.

Foi então que decidi que o que nortearia a minha criação seria o prefácio da *graphic novel* “O Edifício” escrito e desenhado por Will Eisner em 1987. Em muitas entrevistas Eisner dizia que escreveu essa história com raiva, pois tinha acabado de ver um prédio lindo e antigo ser demolido. Nela, Eisner nos mostra a vida de quatro indivíduos que tiveram suas vidas atravessadas por um edifício que se localizava no cruzamento entre duas grandes avenidas para nos revelar o verdadeiro protagonista que dá título ao livro. No fim da *graphic novel* percebemos que assim como os indivíduos apresentados, o próprio edifício também chega ao que podemos chamar de morte. Mas

¹¹ In EISNER, Will. O Edifício. São Paulo: Editora Abril, 1989.

que, evidentemente, não seria uma morte igual à dos seres humanos, e essa é a provocação feita por Eisner em seu prefácio. Ele diz:

Após muitos anos vivendo numa cidade grande, desenvolvemos gradualmente uma sensação de assombro – é tanta coisa que acontece lá sem explicação, como que por mágica.

Enquanto eu crescia em meio à turbulência da vida urbana, bastava apenas um sentido superficial de alerta para lidar com o rebuliço de transformações e experiências que passavam correndo por nós. Havia pouco tempo para refletir a respeito da rápida substituição das pessoas e dos prédios. Eu dava estas coisas como certas.

Conforme envelheci e acumulei recordações, passei a sentir com maior intensidade o desaparecimento das pessoas e de referências. Para mim era especialmente inquietante a insensível remoção de edifícios. Eu sentia que, de alguma maneira, eles tinham um tipo de alma.

Agora sei que estas estruturas, incrustadas de riso e manchadas de lágrimas, são mais do que edificações sem vida. Não é possível que, tendo feito parte da vida, eles não absorvam de alguma forma a radiação proveniente da interação humana.

E imagino o que resta quando um edifício é demolido.¹²

O prefácio se apresenta na publicação como um texto corrido, com algumas poucas ilustrações ao lado, bem diferente da forma convencional do gênero narrativo e do resto da *graphic novel*. O que mais me instigava criativamente nesse fragmento era a ideia de **memória** do que mais tarde viríamos a nomear de **vidas não orgânicas**. Além disso, o prefácio abria potencialidades das mais diversas e não sugeria que eu seguisse qualquer estrutura narrativa pré-determinada.

Após definido esse eixo temático de memória de edifícios e de vidas não orgânicas na cidade, passei a pesquisar referências bibliográficas que pudessem me alimentar de novos pontos de vista que fossem além dos escritos acerca de histórias em quadrinhos e Will Eisner. Descobri que estabelecemos vínculos referenciais com estruturas arquitetônicas durante toda a vida, e tais vínculos contribuem – assim como todas as referências que nos cercam – para nos constituir enquanto indivíduos.

A arquitetura existe numa realidade diferente da nossa vida cotidiana e das nossas atividades. A força emocional das ruínas, da casa abandonada ou de objetos rejeitados nasce do fato de nos fazermos imaginar e compartilhar o destino de seus donos. Levam nossa imaginação a distanciar-se do mundo das realidades cotidianas. A

¹² EISNER, Will. O Edifício. São Paulo: Editora Abril, 1989.

qualidade da arquitetura não reside na sensação de realidade que expressa, mas, ao contrário, em sua capacidade de despertar nossa imaginação.¹³

Era encorajador perceber que autores tão distantes de Eisner acrescentavam nuances para aquilo que se apresentava em seu prefácio. Mesmo quando as vidas não orgânicas que estabelecemos vínculos deixam de existir, algo nelas ainda resiste, já que essa interação sempre se completava no outro. Olhar para as ideias de Will Eisner por outro prisma fazia com que eu entendesse ainda mais a abordagem que desejava para *poderosa*.

O prefácio seria então o ponto de partida da criação, porém tinha certeza que, principalmente pelo tempo que teria entre o início dos encontros com os atores e a previsão de estreia, era necessário convidar alguém para compor uma dramaturgia. Não havia tempo hábil para realizar uma pesquisa teórico-prática de quadrinhos numa criação teatral sem que tivéssemos um texto para encenar. É claro que minhas convicções artísticas apontam para um caminho que existem diversas formas de se criar um espetáculo teatral, e muitas delas não precisam **necessariamente** de um texto já escrito previa ou concomitantemente. Porém, nessas condições, apenas três ou quatro meses de ensaio fariam com que provavelmente obtivéssemos um resultado muito aquém do que todos os envolvidos almejavam.

Foi então que convidei Diogo Liberano para ser nosso dramaturgo. Na verdade já havíamos conversado sobre essa possibilidade desde 2014 quando comecei a fazer as primeiras pesquisas a respeito do que gostaria de fazer como espetáculo de formatura, mas foi o momento de oficializar essa parceria. Acrescento ainda que o fato de Liberano e eu fazermos parte da mesma companhia teatral – o Teatro Inominável¹⁴ –, e por isso termos interesses e vocabulários muito semelhantes, facilitou ainda mais nosso diálogo.

Além dele, outros dois integrantes do Inominável tiveram participação fundamental no processo de criação de *poderosa vida não orgânica que escapa*, como abordaremos mais tarde neste memorial. É importante dizer que esse vínculo afetivo de companhia movimenta e renova a sala de ensaio de forma extremamente positiva. Meus parceiros de companhia confiavam no meu trabalho, assim como eu confiava no trabalho deles, e dessa forma conseguíamos aperfeiçoar cada vez mais o trabalho.

¹³ NESBITT, Kate (org). Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

¹⁴ Companhia teatral carioca criada em dezembro de 2008 dentro da UFRJ.

Trabalhar em companhia foi um dos maiores aprendizados que tive durante a graduação na UFRJ e certamente isso se presentificaria no meu espetáculo de formatura.

A metodologia proposta

O ensaio é o lugar do erro, da crise, da pergunta sem resposta, do lixo da criação – que mesmo não tendo valor qualitativo em si, nos faz perceber, pela via negativa, aquilo que não desejamos. O ensaio é o lugar da frustração, do fracasso, do mau gosto, da ignorância e dos clichês. Mas é também o espaço do mergulho, do aprofundamento, do vislumbre de horizontes possíveis, da descoberta de ilhas incomunicáveis, de países sem continente, de territórios sem fronteiras e, por outro lado, de territórios demarcados demais, conhecidos demais, explorados à exaustão. Terra de ninguém, terra de litígio, terra submersa.¹⁵

Antônio Araújo

Antes de iniciar o processo de ensaios eu tinha a condição curricular de escrever um projeto que especulasse o que viria a ser o meu espetáculo de formatura, e isso significava também que era necessário que eu definisse qual seria a metodologia utilizada durante o processo de criação. Então eu estabeleci que dividiria a sala de ensaio em quatro momentos: **imersão conceitual, imersão dramática, construção de cenas e colaboração artística do Teatro Inominável.**

O primeiro momento – que chamei de **imersão conceitual** – se referia mais especificamente ao encontro dos atores com o material de trabalho, que se daria por uma espécie de experiência imersiva, com duração de duas semanas. Nessa proposta estudaríamos de forma coletiva uma seleção de textos chave que serviriam de chão teórico ao trabalho como um todo. Esses textos estão presentes em cinco obras: “Desvendando Quadrinhos” (2004) de Scott McCloud, “Quadrinhos e Arte Sequencial” (2010, 4ª ed.) e “Narrativas Gráficas” (2016, 3ª ed.) de Will Eisner, “O Sistema dos Quadrinhos” (2015) de Thierry Groensten e “Os Quadrinhos – Linguagem e Semiótica” (2015, reedição) de Antônio Luiz Cagnin. A ênfase na importância do encontro dos atores com esse material se fazia necessária para que se pudesse gerir a sala de ensaio como um viés laboratorial pouco ingênuo, e principalmente para que não se tentasse reproduzir no trabalho dos atores a ideia cartunesca que vem imediatamente no imaginário de muitas pessoas quando citamos o universo das histórias em quadrinhos. Com isso, o principal objetivo era horizontalizar os saberes, investigando o lugar do diretor teatral menos como o de portador de respostas e mais como estimulador de experiências. Por outro lado, eu acreditava ser fundamental que o elenco entrasse em

¹⁵ ARAÚJO, Antônio. A gênese da Vertigem. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2011.

contato com uma bibliografia básica principalmente para que pudessem potencializar sua criatividade no trabalho atoral.

Ainda ressaltando a importância da experiência, realizaríamos em seguida a **imersão dramática**. Nela, os atores teriam oportunidade de experimentar no corpo os estímulos gerados a partir dos estudos realizados conjuntamente por meio de jogos e composições¹⁶ propostos por mim que investigariam de forma mais abrangente as temáticas acerca de memória e cidade. Evidentemente não se tratava de trazer propostas práticas a partir do diretor que contemplassem de forma absoluta as referências teóricas, mas sim o que delas nos interessariam e pudessem criar desdobramentos no jogo cênico. O referencial teórico nos intensificaria enquanto ponto de partida, foco e endereçamento. É importante considerar também que esse momento serviria para que as primeiras impressões, os clichês e todas as associações imediatas do imaginário dos atores sejam acessadas. Mesmo que não fosse de interesse investir nelas de forma mais aprofundada, é apenas passando por elas que conseguiríamos alcançar o grau de sofisticação do olhar que nos propúnhamos.

Para que o processo sob a ótica das temáticas – memória e cidade – fosse mais objetivo e consistente, também me propus usar como estímulo aos atores uma livre interpretação de Depoimento Pessoal, presente no trabalho do Teatro da Vertigem. Nesse método de trabalho, segundo Antônio Araújo:

(...) pressupõe-se que o ator emita uma opinião, uma crítica, uma impressão ou mesmo uma imagem ou sensação com respeito ao conteúdo trabalhado. (...) Além do viés crítico, o ator recorrerá à sua história pessoal para a realização de cenas. Nesse sentido, o Depoimento Pessoal não funciona apenas como instrumento de pesquisa, no caso, temática, mas também como gerador de material bruto para a concretização da peça. Além de se constituir em exercício interpretativo de caráter investigatório, ele também conchama o ator a assumir o papel de autor e criador da cena, que é construída a partir do material que ele mesmo traz para os ensaios. Portanto, não é interessante um ator apenas executor ou corporificador de projetos de outrem. Projeta-se para ele o compartilhamento da criação em pé de igualdade com todos os outros realizadores. Daí o fato de esse ator

¹⁶Faço aqui uma apropriação do termo, que será utilizado por livre interpretação, criado por Anne Bogart e Tina Landau em “The Viewpoints Book” (2005). Segundo consta no livro, “Composição é o ato de criar em grupo, no tempo e no espaço, usando a linguagem teatral. Esse processo é colaborativo por natureza: os participantes encontram soluções para determinadas tarefas em um tempo delimitado. Essas soluções, organizadas e apresentadas como uma peça, são o que constitui uma composição. O processo criativo demanda cooperação e decisões rápidas e intuitivas. Composições podem ser centradas em uma peça específica ou usadas para gerar um trabalho original baseado em um tema, ideia ou intuição.” (BOGART, 2005, pág. 137).

não apenas representar uma personagem, mas, sobretudo, efetuar um depoimento artístico autoral. Agente não apenas físico ou vocal, mas também conceitual e crítico. (...) Esse tipo de prática, que pode parecer demasiadamente autocentrada na individualidade do ator, acaba por promover também a cumplicidade e o amadurecimento nas relações interpessoais.”¹⁷

Após o período de **imersão dramática** faria então uma seleção de materiais do que tivesse sido construído nesse período – que poderia ser de forma descritiva, bruta, fragmentada, ou da maneira que assim surgir – e entregaria a Liberano para a construção da dramaturgia. Ele não estaria presente em sala de ensaio acompanhando o levantamento desses materiais de forma proposital, para que o que intuimos que fosse a dramaturgia do espetáculo despertasse seu imaginário e servisse como estímulo para uma nova criação. Dessa forma, eu acreditava que fosse possível valorizar tanto o trabalho dos atores quanto o do dramaturgo, de modo que todos tivessem seu potencial artístico contemplado e nenhum se visse subserviente ao outro.

Dando seguimento a essa alimentação artística mútua, chegaríamos ao momento de **construção de cenas**. Nele, com a dramaturgia já em mãos, partiríamos para o processo de dar corpo às palavras, agora com a dimensão definida e então trabalhar com mais objetividade. Do mesmo modo em que realizaríamos na **imersão dramática**, pretendia utilizar o trabalho com composições e referencial teórico como ferramentas de trabalho. Um elemento que surgiria nesse momento para construção de uma camada sutil ao espetáculo era a música. Eu criaria uma lista de músicas que não objetivavam compor a trilha sonora, mas que eu intuísse que sintetizariam o universo e a atmosfera do espetáculo para que, vez ou outra, tentássemos “dançar a peça”. Com esse mecanismo, o objetivo era povoar sonoramente o espaço da criação e produzir – de modo não visível – outro modo de elo narrativo entre os atores.

Em paralelo a isso, investiria na proposta de **colaboração artística do Teatro Inominável** para que pudéssemos sempre dar ouvidos ao frescor de um novo olhar em sala de ensaio. Como integrante da companhia, me interessava trazer o coletivo de artistas para lançar um olhar pessoal que estimulasse a criação. É dessa forma que operamos em nossos trabalhos e neste não poderia ser diferente – considerando, obviamente, as particularidades de um espetáculo fruto da minha formação enquanto aluna. Essa colaboração se daria por meio de *workshops* em que cada um traria uma

¹⁷ ARAÚJO, Antônio. A gênese da Vertigem. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2011, Pág. 110.

proposta prática com base em seu interesse próprio aliado a algum referencial teórico selecionado por mim que por algum motivo não foi estudado pelos atores – de modo a expandir também, ainda que em pequena escala, o universo conceitual.

O início

*Cada quadro de um filme é projetado no mesmo espaço – a tela –, enquanto, nos quadrinhos, eles ocupam espaços diferentes. O espaço é para os quadrinhos o que o tempo é para o filme.*¹⁸

Scott McCloud

Passei algum tempo após a entrega do projeto pensando em quantos atores eu teria no espetáculo. Afinal, eu não tinha nenhuma certeza quanto ao número de personagens presentes na dramaturgia – pelo contrário – meu processo poderia ter início com quantos atores eu assim desejasse. Antes que eu firmasse qualquer definição dois amigos-atores “convidaram-se” para fazer parte do processo: Lívia Ataíde e André Locatelli.

Durante as montagens curriculares que realizei na UFRJ até chegar ao espetáculo de formatura pude perceber que estar entre afetos é um facilitador atenuante quando o processo de criação envolve qualquer tipo de pesquisa. Por mais que a proposta de todo o projeto de *poderosa* partisse de interesses e olhares muito particulares meus, eu sabia que o que eu propunha ecoava de alguma forma nos atores, principalmente pela confiança estabelecida entre nós antes do processo de criação. Mas eu sabia – intuitivamente – que dois atores talvez não fossem suficientes para a peça que criaríamos.

Aqui, faço uma observação sobre a intuição. Passei a prestar bastante atenção nela a partir do momento em que li o conceito de “intuição amorfa” criado por Peter Brook.

Quando começo a trabalhar numa peça, parto de uma intuição profunda, amorfa, que é como um perfume, uma cor, uma sombra. Essa é a base do meu trabalho, minha função—a preparação para os ensaios de qualquer peça que faça. Há uma intuição amorfa que é minha relação com a peça. Estou convencido de que esta peça precisa ser feita hoje, e sem esta convicção não posso fazê-la. Não tenho uma técnica. Se tivesse que entrar numa competição em que me dessem uma cena e me dissessem para dirigi-la, não teria por onde começar. Poderia inventar uma espécie de técnica sintética e um punhado de ideias tiradas de minha experiência de diretor, mas não seria grande coisa. Não tenho estrutura para montar uma peça, porque trabalho a

¹⁸ MCCLOUD, Scott. *Desvendando Quadrinhos*. M. Books do Brasil: São Paulo, 2005.

partir daquela sensação amorfa e informe, e daí começo a me preparar. A preparação significa ir em direção a essa ideia.¹⁹

Foi então que convidei outra atriz que já tinha demonstrado interesse em participar de um processo criativo com as mesmas características que estava propondo, mas sua agenda comprometeria as três primeiras semanas iniciais de ensaio. Após ponderar muito em abrir mão desse tempo de ensaio ou não, a prudência fez com que eu convidasse, então, outro ator para estar em cena com Ataíde e Locatelli: Pedro Henrique Müller. Nossa proximidade afetiva – fator que para mim era determinante – não era tão estreita, mas a intuição fez com que eu mesmo assim o convidasse. O elenco estava completo, era hora de iniciarmos o processo.

Nossos três primeiros encontros foram, assim como no projeto, a imersão conceitual, mas não com as duas semanas de duração como previ. Aliás, durante todo o processo de criação de *poderosa vida não orgânica que escapa* aprendi que ter um cronograma é importante, mas mais importante ainda é saber quando modificá-lo. É imprescindível planejar as atividades futuras, mas raramente – para não ser radical e dizer “nunca” – elas acontecem exatamente como o planejado.

A bibliografia compartilhada com os atores também foi algo modificado ao longo dos encontros: percebi que eles se apropriavam mais da linguagem e geravam mais discussões quando nossa leitura se debruçava sobre um autor em específico: Scott McCloud. Isso se deu por uma característica muito importante de seu material teórico sobre quadrinhos que é teorizar a respeito dos quadrinhos **em quadrinhos**. Então optei por centralizar a pesquisa bibliográfica com base em McCloud – mais especificamente em “Desvendando Quadrinhos” (2004) e “Desenhando Quadrinhos” (2006) – para que aproveitássemos mais as leituras e principalmente para que os atores se sentissem à vontade com o material.

Não pude deixar também de compartilhar algumas *graphic novels* de Will Eisner: Pequenos Milagres (2000) – album que é composto por quatro histórias independentes que abordam situações com desfechos inexplicáveis ocorridas num mesmo bairro – para que pudéssemos entrar em contato com o estilo gráfico e narrativo do autor, já que nosso ponto de partida seria um material escrito por ele.

¹⁹ BROOK, Peter. O ponto de mudança. Civilização Brasileira: Rio de Janeiro, 1994.

Propositalmente optei por não colocar nessa lista o próprio “O Edifício”, pois acreditava que essa leitura pudesse nos deixar próximos demais a uma história que não contaríamos.

Os encontros para o estudo do material seguiam sempre numa mesma dinâmica: conversávamos sobre o que encontramos na leitura e que outras reflexões aquelas leituras traziam, mas que não necessariamente estavam presentes nela. Eu também elaborava algumas perguntas simples – talvez seja melhor chamá-las de “provocações” – para que nós não fizéssemos uma leitura superficial do material escolhido. Uma característica curiosa desses encontros é que sempre acabávamos lembrando de referências cinematográficas que envolvessem memória, cidade, prédios, edificações, estruturas arquitetônicas e outros assuntos afins. Faço essa observação pois é interessante perceber que o cinema talvez seja uma das expressões artísticas que mais se aproxime dos quadrinhos, se analisarmos o eixo fundamental de imagens e palavras.

Em paralelo a isso eu me encontrava também com Liberano para realizar o mesmo estudo teórico a respeito das *graphic novels*, mas nesse caso com o recorte e endereçamento dramaturgic. Alguns textos foram compartilhados tanto pelos atores, quanto pelo dramaturgo, mas era nítido que o segundo precisaria se aprofundar mais na linguagem para que sua escrita fosse verdadeiramente alimentada pelo universo dos quadrinhos.

Além dos autores teóricos já citados, fiz uma curadoria vasta com *graphic novels* das mais diversas possíveis. “Dois irmãos” (2015), dos também irmãos gêmeos Gabriel Bá e Fábio Moon – adaptação para quadrinhos do romance homônimo de Milton Hatoum –; “Batman: A piada mortal” (1988) de Alan Moore; “Eisner/Miller” (1957), um livro de entrevistas de Will Eisner com Frank Miller conduzido por Charles Brownstein; e também filmes protagonizados por estruturas arquitetônicas cuja direção de arte se remetia ao universo dos quadrinhos²⁰ foram alguns dos títulos estudados por Liberano para dar início à escrita de *poderosa vida não orgânica que escapa*. Vale citar que, nesses encontros, ao mesmo tempo em que estudávamos, conjecturávamos também o que viria a se tornar a dramaturgia – tanto em termos de conteúdo como de estrutura narrativa.

²⁰ Os filmes em questão foram “O Grande Hotel Budapeste” (2014) com direção de Wes Anderson e “Uma Vida Iluminada” (2005) com direção de Liev Schreiber.

Tais encontros a respeito da dramaturgia acabaram acontecendo mais cedo do que eu imaginava, como podemos perceber comparativamente à minha metodologia proposta. Isso ocorreu principalmente pelo fator tempo, já que notei na prática que era necessário um tempo mínimo de um encontro para outro para que as leituras fossem feitas por Diogo com a atenção devida. Mas essa característica se mostrou muito benéfica ao trabalho, já que nos encontros com os atores eu poderia dar pequenas pistas do que estávamos elaborando em termos dramaturgicos e perceber como isso se comportava e vice-versa.

O encontro com a cidade

Em meus livros andamos pela cidade no meio de postes de luz, de hidrantes, de bocas-de-lobo. Vemos esquinas, vemos as bases dos prédios. Não vemos os topos dos prédios, nunca olhamos para cima. O modo de diferenciar um nova-iorquino de um visitante é que o visitante olha para cima, enquanto o nova-iorquino olha para a calçada onde está andando. São duas vistas diferentes da cidade.²¹

Will Eisner

Precisávamos então começar a investigar esses conteúdos em sala de ensaio. Porém, um problema surgiu: corríamos o risco de perder três ensaios devido à falta de espaço para tal. Após muitas tentativas frustradas em encontrar uma sala de ensaio que pudesse nos abrigar na cidade do Rio de Janeiro dentro das nossas condições – que significava: custando pouco ou quase nada – decidi que era hora de mudar a proposta. Já que não poderíamos começar nossa investigação dentro de sala de ensaio, começaríamos fora dela.

Foi daí que propus aos atores que realizassem uma ação pela cidade que chamei de **ação-experiência flâneur**²². A ação tinha como premissa ocupar o lugar de *flâneur* para construir uma narrativa – que nos serviria de material para os primeiros ensaios – e que não precisava ser necessariamente uma história, fábula, ou vida de uma pessoa ou personagem, mas sim uma escrita que habitasse esse ponto de vista.

Em termos práticos, a ação consistia em ir até uma estrutura arquitetônica do Rio de Janeiro que tivesse alguma história que se relacionasse com demolição, incêndio ou desabamento e fazer o papel de um *flâneur* dentro ou ao redor daquela estrutura. Após isso, escolher um local próximo e desenvolver uma narrativa – que poderia ser uma história, uma passagem, um acontecimento ou um fluxo de ideias – sob esse ponto de vista que foi investigado. Não deveríamos fazer ajustes nessa escrita após a **ação-experiência flâneur**, pois faríamos a leitura delas coletivamente num encontro posterior. A ação teria duração total de 4h – tempo médio de duração dos nossos ensaios

²¹ MILLER, Frank; EISNER, Will. Eisner/Miller: Uma entrevista cara a cara conduzida por Charles Brownstein. São Paulo: Criativo, 2014.

²² Faça aqui uma apropriação do termo, cunhado originalmente por Charles Baudelaire (1821 – 1867) na década de 1860 e difundido por Walter Benjamin (1892 – 1940) em 1989 em sua obra “Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo”. O flâneur é um observador da vida e aquele que consegue ver a cidade sem disfarces. Ele é aquele que está no contra fluxo da cidade e que consegue enxerga-la em outro tempo: o da poesia. Ele lança um olhar atento sobre o mundo, a vida e principalmente sobre a cidade.

– e seria executada individualmente, ou seja, cada ator iria para um ponto diferente da cidade.

Então, para dar lugar aos três ensaios que perderíamos, decidi que faríamos a **ação-experiência flâneur** duas vezes: uma em lugares escolhidos por mim e outra em lugares escolhidos pelos próprios atores. Sempre acreditei na importância da autonomia dos atores nas propostas dadas, pois isso contribui muito na pesquisa que desenvolvemos – afinal, não adianta que apenas o diretor traga parte da pesquisa pronta, é preciso que a equipe inteira se sinta instigada.

Para a primeira ação, escolhi três lugares situados no centro do Rio de Janeiro: o Arco do Teles, a Torre Almirante (antigo edifício Andorinha) e a Praça Mahatma Gandhi (onde ficava o Palácio Monroe). A escolha do local visitado por cada ator seria feita por sorteio, e dessa forma ficou estabelecido que Locatelli visitaria a Torre Almirante/Edifício Andorinha, Ataíde a Praça Mahatma Gandhi/Palácio Monroe e Müller o Arco do Teles. Entreguei para cada um deles uma espécie de dossiê do local, com informações históricas que se aproximavam das temáticas do nosso espetáculo. Abaixo, faço um pequeno resumo do que escrevi no conteúdo de cada material:

Torre Almirante

Em 1986 um prédio localizado no centro do Rio de Janeiro chamado Edifício Andorinha foi vítima de um incêndio deixando 23 pessoas mortas e mais de 40 feridas. As cenas das pessoas pulando pela janela do edifício em chamas foram transmitidas ao vivo pelos noticiários de TV. O fogo começou no nono andar e peritos concluíram que o mau contato em uma tomada existente no rodapé de uma das salas provocou o aumento de temperatura, aquecendo o rodapé e o carpete e provocando o incêndio. A edificação construída em 1934 abrigava diariamente 1.500 pessoas em suas salas comerciais e, por tratar-se de uma construção antiga, não contava com saídas de emergência e portas corta- fogo.

Em 1994, o que sobrou do edifício foi demolido para dar lugar à Torre Almirante quase dez anos depois, em 2005. O prédio, que existe até hoje, conta com uma moderna infraestrutura à prova de incêndios. Desde sua inauguração, os 36 andares são ocupados por diversos setores da empresa Petrobras. Seus empregados, funcionários

da limpeza e segurança costumam relatar acontecimentos sobrenaturais ocorridos nas dependências do local.

Praça Mahatma Gandhi

O Palácio Monroe foi construído na década de 1900 nos Estados Unidos pelo governo brasileiro para participar das comemorações do centenário de aniversário de integração do Estado de Louisiana. A construção chamou atenção da imprensa na época e, com isso, ganhou a medalha de ouro no Grande Prêmio Mundial de Arquitetura. Sua estrutura foi projetada para que permitisse seu desmonte para ser remontado em solo brasileiro, que aconteceu anos mais tarde, em 1906. Desde então, o palácio foi sede do Ministério da Viação, do Senado Federal, do Tribunal Superior Eleitoral e também do Estado Maior das Forças Armadas.

O pedido de tombamento como patrimônio histórico – solicitado em 1970 – não foi reconhecido. Durante a ditadura [militar], em 1976, o presidente General Ernesto Geisel autorizou a demolição do palácio. A empresa contratada pelo governo para essa execução ainda tinha total direito de venda de todo o material presente na construção, incluindo vitrais, lustres de cristal, pinturas, estátuas de mármore de Carrara e bronze, móveis em jacarandá, e muito mais.

No lugar do Monroe surgiu a Praça Mahatma Gandhi, onde hoje está um chafariz – que em homenagem ao palácio é chamado de Chafariz do Monroe. Em 2002, durante a construção de um estacionamento subterrâneo embaixo da atual praça, os operários encontraram uma caixa metálica contendo vários objetos relativos à construção do Palácio Monroe, incluindo uma pedra preciosa e uma edição especial do Jornal do Brasil.

Arco do Teles

O Arco do Teles foi construído em meados do século XVIII com o objetivo de lugar a antiga Praça do Carmo – atual Praça XV – à Rua da Cruz – atual Rua do Ouvidor. Sobre este arco ficavam moradias luxuosas, incluindo a da família Teles de Menezes, que era também proprietária de diversos prédios ao redor do local. A área era frequentada por toda a alta sociedade carioca, que muitas vezes era atraída pela devoção a uma imagem de Nossa Senhora dos Prazeres, colocada no interior do arco.

Porém, em 1790 um incêndio destruiu a maior parte da casa dos Teles de Menezes e os prédios vizinhos. A partir e então o local passou a ser considerado decadente por muitos anos, usado como abrigo de moradores de rua, prostitutas, malandros e ladrões. O historiador Carlos Serqueira conta que frequentadores do centro do Rio acreditavam que uma bruxa assombrava o local. Era uma mulher conhecida como Bárbara que havia se prostituído na juventude, porém, com o passar do tempo e a falta de clientes, recorreu à magia negra em busca do rejuvenescimento. Por volta de 1830 ela simplesmente desapareceu da cidade.

Há quem suspeite (lenda urbana?) que ela continua viva até hoje, graças ao segredo da fórmula de rejuvenescimento. E mais: teria assumido a condição de feiticeira e aplicado a receita em alguns milionários, em troca de parte de suas fortunas. Diz-se que ainda hoje, em certas madrugadas sem lua, quando já partiram os últimos garçons dos bares da Travessa do Comércio e cessou o movimento da boemia, escuta-se no beco a gargalhada de Bárbara Onça, a feiticeira, ecoando assustadoramente pelos vazios escuros do Arco do Telles.²³

Mantive contato com os atores no dia que executaríamos a primeira **ação-experiência flâneur** e tudo correu como o combinado. Porém, fatores externos fizeram com que os atores não escolhessem, de fato, um local para a execução da segunda parte da ação-experiência, e sim o realizassem em algum local que fazia parte dos seus afazeres do dia. Optei por não chamar atenção deles acerca do descompromisso nesse momento do processo, e em vez disso, centrar a atenção para o trabalho posterior na primeira narrativa que tinha funcionado conforme nosso acordo.

Após a execução dessa ação-experiência, nos encontramos para realizar a leitura das narrativas (que podem ser vistas no *Anexo I* deste Memorial) e fazer comentários a respeito delas. Uma característica curiosa é que a primeira narrativa de Locatelli foi um esboço de tiras de quadrinhos, o que me fez confirmar ainda mais o aproveitamento do elenco nas leituras teóricas estudadas. Já as primeiras narrativas de Ataíde e Müller foram mais semelhantes: inteiramente sem letras maiúsculas e pontuação, uma espécie de fluxo intenso de ideias e pensamentos onde o leitor não consegue ter certeza se o que estava escrito foi pensado, dito ou ouvido pelo narrador. É interessante citar que não sabíamos na época, mas essa se tornaria a característica fundamental em nossa dramaturgia.

²³ SERQUEIRA, Carlos. A feiticeira do Rio Antigo. Disponível em <http://serqueira.com.br/mapas/feit1.htm>. Acessado em 13/02/2017.

Apesar desse encontro dos atores com a cidade não ter sido planejado a princípio, hoje consigo perceber que ele foi fundamental para o desenvolvimento criativo dos atores em *poderosa*. Era preciso que tudo que tinha sido conversado durante os estudos teóricos fosse experimentado no corpo e na cidade, afinal, a temática do nosso espetáculo estaria em torno desses assuntos. Precisávamos do conhecimento proveniente da experiência. Conforme os ensaios passavam eu conseguia perceber a importância da **ação-experiência flâneur** para o que pensávamos em criar.

A imersão dramática

*Não podemos criar resultados; só podemos criar as condições para algo acontecer.*²⁴

Anne Bogart

Partimos então para a sala de ensaio. Assim como a previsão indicava no projeto, tínhamos quase um mês para seguir nossa pesquisa sobre memória, cidade e quadrinhos até a chegada da dramaturgia. Esse momento era importante para que os atores tivessem um espaço que serviria como um laboratório de investigação cênica, já que a cena seria nosso objetivo final para a criação de *poderosa vida não orgânica que escapa*.

Nesse momento eu pude testar algumas metodologias específicas para a sala de ensaio que intuía que funcionariam para nós. Chamo atenção para isso porque gosto de trabalhar com muita organização nos sistemas metodológicos que estou envolvida. Isso envolve estar em um ambiente que os atores saibam como nosso trabalho começa, se desenvolve e termina no dia, e isso não significa necessariamente que os ensaios sejam todos iguais, nem que não haja espaço para a criação livre. E é claro que existem adaptações que ocorrem ao longo do percurso, assim como exceções. Mas quando chego para um dia de ensaio, gosto que os atores já se preparem para dar início sem que eu precise apontar, assim não acabamos perdendo o tempo dos atores chegarem à sala, se alongarem, conversarem, trocarem de roupa, perguntarem o que faremos no dia e mais outras coisas. Pode parecer pouco, mas quando se trata de um processo de criação de poucos meses, todo tempo é precioso. Além disso, esse também é um fator que ajuda na concentração do elenco.

O que estou chamando de sistema metodológico da sala de ensaio são basicamente as tarefas que executamos ao longo de cada dia. Na maioria das vezes essa estrutura consistia em: dança livre de uma das listas de músicas²⁵, elaborar uma

²⁴ BOGART, Anne. A preparação do diretor: sete ensaios sobre arte e teatro. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

²⁵ Como previsto no projeto citado em “A metodologia proposta”, elaborei três listas de músicas que acreditava povoarem o universo do espetáculo que seria criado. A escolha das músicas foi intuitiva, mas também teve contribuições dos atores durante nossos primeiros encontros. Essa dança livre era, de fato, o que o nome sugeria: não havia nenhuma exigência sobre a forma que ela aconteceria, bastava que os atores interagissem com ela, fosse no mesmo ritmo, parado, propondo interações entre si, etc.

composição individual seguida de sua apresentação, outra composição coletiva também seguida de apresentação, e por fim, nos sentarmos em roda e conversarmos sobre o que foi trabalhado no dia.

Estabeleci também que as composições teriam sempre cinco regras que seriam comuns a todos – mesmo nas composições individuais – e necessitavam ser cumpridas. Tais regras variavam conforme a proposta que eu trazia e algumas poderiam ser interpretadas de diferentes formas, ao mesmo tempo em que todas eram mais restritivas. Alguns exemplos de regras: algo desconfortável, um momento de sinceridade, um momento de mau gosto, um bônus, algo cínico, algo sem solução, uma ordem, um nó, algo desmedido, algo grave, um momento descritivo, uma sequência, um senso de unidade, um grito.

Um fator interessante nesse sistema de regras – que aprendi durante uma disciplina cursada na Graduação com a professora Eleonora Fabião – é que por mais difícil que possa parecer à primeira vista, ele também ajuda a nortear a criação composição em si, já que é exigido que se cumpra cinco regras. Minha escolha das regras sempre se baseava na proposta do dia e eu sempre detinha a atenção para propor nelas aspectos plásticos que intuía existirem no espetáculo.

Além das regras, as composições partiam também de um mote. Nos primeiros ensaios o mote era a própria narrativa criada pelos atores durante a **ação-experiência flâneur**. Nos demais ensaios, esses motes normalmente apareciam na forma de uma frase ou pergunta. Meu interesse com isso não era obter respostas, mas sim estimular e dar um ponto de partida para a criação. Nesse momento específico do trabalho, os motes giravam em torno de assuntos mais abrangentes, principalmente para que eu como diretora pudesse observar como funcionava uma mesma criação sob o ponto de vista de cada ator. Era possível perceber as características da personalidade de cada ator através de sua forma de lidar com a proposta de ensaio, e isso me ajudaria significativamente na ação mais concreta de dirigir os atores quando tivéssemos uma dramaturgia em mãos. Alguns dos exemplos de motes usados foram:

– Se a composição da narrativa anterior e esta se passassem no mesmo espaço, mas em tempos diferentes, como elas seriam?

– O que eu imagino que o outro vê em mim?

- *O que você consegue ver agora que você não viu quando chegou?*
- *Se este espaço falasse, o que você perguntaria para ele?*
- *Se este espaço falasse, o que ele te perguntaria?*

Não posso deixar de citar uma característica presente nas primeiras composições criadas em sala de ensaio: o lado de fora. As criações dos atores, tanto individual quanto coletivamente, envolviam sempre um fator externo, fosse a composição realizada do lado de fora da sala enquanto assistíamos pelo lado de dentro, ou inteiramente para os espaços externos do campus da universidade. Acredito que isso se deu pelo fato do início do nosso processo ter acontecido na rua, e então contaminou as etapas que estavam por vir. Durante algum tempo me questionei se isso seria apenas uma etapa da criação ou talvez uma característica do espetáculo. Será que ele seria realizado na rua? Num espaço externo? Numa sala comum da UFRJ?

Esses pensamentos – assim como as propostas fora da sala de ensaio – foram se afastando conforme seguíamos nossa investigação. Mas isso serviu principalmente para que eu percebesse que, por mais certezas que tivesse sobre as características da peça que iria dirigir, é sempre importante duvidar de si e daquilo que acreditamos. Aliás, talvez ir além e prestar atenção naquilo que a criação faz brotar, afinal, nenhum espetáculo teatral se completa sem o outro. Seja o outro ator, ou aquele que vai até o teatro assistir algo acontecer.

Durante essa fase do processo de *poderosa vida não orgânica que escapa* eu estava me dividindo entre os ensaios e os encontros dramaturgicos com Liberano. Ainda não sabíamos exatamente qual seria a estrutura narrativa da peça, aliás, esse título – *poderosa vida não orgânica que escapa* – sequer existia. Mas seguíamos conjecturando possibilidades enquanto eu seguia fazendo a ponte entre atores e dramaturgia: contando a ele o que estava sendo criado em sala de ensaio e alimentando a sala de ensaio com aquilo que vislumbrávamos para a escrita textual.

Em um desses encontros, Liberano e eu pensamos que a dramaturgia se passaria em um prédio de três andares e que ele, o prédio, teria aprendido a linguagem humana porque um dos moradores tinha o costume de escrever nas paredes. Como o edifício era uma vida não humana, a única forma possível de aprendizado era por sua estrutura física. Por isso ele compreendia o vento, a chuva, o sol, os costumes de seus moradores,

porém, até agora não sabia como funcionava sua linguagem. Poucos dias depois, quando voltei à sala de ensaio, decidi mencionar aos atores que tinha conversado com o dramaturgo apenas no fim do ensaio. Propus uma composição aos atores em cima do mote “*Se ele espaço falasse, o que ele te perguntaria?*”. A composição criada girava em torno dos atores escrevendo diversas perguntas nas paredes. Foi quando percebi que tínhamos encontrado algo muito potente.

A dramaturgia

Dentro de mim há um bocado de histórias que sinto necessidade de contar. São coisas que tenho visto e que me tocaram e espero que mais alguém as tenha visto do mesmo modo que eu. E sim, tenho raiva de tudo, assim como você tem, ao seu modo, mas minha raiva é parte do mecanismo que está direcionando a narrativa de minha história.²⁶

Após quase um mês desde o início dos encontros com os atores, foi a vez de encarmos a dramaturgia. Eu estava em diálogo com Liberano durante todas as semanas do nosso processo-ensaio, mas tais conversas se intensificaram conforme a data para a entrega da dramaturgia se aproximava. Ele me enviava esboços dramaturgicos e íamos conversando sobre os caminhos que escolheríamos para a versão final. Liberano também fez desenhos dos atores-personagens (que podem ser vistos no *Anexo II* deste Memorial) para que o universo dos quadrinhos fosse povoando também sua escrita através dessas imagens gráficas.

Outra referência direta para a escrita da dramaturgia foi a obra “Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia, Vol. 5”²⁷ – último volume da série “Capitalismo e Esquizofrenia” cujo ponto de partida se dá em “O anti-Édipo”²⁸ –, escrita por Deleuze e Guattari, mais precisamente o último capítulo onde se retomam conceitos utilizados ao longo dos livros. Essa referência se fez presente não só no título da dramaturgia – *poderosa vida não orgânica que escapa* – como também no nome de cada uma das sete cenas: *consistência, desenvolvimento, lentidão, organização, imanência, sujeito e velocidade*. Esses nomes não foram escolhidos para cada cena por acaso, pois eles também são o eixo dramaturgico de cada trecho, o endereçamento que cada fragmento dá para a fábula seguir adiante. É claro que não pretendíamos que essa referência ficasse clara para aquele que assiste ao espetáculo, mas acredito que as diversas obras que permeiam nossa criação fazem com que *poderosa* criem uma identidade própria, proveniente desse acúmulo de camadas.

A estrutura dramaturgica se baseava em cenas alternadas entre o que era dito pelo edifício e cenas dialógicas entre os personagens, que se localizavam sempre dentro

²⁶ MILLER, Frank; EISNER, Will. Eisner/Miller: Uma entrevista cara a cara conduzida por Charles Brownstein. São Paulo: Criativo, 2014.

²⁷ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia, Vol. 5. São Paulo: Editora 34, 1997.

²⁸ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. O anti-Édipo: Capitalismo e Esquizofrenia. São Paulo: Editora 34, 1972.

do próprio edifício. Um personagem sempre ia ao encontro do outro na porta de seu apartamento, e a partir daí a cena se desenrolava. Uma característica interessante de se apontar é a ausência de nomes dados aos personagens. Nosso objetivo era o de contar uma fábula de um edifício que decidia desabar, logo, não tínhamos motivos para nos preocuparmos desenvolvendo históricos dos quais os personagens eram constituídos.

Isso também não significava que não existiam relações criadas entre os moradores do edifício. Pelo contrário. Na leitura da dramaturgia sabemos que o morador do terceiro andar está em busca de conseguir alugar algum dos dois apartamentos do prédio – e, mais tarde, descobrimos que é por conta da visita inesperada de sua mãe –, o morador do segundo andar não tem móveis, apenas um colchão, além de escutar música alta, beber e fumar muito, e que a moradora do primeiro andar trabalha demais e está morando em um apartamento de outra pessoa. Essas tramas vão se desenvolvendo não para que se revelem as relações entre cada um, mas sim para afirmar aquilo que o próprio edifício está tentando dizer entrecortado ao longo de toda a dramaturgia. O objetivo das cenas entre personagens em *poderosa* é flagrar a crítica ao ser humano a partir do olhar do edifício.

O aspecto visual da formatação de cada página da dramaturgia também é algo interessante de se observar. Liberano não queria que a escrita fluísse a partir de códigos estruturais de peças de teatro que estamos acostumados a conhecer – tais como atos, rubricas, nomes de personagens seguidos de suas falas – pois se tratava de uma dramaturgia cujo aspecto gráfico era parte fundamental de sua construção. Por isso, as páginas do texto de *poderosa vida não orgânica que escapa* são dispostas para formar algum fluxo que o dramaturgo se propôs a compor, assim como os quadrinistas fazem em suas obras. O texto também não possui letras maiúsculas ou sequer pontuação, trazendo também a característica de fazer com que o próprio leitor desenvolva seu entendimento, traço muito presente também em *graphic novels*. Alguns exemplos de páginas da dramaturgia podem ser vistos a seguir:

se por acaso
você não for mais morar aqui
antes de passar o apartamento
pra outra pessoa
me deixa saber
minha mãe tá querendo
vir morar perto de mim
meu irmão morreu
faz pouco tempo
e ela tá precisando
querendo ficar perto
do único filho que sobrou
ela não tem pra onde ir
mora no interior
e me quer por perto
meu irmão morreu
endividou a família inteira
e se matou
e ela cisma
que ele não tem culpa
que ele é vítima
e que é perfeito
daí sobrou pra mim
essa **organização** toda
de arrumar o resto que sobrou
da família
da sanidade dela
e da minha
só não queria
que ela morasse comigo
no mesmo apartamento
porque eu gosto da minha liberdade
dessa minha liberdade confinada
gosto da minha cama de casal
sempre solteira
cama que não pega sol
gosto dessas paredes velhas

que me lembram meus avós
saudade do meu vô
eu gosto de morar aqui
gosto mesmo
desse silêncio que às vezes me confessa
um ou outro segredo
desculpa
essa última música mexeu comigo
não importa
eu realmente queria alugar algo pra ela
ela deva chegar a qualquer momento
então se você for sair
me avisa antes
eu com certeza vou querer alugar
pra ela

eu te aviso sim
podeixar
e quando quiser
desce aqui
pra
beber
comer
dançar
fumar
beijar
chupar
dormir
foder

tá
tá beleza
tá tranquilo
só toma cuidado com as paredes

venta muito jornal nessa cidade
vez por outra
a ação do vento
empurra três ou sete manchetes
contra a minha cara

eles dizem cara
ao que nomeio fachada

aprendi na **lentidão** a digerir
a língua dos que cospem
palavras enfileiradas

aprendi a conjugar seus verbos

por exemplo: verbo julgar
eu julgo
eles serão julgados
simples assim

ouvi as mesmas palavras
cantadas e confessadas
doidas e declaradas
li o som dos sinos
o grito das bruscas freadas
o seco dos tiros
o susto dos tapas
e a confiança destemida das pedaladas

faz tempo existo aqui

faz tempo morro a cada dia
sem pressa
nesse mesmo chão
que nunca foi o mesmo
porque dançam águas submersas
cintiladas de minérios sem nome

ventam torrentes de silêncio
adornadas em sol acordante

o sempre
como nunca
ainda a mim o não se declarou

inconstância metálica

comi notícia outro dia
de um escritor muito velho
que decidiu morrer
e se empacotou

fiquei movido

nunca havia pensado
em me desfazer

imagina se as coisas comessem a fazer isso
com os que se autodenominam seus criadores?

prendi a duvidar
duvidar é não ter certeza

mas o homem
como sua sempre
subestima iluminação

há uma poderosa vida não orgânica
que escapa ao candelabro humano

poderosa vida não orgânica que escapole suave
dançando fora da restrita humana compreensão

o homem :
poema curto e redundante

A elaboração das cenas

Nos quadrinhos, o fundo pode ser uma ferramenta valiosa para indicar ideias invisíveis, sobretudo o mundo das emoções. Mesmo quando há pouca ou nenhuma distorção de personagens numa cena, um fundo distorcido ou expressionista pode afetar nossa leitura dos estados interiores do personagem. Certos padrões podem produzir um efeito quase fisiológico no espectador, só que ele vai atribuir essas sensações não a si mesmo, mas aos personagens com os quais se identifica.²⁹

Scott McCloud

A partir desse momento, com a dramaturgia em mãos, mesmo sem saber quando seria nossa previsão de estreia, sabíamos que era hora de começar a trabalhar com mais objetividade. As particularidades da dramaturgia de *poderosa* traziam muitos desafios a mim e aos atores e, por isso, tinha em mente que precisaríamos de um tempo considerável para trabalhar cada cena em específico. Afinal, nossa tarefa agora era descobrir como – em termos práticos – encenar esse espetáculo.

Como ponto de partida, após a leitura conjunta da dramaturgia, levei uma caixa de giz colorido e pedi aos atores que fossem ao quadro e tentassem desenhar a peça. Era importante para mim que os aspectos gráficos povoassem todo o processo de criação e fossem, de fato, trabalhados em sala de ensaio, mesmo que isso não gerasse uma cena propriamente dita. Esse exercício serviu também para que eu analisasse a forma com que cada um deles se relacionava com a dramaturgia, e também de que forma cada um sintetizava nossa fábula por meio de desenhos. Eu sempre tinha uma preocupação constante em saber se o processo criativo estava sendo instigante aos atores, então de certa forma também buscava trazer proposições que desafiassem cada um.

Meu objetivo primeiramente era trabalhar todas as cenas que partiam do ponto de vista do edifício, para depois seguir com as cenas dialógicas entre os personagens-moradores. Adotei essa estratégia por acreditar que levaríamos mais tempo desenvolvendo as cenas em que o edifício era o dono do discurso, afinal eram também as cenas mais desafiadoras em termos de dramaturgia cênica. Para isso, pedi então que cada ator elaborasse uma composição individual que tivesse como mote a **trajetória** do

²⁹ MCCLOUD, Scott. *Desvendando Quadrinhos*. M. Books do Brasil: São Paulo, 2005.

edifício ao longo da dramaturgia. Eu pretendia que ficasse muito claro para eles o acúmulo de reflexões do edifício até a derradeira decisão do desabamento. Era importante que eles tivessem essa trajetória sem qualquer dúvida, pois minha intenção era que as cenas sempre partissem de criações dos atores, mesmo que provocadas por mim. Desinteressava-me chegar aos ensaios com cenas pré-concebidas, até porque minha intenção sempre foi descobrir as respostas conjuntamente.

Seguimos então, em ordem cronológica, para a criação da primeira cena que se remetia à voz do edifício, que é também a cena de abertura do espetáculo. A escrita dela trazia uma dificuldade em sua montagem, pois era a mais abstrata de todas: um fluxo intenso de ideias que já anunciavam a condenação do ser humano por parte do edifício. Aponto essa dificuldade porque para mim não bastava que tentássemos encená-la, era necessário um aprofundamento maior do que isso.

Trouxe como proposição aos atores que, inicialmente, trabalhássemos partituras vocais. Utilizei como referência os fatores de movimento de Laban³⁰ - presentes na sua metodologia de análise do movimento -, são eles: tempo (rápido e lento), peso (intenso e leve), espaço (direto e indireto) e fluxo (livre e interrompido). Fiz uma livre apropriação dos termos - já que Laban se referia ao movimento do corpo - para trabalharmos a voz de modo a intensificarmos a intensidade de nossa pesquisa. Coloquei cada um dos atores em frente a uma parede para que pesquisassem individualmente as possibilidades da voz.

Após essa pesquisa, pedi para que eles escolhessem quais características mais o instigaram e que aplicassem ao longo do texto presente na primeira cena. Cada ator elaborou a sua partitura³¹ e então apresentou para os demais. Realizamos algumas tentativas frustradas de construir essa cena a partir dessas partituras quando me veio em mente a ideia de apenas deixar os três atores dizendo esse texto “partiturado” simultaneamente, trazendo a imagem de que seria uma primeira tentativa do edifício de falar como os seres humanos. Esse era também o nosso entendimento da cena, o que fazia com que não houvesse problema caso o espectador não entendesse todas as

³⁰ LABAN, Rudolf. O domínio do Movimento. São Paulo: Summus Editorial, 1978.

³¹ Diversos autores - tais como Stanislavski, Meyerhold e Grotowski - fazem uso do termo partitura corporal para falar sobre diferentes aspectos do trabalho do ator. Porém, faço uso de livre interpretação do termo significando apenas o desenho do movimento e/ou as ações executadas dentro de uma composição.

palavras daquela narrativa polifônica. Bastava que algumas palavras ecoassem nessa espécie de prólogo que os preparava ao que viria a seguir.

As cenas seguintes que remetiam o ponto de vista do edifício funcionaram de acordo com a metodologia já citada: dança livre seguida de composição e, por fim, uma conversa a respeito do que foi trabalhado no dia. Faço aqui uma observação acerca das composições nesse estágio em que já tínhamos a dramaturgia conosco, pois a partir de então os motes seriam substituídos pela cena em si. Dessa forma, os atores teriam as cinco regras que deveriam ser seguidas e teriam como eixo central a cena que estava sendo trabalhada.

Além disso, às vezes eu solicitava mais de uma composição a partir de uma mesma cena. Isso acontecia porque nem sempre conseguíamos desdobrar o esboço de uma cena a partir de uma composição que os atores criavam, ou seja, essa repetição era importante para que refletíssemos sobre o trecho em si, mas também vislumbrássemos alguma estrutura de dramaturgia cênica que partisse dos atores. Algumas vezes surgiam composições que precisavam ser pouquíssimo ajustadas para se tornar uma cena do espetáculo, outras tinham um caminho considerável para se trilhar até que se chegasse a um resultado satisfatório para todos. Essa medida ia de acordo com a minha sensibilidade e intuição olhando a peça como um todo, aliada ao intenso diálogo com os atores, afinal, para mim era imprescindível que eles também estivessem satisfeitos com o que viria a ser o nosso resultado final.

É claro que essa sensibilidade e intuição possuíam variações ao longo do processo criativo. Conforme as outras cenas iam sendo criadas, ajustes e até mudanças drásticas eram necessárias nas cenas que – ao menos em teoria – já estavam prontas. Isso acontecia porque quanto mais criávamos, mais o espetáculo ia construindo sua identidade própria, e algumas decisões que tinham sido feitas bem no início do processo já não condiziam com essa identidade. Nesse sentido, aprendi a importância de abrir mão de algo que foi criado em prol da coerência do olhar geral da peça.

Quando começamos a construir as cenas dos personagens me veio em mente que era necessário que elaborássemos uma estrutura topográfica desse edifício e de seus apartamentos. Em conversa com Natássia Vello – integrante do Teatro Inominável e também responsável pela direção de movimento em *poderosa* – pensamos que poderia ser interessante que o próprio corpo dos atores construísse a estrutura arquitetônica

daquele espaço, já que nossa encenação caminhava cada vez mais para um palco com pouquíssimos elementos cênicos.

Foi quando trouxe em um ensaio diversos desenhos de propostas espaciais que traziam os espaços dos três apartamentos, como se estivessem sendo vistos por uma planta baixa. Em algumas tentativas, descobrimos que a estrutura topográfica dos apartamentos seria de três quadrados, um dentro do outro – como podem ser vistos no *Anexo II* deste Memorial. Sendo esses: o quadrado do meio, o menor, o apartamento do primeiro andar, o segundo, que se localizava no contorno do primeiro, o do terceiro andar, e por fim o apartamento do terceiro andar que era o contorno do segundo.

Optamos por seguir essa proposta espacial também para que pudéssemos diferenciar espacialmente as cenas dos personagens das cenas do edifício. Era importante para nós que nosso protagonista edifício, construção arquitetônica imóvel, tivesse total liberdade no espaço em contraponto aos moradores do prédio, que em teoria seriam aqueles que poderiam transitar por qualquer ambiente, serem aqueles que estão presos sem conseguir ultrapassar os limites espaciais pressupostos.

Dessa decisão percebemos também que os personagens que não estavam em alguma cena de outros dois personagens agiriam como parte daquele edifício. Ou seja, se uma cena mostrava o encontro do morador do terceiro andar com a moradora do primeiro, o morador do segundo estaria junto na cena não como personagem, mas como forma de fazer com que o espectador visualizasse a arquitetura do espaço que criamos. Ele não seria visto pelos personagens que estariam dialogando, apenas pelo público.

Em um dos ensaios, pedi aos atores que criassem uma composição e deixei a sala enquanto eles criavam. Isso era um hábito meu, deixá-los sozinhos na sala para que tivessem mais liberdade de criar e testar ideias na sala sem se preocupar se estavam sendo observados enquanto isso. Voltei após o tempo combinado para assistir, como de costume, e percebi que eles encontraram na sala que estávamos ensaiando uma mesa de estrutura metálica que tinha altura por volta de 50 centímetros. Eles usaram a mesa durante a composição e iluminaram-na com lanternas de celular, fazendo projetar na parede uma sombra muito semelhante a um prédio. Isso modificou todo o nosso entendimento sobre a concepção visual do espetáculo.

Foi possível notar que tínhamos um material muito interessante nas mãos. Poderíamos utilizar essa mesa de metal como referência ao prédio tanto como uma espécie de maquete, como projetando sua sombra na parede, fazendo-a quase triplicar de tamanho. Inclusive, o interesse em uma proposta cênica que dialogasse com diferentes tamanhos de escala já tinha sido manifestado em um ensaio anterior, mas ainda não sabíamos como executá-lo. Eis a resposta.

A ideia foi se desenvolvendo para que a linguagem de luz e sombra estivesse presente ao longo de todo espetáculo – e dialogando não só com nosso pequeno edifício, mas também com o corpo dos atores – para que não trouxéssemos tal elemento apenas no fim do espetáculo como uma espécie de *deus ex machina*³². Passei então a levar lanternas nos ensaios, com o intuito de fazer com que os atores desenvolvessem mais essa pesquisa – e para que não utilizássemos celulares em cena, pois para mim era um elemento que não dialogava com o espetáculo. Um fator interessante é que além das próprias sombras dos atores nas paredes fizessem uma breve referência ao traço dos quadrinhos, a falta de luz em seus rostos fazia com que eles precisassem se expressar sobretudo pelas partes do corpo que eram projetadas na parede, fazendo com que a expressão corporal fosse levemente cartunesca.

Até hoje credito grande parte dessa proposta dos atores ao material que estudamos antes de entrar em sala de ensaio, durante a **imersão conceitual**. Para o meu entendimento os atores desenvolveram esse olhar apurado sobre os elementos de *graphic novels* graças às leituras que desenvolvemos coletivamente, o que demonstra que cada etapa desse processo se mostrou fundamental de um mesmo modo, sendo nenhuma mais ou menos importante que outra. Essa descoberta também me deixou satisfeita enquanto diretora e condutora do processo porque demonstrou que os atores estavam em busca de respostas na mesma intensidade em que eu estava, e que aquela pesquisa também os instigava muito.

Destaco também o fator que mencionei no início deste Memorial sobre estar cercado de afetos. A intensidade dessa pesquisa só se tornou possível pois o elenco de *poderosa* depositava em mim a confiança necessária. Faço essa observação porque durante o processo de criação descobri que não existe metodologia ideal se um

³² Recurso dramaturgic de origem greco-latina que consistia na descida em cena de um deus cuja missão era dar uma solução arbitrária a um impasse vivido pelos personagens.

espetáculo não contar com um elenco que esteja disposto a embarcar naquilo que o projeto se predispõe a desenvolver. Certamente eu jamais teria encontrado as soluções trazidas pelos atores sozinha e posso dizer que se o espetáculo traz consigo um universo próprio, é porque ele foi desenvolvido por muitos universos distintos.

O cenário e o figurino

*Não parta do princípio de que você precisa de condições determinadas para fazer seu melhor trabalho. Não espere ter tempo ou dinheiro suficiente para realizar aquilo que tem em mente. Trabalhe com o que você tem agora. Trabalhe com as pessoas que estão a sua volta agora. Trabalhe com a estrutura que você vê ao seu redor agora.*³³

Anne Bogart

Para compor minha equipe de cenógrafos e figurinistas era preciso encontrar pessoas que se interessariam em participar do projeto e ao mesmo tempo cursassem Cenografia e Indumentária na Escola de Belas Artes da UFRJ, pois esse era um pré-requisito da prática de montagem do meu espetáculo de formatura. Eu sabia, pelo histórico de meus colegas ex-alunos de Direção Teatral, que uma escolha arbitrária poderia resultar em criações de cenário e figurino que estivessem muito aquém do objetivo inicial do projeto, então tive muito cuidado quando iniciei o diálogo com as pessoas que poderiam compor a ficha técnica de *poderosa*.

Com o objetivo de contar com alguém na equipe que fosse responsável pela plasticidade dos elementos que iriam compor a cena, convidei Marcela Cantaluppi para assumir a direção de arte do projeto. Sua função seria estar em diálogo com as equipes de cenário e figurino de modo que esses aspectos visuais do espetáculo tivessem uma unidade entre si. Tal função, além de ser executada por alguém por quem eu tinha muita confiança, servia também para que não fosse eu quem tivesse que conferir se os trabalhos estavam sendo executados como seguia o combinado, dando mais tempo para que eu pudesse levar minha atenção essencialmente para a sala de ensaio com os atores.

Foi então que duas alunas do quarto período do Curso de Indumentária entraram em contato comigo e agendamos uma reunião. Apesar de ser a primeira vez que elas executavam uma concepção de figurino sozinhas, era nítido que existia muita dedicação no trabalho delas. Desde o início deixei claro que não tinha nenhuma ideia pré-concebida acerca do que os atores iriam vestir, mas tivemos algumas reuniões onde passei todas as referências do projeto e pedi para que pensassem em uma proposta de figurino que dialogasse com o universo de *poderosa*. A presença de Cantaluppi foi fundamental nessa etapa do processo. Por possuir mais experiência prática nessa área,

³³ BOGART, Anne. A preparação do diretor: sete ensaios sobre arte e teatro. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

ela conseguia traduzir as ideias conceituais das figurinistas de forma mais objetiva, dando opções de cortes, tecidos e costuras para o esboço dos croquis.

Após algumas semanas chegamos em uma proposta de sobreposições de tecidos transparentes que se remetiam às rachaduras e mofos das paredes do edifício. Cada ator traria em seu figurino um elemento de sobreposição que condizia com a roupa de seu personagem. Escolhemos em manter figurinos que fossem híbridos entre os personagens-moradores e o personagem-edifício, já que os atores estariam em cena o tempo inteiro e seus corpos representariam esses dois pontos de vista no espetáculo. A paleta de cores também seguiu essa mesma lógica: cores voltadas para o ocre, chumbo, cinza, e tons acinzentados em geral que trouxessem ideias de cores de objetos abandonados, paredes mofadas, e tudo que circundasse esse universo.

O diálogo com o aluno do Curso de Cenografia se deu de forma bastante diferente. Em nossa primeira conversa, sinalizei que não poderíamos elaborar grandes estruturas cenográficas por dois motivos: pela falta de verba – que ainda precisaria ser dividida em gastos de produção e com o figurino – e também pelo desejo que sempre tive de continuar apresentando o espetáculo após suas apresentações curriculares na UFRJ. Quanto mais prático fosse a estrutura cenográfica, mais viável seria conseguir apresentações em outros lugares, fossem eles próximos ou distantes.

Sua primeira proposta de cenário se baseava em tapumes pendurados no grid com estruturas de canos, fios e metais que fariam referência à estrutura do prédio. Porém, expliquei a ela que isso seria inviável por ficar na frente das sombras projetadas na parede e também não dialogar com a estrutura topográfica dos apartamentos que trabalhávamos na sala de ensaio. Sinalizei a importância das equipes assistirem aos ensaios com bastante frequência, para que acompanhassem o andamento do espetáculo e percebessem aquilo que estava sendo construído pelos atores. Nessa proposta de processo criativo não existem certezas. Vamos encontrando soluções ao longo dos ensaios, e de uma semana para a outra algo que nunca imaginávamos que existiria no espetáculo pode passar a fazer parte dele.

Mas isso não foi suficiente. O aluno-cenógrafo não respondia nem atendia nenhuma das ligações de Cantaluppi, somente as minhas, e trazia proposições de cenário que se distanciavam cada vez mais daquilo que construíamos em cena. Faltando cerca de duas semanas para a estreia do espetáculo, precisei tomar uma decisão sobre

qual seria nosso cenário. Afinal, era injusto com os atores que eu não pudesse dizer a eles qual cenário estaria em cena. Era preciso que eles se preparassem e tivessem contato com esse material para que tudo funcionasse de forma minimamente aceitável. Já existia a tensão natural da proximidade das apresentações, então quanto mais estabilidade eu pudesse proporcionar, melhor.

Analisando ainda hoje não me arrependo dessa decisão, mas é uma reflexão necessária quando se propõe um processo de criação que se baseia em estruturas horizontais de hierarquia. Minha intenção, em todos os aspectos que tocariam *poderosa vida não orgânica que escapa*, era de dar voz e liberdade para que todos os integrantes da equipe pudessem criar da forma com que gostaria. Mas o que aprendi dessa experiência é que, para a saúde do processo criativo, às vezes é necessário que se tome decisões drásticas para que o espetáculo aconteça. Penso hoje que, se não tivesse tomado tal atitude, talvez a instabilidade do cenário fosse trazendo cada vez mais problemas que afetariam também toda a pesquisa desenvolvida ao longo de meses dentro e fora de sala de ensaio. Mesmo em processos horizontais, é preciso que alguém se responsabilize pelo arremate em cada aspecto de composição de uma obra teatral.

Por outro lado, decidido que nosso cenário seria apenas a pequena mesa gradeada de metal, uma lanterna e uma lâmpada pendente na boca de cena, os atores puderam experimentar diversos modos de executar cada ação. Afinal, todos os elementos cenográficos já estavam conosco prontos para serem usados e podíamos ensaiar com eles todos os dias. Uma lição interessante tirada desse episódio é que, em termos de criação, *poderosa* nada perdeu. A precariedade daquilo que poderíamos ter enquanto cenário serviu para criarmos soluções criativas que dialogassem com a proposta do espetáculo e não nos prejudicou em nada, ao contrário do que pudéssemos imaginar à primeira vista.

A intervenção sonora

*Tão concretos quanto a sua arquitetura são os sons da cidade. Uma sinfonia infinita, tão peculiar a ela quanto os seus cheiros.*³⁴

Will Eisner

Em um dos ensaios os atores trouxeram uma composição que era protagonizada pelo barulho da chuva que podia ser ouvido pela janela da sala. Quando fomos conversar sobre essa criação nos veio em mente se talvez essa não seria a trilha sonora presente em *poderosa vida não orgânica que escapa*, os próprios barulhos da rua. Já que nosso personagem principal era o edifício, por que não transformar em música aquilo que ele próprio ouviu ao longo de sua existência?

Para isso convidei José Ricardo, que terminava sua graduação em Música na UNIRIO. Ele desenvolvia uma pesquisa a respeito dos sons da cidade que era muito próxima àquilo que pensávamos a respeito da paisagem sonora de nosso espetáculo. Seu trabalho trazia como proposta realizar gravações dentro de elevadores, em janelas de prédios, em corredores de hotéis e em vãos de banheiros para produzir uma ambientação que desse ao espectador a sensação de estar bem próximo a um edifício.

Trazer essa verossimilhança no aspecto sonoro de *poderosa* era um fator muito interessante a ser trabalhado porque não era a realidade de nenhum outro elemento do espetáculo. Nosso cenário não era mimético à realidade, nem tampouco o figurino, disposição espacial ou interpretação dos atores. Eu pensava que trazer essa camada sutil ao espetáculo pudesse também trazer um conforto ao espectador por ser tão colado com a realidade. A intervenção sonora seria uma proposta de paisagem sonora de um edifício, e ela era literalmente isso em termos práticos.

Além disso, Ricardo propôs que essas intervenções ocorressem somente nas cenas em que havia diálogo entre os personagens. Era importante que, em termos estruturais de dramaturgia cênica, o edifício fosse aquele que se destacava no silêncio. Além disso, o tempo e local de fala do edifício não eram os mesmos dos personagens, e esse fator tornava também desimportante nossa tentativa de verossimilhança nesse caso.

³⁴ EISNER, Will. *O Edifício*. São Paulo: Editora Abril, 1989.

A direção de movimento

Foi Ariane Mnouchkine, diretora artística do Théâtre du Soleil, na França, que me mostrou, de maneira definitiva, como era necessário ter uma companhia. Quando perguntei a ela por que trabalhavam apenas com sua companhia, ela olhou severamente para mim e disse: ‘Bom, não se pode fazer nada sem uma companhia. Não me entenda mal, companhias são difíceis. As pessoas vão embora, partem seu coração e as dificuldades são constantes, mas o que você pode realizar sem uma companhia?’³⁵

Anne Bogart

Por conta do curto espaço de tempo que tivemos da chegada da dramaturgia até a estreia, a proposta inicial de *workshops* com os integrantes do Teatro Inominável tinha se tornado inviável. Ainda assim, me interessava que ao menos parte da companhia – além de Liberano e eu – estivesse mais próxima do processo criativo, caso fosse possível. Em conversa com Andréas Gatto e Natássia Vello decidimos, então, que eles ficariam responsáveis pela direção de movimento de *poderosa vida não orgânica que escapa*.

Durante a elaboração das cenas pudemos notar uma tendência que se tornou característica do espetáculo. Até hoje eu não sei exatamente em que momento aconteceu, nem quem definiu isso quanto a uma característica, mas os gestos feitos pelos atores em *poderosa* significavam muito mais do que pareciam à primeira vista. Eles surgiam em cena como uma necessidade cotidiana, mas restavam além do tempo necessário para se manterem cotidianos. Eu pensava que isso fazia referência aos quadros presentes nos quadrinhos porque quando vemos um personagem executar uma ação numa *graphic novel*, muitas vezes ela se mantém por tempo superior àquele que imaginariamos – caso a cena acontecesse num filme, por exemplo – pela própria limitação que o quadro impunha.

Para dar ênfase a esses gestos era necessário que eles aparecessem com destaque e que os atores não fizessem gestos que sempre que achassem necessário. O corpo dos atores era imóvel, à exceção desses momentos de gestos expressivos, o que comparativamente trazia ainda mais destaque. Mas ter isso em mente não era suficiente, precisávamos entender que tipos de vetores trabalhariam para a execução de tais gestos

³⁵ BOGART, Anne. A preparação do diretor: sete ensaios sobre arte e teatro. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

e também como seriam as posturas de cada um dos atores. E foi então que teve início o trabalho de Gatto e Vello.

Faço aqui uma pequena observação à outra condição curricular que precisava cumprir: a parceira com a Escola de Dança da UFRJ, que consistia em convidar dois alunos para realizar a preparação corporal do elenco do espetáculo. Mais uma vez encontrei dificuldades nesse diálogo, pois as alunas que se interessaram em realizar esse trabalho em *poderosa* traziam propostas de preparação corporal que dialogavam com objetos. Apesar de ter apresentado todo o projeto e o que se tinha desenvolvido no processo criativo até então, as alunas insistiam em trazer ideias que em nada dialogavam com a pesquisa que desenvolvíamos. Nesse momento, era ainda mais fundamental o trabalho dos “inomináveis” em realizar a direção de movimento.

Apesar de Gatto e Vello estarem mais presentes na reta final dos ensaios do espetáculo o trabalho foi muito potente. Foi como se os direcionamentos deles em termos de treinamento e consciência do corpo e do movimento tivessem despertado nos atores uma vitalidade que estava adormecida. E isso além de transformar a vivacidade do corpo trouxe também uma atenção e atmosfera para cada cena. Era muito clara a diferença entre antes e depois do trabalho com a direção de movimento pelo fato de trabalharmos com pouquíssimos recursos cênicos, trazendo a atenção do espectador cada vez mais para os atores. Foram trabalhados vetores de movimento nos gestos dos atores e principalmente desequilíbrios posturais e micromovimentos, que fizeram com que a cena tivesse uma espécie de pulsação mesmo quando tudo parecia estático.

É importante chamar atenção mais uma vez às relações afetivas que pude vivenciar na equipe do espetáculo. A confiança que tinha em Gatto e Vello fez com que eu não me importasse em ceder a eles ensaios inteiros em datas bem próximas à estreia. Eu tinha certeza que esse trabalho era imprescindível para a evolução e despertar da performance dos atores e que isso só contribuiria para o nosso resultado final, mesmo que essa diferença fosse clara apenas para nós da equipe. Liberano também esteve presente nesses mesmos ensaios e seus apontamentos, por mais enfáticos que pudessem parecer, estavam sempre vislumbrando o potencial latente que *poderosa* possuía. Estar em companhia de meus parceiros de companhia foi, de fato, fundamental.

Considerações finais

Realmente, quero continuar uma força vital na área e tomar parte nas mudanças que estão por vir. Não sei para onde estamos indo. Não sei onde meu próprio trabalho está indo. Tenho um bocado de ideias e vou seguindo-as, é claro, mas acima de tudo quero ficar envolvido nas mudanças na minha condição de artista.³⁶

Frank Miller

O processo de criação de *poderosa vida não orgânica que escapa* passou por diversos problemas durante seu percurso. Muitas vezes, enquanto fazia anotações em meu caderno sobre o ensaio do dia, me perguntava se seria realmente possível chegar a um espetáculo como resultado final. Eu trazia comigo diversas dúvidas, e certamente ainda trago. Duvidar das certezas que achamos que temos é parte da nossa própria existência.

Partir de um tema e propor uma metodologia que eu tinha muito interesse em investigar foram os motivos que me faziam seguir um dia de cada vez. Podemos dizer que essa pesquisa teve início em meados de 1990 quando tive meu primeiro contato com as histórias em quadrinhos. O universo que povoa *poderosa* faz parte daquilo que me constituiu enquanto indivíduo. E dividir isso com meus pares artistas na minha formação na UFRJ tornou a experiência ainda mais importante.

Durante a Graduação passei por diversas fases em que acreditava saber como se conduzia um processo teatral, ou como se dirigia um espetáculo. A verdade é que essa resposta não existe. O artista cria a partir daquilo que o instiga frente ao mundo, e o modo de fazer precisará ser descoberto novamente, a cada vez. Afinal, a cada processo que se passa o mundo já não é mais o mesmo, as pessoas também não, as certezas muito menos.

Tenho consciência de que *poderosa* ainda tem muito a ser trabalhado e que ajustes serão necessários para que o espetáculo siga com sua vida a partir de agora, mas sua identidade já existe. Assim como os edifícios, *poderosa vida não orgânica que escapa* começa sua vida, acumulando suas próprias histórias.

³⁶ MILLER, Frank; EISNER, Will. Eisner/Miller: Uma entrevista cara a cara conduzida por Charles Brownstein. São Paulo: Criativo, 2014.

Bibliografia

AGUIAR, Louis de Souza. *Palácio Monroe: da glória ao opróbio*. Rio de Janeiro: Arte Moderna, 1976.

ANSELMO, Zilda Augusta. *História em quadrinhos*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1975.

ARAÚJO, Antônio. *A gênese da Vertigem*. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2011.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Tradução: Mario Laranjeira. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

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

BOGART, Anne; LANDAU, Tina. *The Viewpoints Book – A Practical Guide to Viewpoints and Composition*. New York: Theatre Communications Group, 2005.

BROOK, Peter. *O ponto de mudança*. Tradução: Antônio Mercado e Elena Gaidano. Civilização Brasileira: Rio de Janeiro, 1994.

CAGNIN, Antonio Luiz. *Os quadrinhos: Linguagem e Semiótica*. São Paulo: Criativo, 2014.

CARNEIRO, Paulo Luiz. *Incêndio no Edifício Andorinha parou o Centro do Rio e deixou 23 mortos*. Disponível em <http://acervo.oglobo.globo.com/em-destaque/incendio-no-edificio-andorinha-parou-centro-do-rio-deixou-23-mortos-18686962>. Acessado em 15/08/2016.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia, Vol. 5*. Tradução: Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Editora 34, 1997.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O anti-Édipo: Capitalismo e Esquizofrenia*. Tradução: Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 1972.

EISNER, Will. *O Edifício*. Tradução: Augusto Pacheco Calil. São Paulo: Editora Abril, 1989;

_____. *Narrativas Gráficas*. Tradução: Leandro Luigi Del Manto. São Paulo: Devir, 2013;

_____. *Nova York: A vida na grande cidade*. Tradução: Augusto Pacheco Calil. São Paulo: Companhia das Letras, 2009;

_____. *Quadrinhos e Arte Sequencial*. Tradução: Luis Carlos Borges e Alexandre Boide. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010;

_____. *Um contrato com Deus e outras histórias de cortiço*. Tradução: Marquito Maia. São Paulo: Devir, 2007.

_____. *Vida, em quadrinhos*. Tradução: Iuri Ribeiro. São Paulo: Criativo, 2013;

GOLLO, Luiz Fernando Augusto Barbozza. *A história do Palácio Monroe e de sua destruição*. Disponível em <http://diariodorio.com/a-histria-do-palcio-monroe-e-de-sua-destruio/>. Acessado em 15/08/2016.

GRAVETT, Paul. *Mangá: Como o Japão Reinventou os Quadrinhos*. Tradução: Ederli Fortunato. São Paulo: Conrad, 2004.

GROENSTEEN, Thierry. *O sistema dos Quadrinhos*. Tradução: Érico Assis. Rio de Janeiro: Marsupial Editora, 2015.

_____. *Comics and Narration*. Mississippi: University Press of Mississippi, 2015.

KYLE, Richard. *The Future of 'Comics'*. Pennsylvania: Capa-Alpha Comics Amateur Press Association, 1964.

LABAN, Rudolf. *O domínio do Movimento*. Tradução: Anna Maria Barros de Vecchi e Maria Sílvia Mourão Netto. São Paulo: Summus Editorial, 1978.

MARINHO, Simone. *Fantasmobrás: o medo de assombração na Petrobras*. Disponível em <http://oglobo.globo.com/economia/fantasmobras-medo-de-assombracao-na-petrobras-3867811>. Acessado em 15/08/2016.

MILLER, Frank; EISNER, Will. *Eisner/Miller: Uma entrevista cara a cara conduzida por Charles Brownstein*. Tradução: René Ferri. São Paulo: Criativo, 2014.

NESBITT, Kate (org). Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica. Tradução: Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

ROSENKRANZ, Patrick. The Limited Legacy of Underground Comix, 2009. In: GARCÍA, Santiago. *A novela gráfica*. Tradução: Magda Lopes. São Paulo: Martins Fontes – selo Martins, 2012.

SCHUMACHER, Michael. *Will Eisner: um sonhador nos quadrinhos*. Tradução: Érico Assis. São Paulo: Globo, 2013.

SERQUEIRA, Carlos. A feiticeira do Rio Antigo. Disponível em <http://serqueira.com.br/mapas/feit1.htm>. Acessado em 13/02/2017.

TORRES, Antônio. *O centro das nossas desatenções*. Rio de Janeiro: Record, 2015.

VERGUEIRO, Waldomiro. *Histórias em quadrinhos e serviços de informação: um relacionamento em fase de definição*. DataGramZero Revista de Ciência da Informação, Paraná, volume 6, número 2, artigo 04, abril/2005.

VERGUEIRO, Waldomiro; SANTOS, Roberto Elísio dos. (org.) *A linguagem dos quadrinhos: estudos de estética, linguística e semiótica*. São Paulo: Criativo, 2015.

Anexo I – Narrativas da ação-experiência flâneur

Lívia Ataíde

Oops I did it again. Tento imaginar o prédio em volta de mim, sem sucesso. Um casal de meia idade passa com um carrinho de bebê aparentemente vazio aparentemente de brinquedo pela entrada do edifício. Eles estão se batendo. Família tradicional brasileira passa de camisa verde e amarela pelo saguão de entrada. Outra família idêntica passa pelo extremo oposto do saguão. Moço de camisa verde fotografa através de janelas. Menino de bermuda preta e blusa branca senta no chão do lavatório. Um senhor de terno entra na sala de reuniões, seguido de um rapaz de camisa social roxa. Um morador de rua circula, incomodando. Experimento algumas trilhas sonoras para ambientar o local. "A bad case of the blues" anoitece o local para alguns flertes entre reflexões alcoolizadas. "A menina dança" e tenho ma espécie de abertura de novela. So darling, darling stand by me na cadência do samba malandramente let's have a kiki. Uma senhora passeia com o cachorro, mas senhora não podem circular animais no edifício.

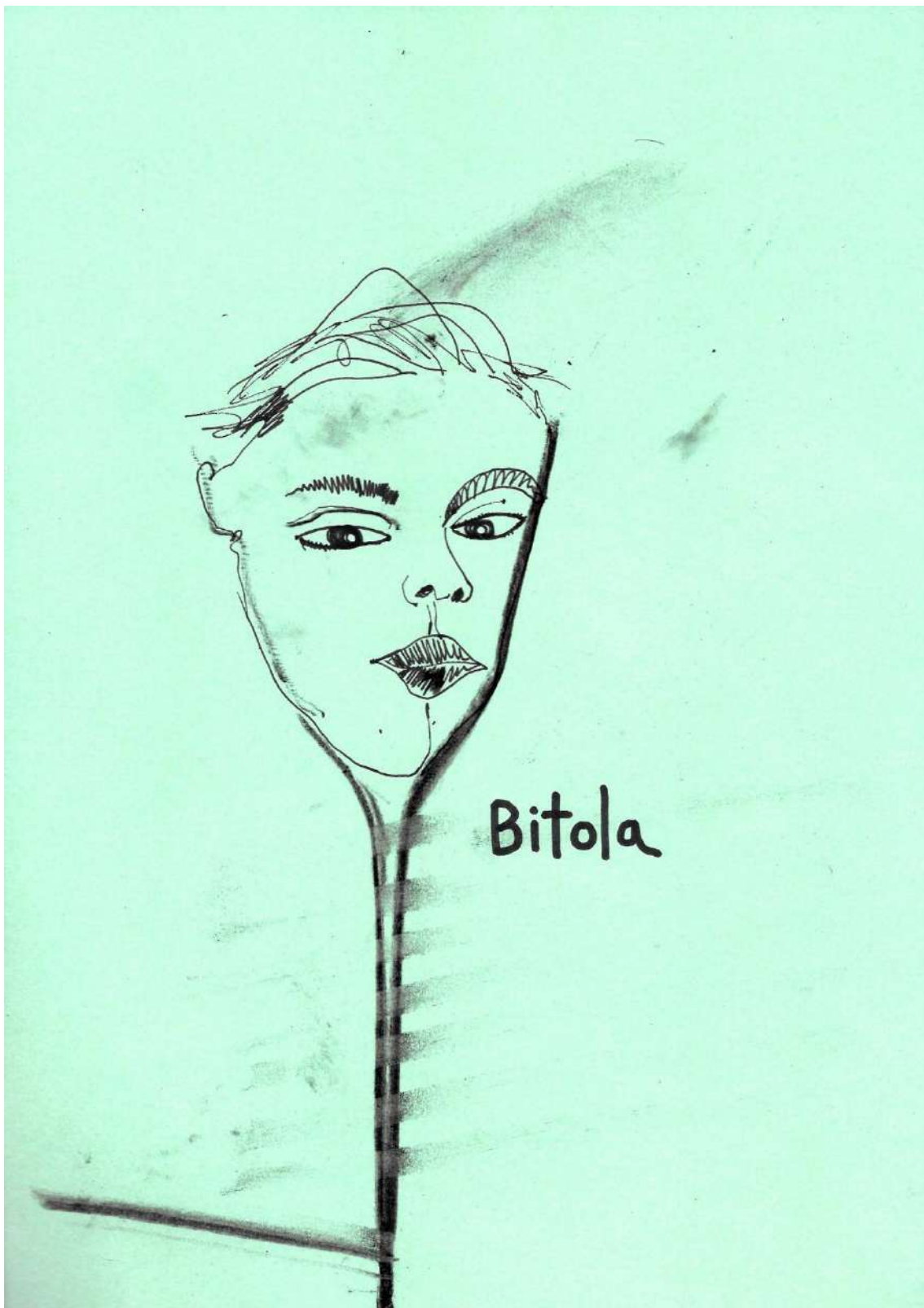
Pedro Henrique Müller

As travesti as transvestigeneres de vestido preto óculos escuros cabelos lisos e pretos mulheres suecas tiram fotos estamos no Brasil mulheres negras com cabelos de diversas cores afro laranja vermelho cabelo curto brincos de pompom mochila do Charmander tênis metalizado padrões de azulejos caminhar pela cidade filmando em 4K com o meu 4G mais amor por favor vou tomar um banho de sangue no beco só os arcos sobraram os documentos foram queimados a câmara as casas Carmem Miranda a bruxa está solta a onça morreu afogada o rosto desfigurado da mulher-onça-bicho-bruxa-preta-com-pau-pompom-dourada-nórdica-viking-africana-pokémon mulher-da-minha-mulher atleta jogadora de futebol defendendo um pênalti rasgando tecidos se esfolando nos paralelepípedos a mulher atravessa e irrompe a imagem a parada é cair na esquina e perder a visão uma senhora de idade faz gesto com as mãos que formam uma buceta um coração um coração-buceta eu boto a minha mão no meu peito sobe um cheiro de esgoto que me faz lembrar que eu to numa cidade grande que é porto laje prédio suja com cheiro de dendê alguém acendeu um baseado venderam mais um escravo

everybody dance u-hu clap your hand clap your hand passou aqui agrilhado arrastando correntes estenderam um lençol pingando ta molhando tudo penduraram as roupas no varal para secar essas memórias um senhor vendendo milho pingando sangue crianças sendo vendidas bebês ofertados em bandejas deliciosos corpos cariocas dançando Anitta até o chão calor infernal brilho amanteigado óleo de côco pombo morto despedaçado no asfalto roda de samba triste cerveja ficando choca em copo americano a gente vai precisar fazer uma análise melhor disso aqui conversar depois do expediente de terno e gravata relaxar por alguns minutos tirar um break dessa funcionalidade insuportável interminável de compra e venda compra e venda compra e venda vem com vontade com maldade chega encosta em mim você sabe que eu quero e que eu gosto assim fumar um cigarro com sabor de quero mais eu to na intenção de ter você só pra mim hoje eu to querendo te pegar gostoso a cidade tem uma proporção que eu não sei uma porção de sons é tão difícil experimentar o silêncio aqui entender que pra se estar tem que estar a noite ainda se ouve a risada da Bárbara o meu voto é das puta das travesti das mana das gay é LGBT gênero não existe mais is over pelamordedeus 2025 alguém berra igual um pato música eletrônica eu gosto disso aqui eu vou ficar aqui foi a Leopoldina que assinou a independência do Brasil se tornou independente de Portugal pelas mãos de uma mulher você sabia é isso aí galera é hora da semi-final de vôlei masculino é ouro é ouro neles é ouro que eles querem o nosso ouro o Banco do Brasil o Jardim Botânico as luzes da viatura de polícia uma abordagem violenta apontaram uma arma na minha cara sem a menor necessidade.

Anexo II – Fotos do processo e do espetáculo







Desenhos por Diogo Liberano

universidade federal do rio de janeiro (ufrj) e teatro inominável

apresentam um espetáculo da XVI MOSTRA DE TEATRO DA UFRJ

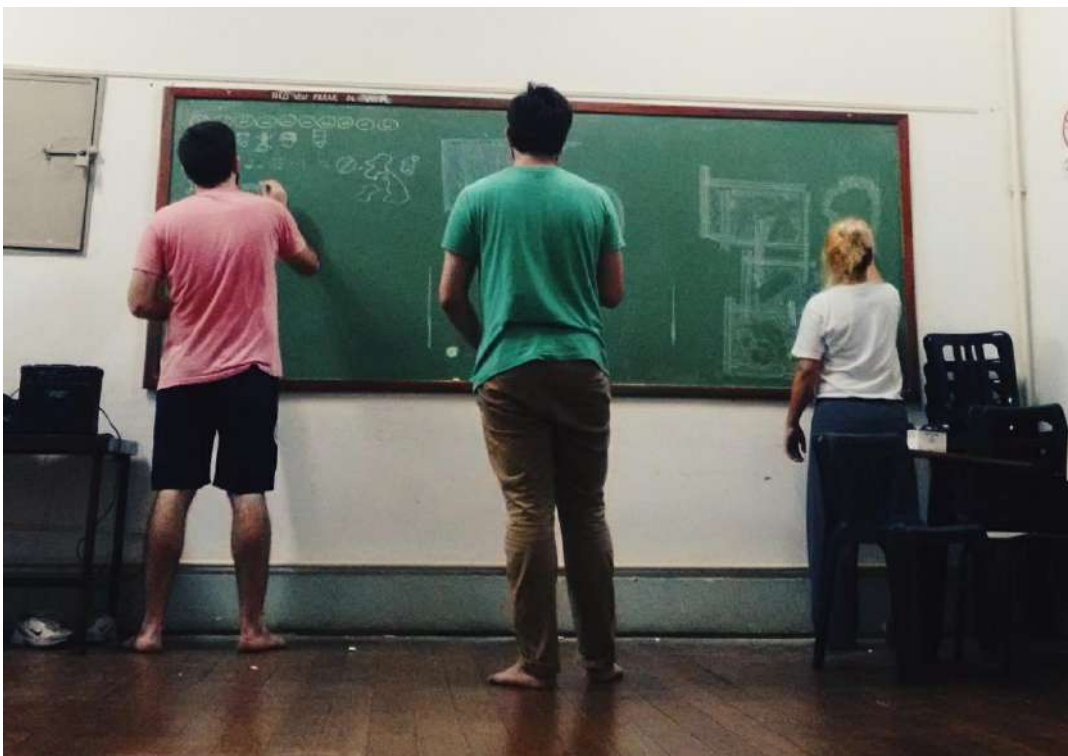
dramaturgia diogo liberano
direção thais barros
orientação de direção jacyan castilho
elenco andré locatelli, lívia ataíde e pedro henrique müller

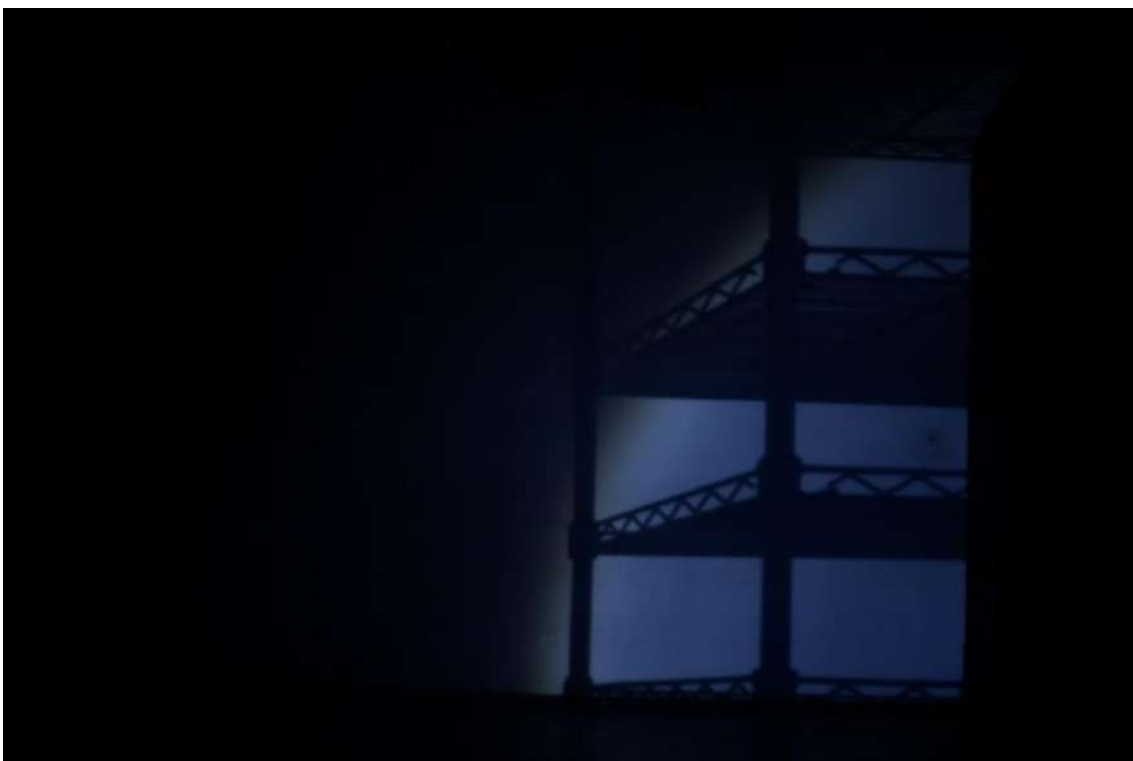
qui e sex, 10 e 11 de nov de 2016 às 20h
sala vianninha
escola de comunicação (eco/ufrj)
av. pasteur, 250, praia vermelha

poderosa
vida
não
orgânica
que
escapa

entrada 1kg de alimento não perecível
sujeito à lotação

14









Fotos por Thaís Grechi

Anexo III – Ficha técnica

poderosa vida não orgânica que escapa, de diogo liberano

direção: thaís barros

orientação: jacyan castilho

assistência de direção: ana paula gomes

elenco: andré locatelli, lívia ataíde e pedro henrique müller

iluminação: gabriela villela, luiz buarque e luis gustavo

cenografia: eduardo ferrera

assistência de cenografia: ellen freitas

orientação de cenografia:

figurino: bárbara faccioli e juliana valle

orientação de figurino: suely gerhardt

direção de arte: marcela cantaluppi

produção: vitor emanuel

preparação corporal: renata Araújo

orientação de preparação corporal: inês galvão e lígia tourinho

direção de movimento: andrêas gatto e natássia vello

pesquisa musical e desenho sonoro: José Ricardo

co-realização: teatro inominável

classificação etária: 14 anos

sinopse:

um edifício decide desabar. imagina quando as coisas que o homem inventou
começarem a se desfazer?