

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
FACULDADE DE LETRAS

PATRÍCIA DOS SANTOS SILVEIRA

**TRILOGIA DA VIOLÊNCIA ENTRE CANTOS DE VIDA E MORTE:  
A CONSTRUÇÃO DE UMA DRAMATURGIA**

Porto Alegre

2016

PATRÍCIA DOS SANTOS SILVEIRA

**TRILOGIA DA VIOLÊNCIA ENTRE CANTOS DE VIDA E MORTE:  
A CONSTRUÇÃO DE UMA DRAMATURGIA**

Tese apresentada como requisito para obtenção do grau de Doutora em Letras, pelo Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Letras, Área de concentração Escrita Criativa, da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Orientador: Prof. Dr. Luiz A. de Assis Brasil

Porto Alegre

2016

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)**

S587t Silveira, Patrícia dos Santos  
Trilogia da violência entre cantos de vida e morte: a construção de  
uma dramaturgia / Patrícia dos Santos Silveira. – Porto Alegre, 2016.  
338 f.

Tese (Doutorado) – Faculdade de Letras, PUCRS.  
Orientador: Prof. Dr. Luiz A. de Assis Brasil

1. Escrita Criativa. 2. Teatro (Literatura) - Técnica. 3. Criação  
(Literária, artística, etc.). I. Brasil, Luiz A. de Assis. II. Título.

CDD 808.03

**Ficha Catalográfica elaborada por Loiva Duarte Novak – CRB10/2079**

PATRÍCIA DOS SANTOS SILVEIRA

**TRILOGIA DA VIOLÊNCIA ENTRE CANTOS DE VIDA E MORTE:  
A CONSTRUÇÃO DE UMA DRAMATURGIA**

Tese apresentada como requisito para obtenção do grau de Doutora em Letras, pelo Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Letras, Área de concentração Escrita Criativa, da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Aprovada em: 29 de fevereiro de 2016.

**BANCA EXAMINADORA:**

Prof. Dr. Luiz A. de Assis Brasil – Orientador PUCRS

Prof. Dra. Rita Lenira de Freitas Bittencourt – UFRGS

Prof. Dr. Stephan Arnülf Baumgärtel – UDESC

Profª. Dra. Maria Tereza Amodeo – PUCRS

Prof. Dr. Antonio Carlos Hohlfeldt – PUCRS

Porto Alegre  
2016

# AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu orientador Prof. Dr. Luis A. de Assis Brasil, pela colaboração ao longo deste trabalho de pesquisa e pela grande aprendizagem que me proporcionou na área de Escrita Criativa. Agradeço imensamente sua coragem, pioneirismo e inteligência em desenvolver essa área no país, permitindo que eu e outros escritores possamos realizar essa experiência na universidade brasileira.

Agradeço à minha família por todo o amor e amizade recebidos ao longo da vida e pelo apoio para que eu seguisse meus estudos, minha mãe Vera Lúcia dos Santos, meu pai Getúlio de Souza Silveira e minha irmã Gabriele dos Santos Silveira.

Agradeço imensamente a Daniel Soares Duarte por todo apoio, carinho e colaboração ao longo desse período, sendo um dos primeiros leitores desses textos, com quem eu trocava ideias e sonhos.

Aos atores e amigos muito especiais que permitiram que eu os dirigisse, aceitando dialogar com meus textos, o que me proporcionou o amadurecimento da minha criação em dramaturgia.

Aos amigos Franciele Aguiar, Fernanda Moreno e Anderson Moreira Sales, que participaram da primeira peça em que atuei como dramaturga e diretora, *Sonhos [Im]possíveis*.

Às grandes amigas que conheci no curso, Giselle Cecchini e Natasha Centenaro.

Aos grupos de pesquisa dos quais fiz parte (Limiares Comparatistas e Diásporas Disciplinares: Estudo de Paisagens Identitárias na Contemporaneidade e Cartografias Narrativas em Língua Portuguesa: redes e enredos de subjetividade), orientados pelos professores Ricardo Araujo Barberena e Paulo Ricardo Kralik Angelini, respectivamente, com as inesquecíveis discussões e leituras, sempre enriquecedoras e inspiradoras.

À professora Maria Tereza Amodeo pelo aprendizado e orientação do estágio docência.

Aos professores Antonio Hohlfedt e Ana Maria Lisboa de Mello por todo o aprendizado ao longo do curso.

Às secretárias do PPGL, Alessandra Machado Carvalho e Tatiana de Fátima Carré, pelo carinho e atenção.

À coordenadora do programa, Profa. Dra. Maria da Glória Corrêa Di Fanti.

À PUCRS e à CAPES pela concessão da bolsa de estudos.

Aos inúmeros amigos e colegas do curso com quem pude conviver, aprender e me inspirar.

## RESUMO

Este trabalho consiste na apresentação de uma obra dramatúrgica, acompanhada da reflexão sobre seu processo de criação. A obra é composta por cinco textos teatrais. Cada um deles possui uma narrativa, situação, personagens e proposta estética específicos, podendo ser lido de maneira independente em relação aos outros. Seu conjunto versa sobre o tema da *violência* numa perspectiva pessoal. Os textos possuem uma relação de complementariedade, mantendo sua unidade artística. Depois disso, é apresentado um diário de criação, composto ao longo do processo de escrita dos textos teatrais. Na parte reflexiva, conta-se a origem de sua escrita, suas principais questões e como a autora percebe a relação desse processo com alguns pontos da teoria do texto dramático e da literatura. A partir dessa experiência, são também apresentados exercícios de criação em dramaturgia.

Palavras-chave: Escrita criativa. Dramaturgia. Processo de criação.

## ABSTRACT

This dissertation presents a dramaturgical work, which is followed by a reflection on its compositional process. The work is comprised of five different texts. Each one has specific narratives, situations, characters and aesthetic proposals, and can be read independently. Its general theme is *violence*, as seen in a personal perspective. The texts complement each other, while keep their artistic unity. A creative diary that was composed along the writing process of the theatrical texts is presented. The reflexive part tells the origin of their creative process, their main points and how I see the relation between the process and some theoretical points on dramatic text and on literature. From this experience, exercises on playwriting creation are also presented.

Keywords: Creative writing. Dramaturgy. Creative process.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>8</b>
<b>PARTE I.....</b>	<b>11</b>
Morte.....	12
Mãe e filho.....	24
Navio.....	41
Vida.....	67
Maria.....	86
<b>PARTE II.....</b>	<b>126</b>
Diário de criação – reflexões da autora sobre si mesma, sua obra e a dramaturgia.....	127
2012.....	133
2013.....	141
2014.....	148
2015.....	174
<b>PARTE III.....</b>	<b>250</b>
O início do processo de construção.....	251
A busca por narrativas – a vontade de contar.....	261
Dramaturgia, a cápsula do tempo – entre a escrita e a encenação.....	273
<b>PARTE IV.....</b>	<b>317</b>
Escrever dramaturgia – exercícios de criação e convites para o devaneio em teatro.....	318
Exercício 1.....	319
Exercício 2.....	322
Exercício 3.....	322
Exercício 4.....	325
Exercício 5.....	325
Exercício 6.....	325
Exercício 7.....	326

Exercício 8.....	326
Exercício 9.....	327
Exercício 10.....	328

<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>329</b>
----------------------------------	------------

<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>334</b>
--	------------

# INTRODUÇÃO

A construção da dramaturgia que contarei aqui nasce de um permanente vazio. Esse vazio é o vazio de um palco onde tudo pode acontecer, o vazio de Peter Brook. Nele, a imaginação preenche o espaço<sup>1</sup>. Essa ausência é entendida como um pré-requisito para a imaginação<sup>2</sup>. Nessa experiência, “[p]osso tomar qualquer espaço vazio e chamá-lo de um cenário nu. Um homem caminha por esse espaço vazio enquanto outro o observa, e isso é tudo o que se precisa para realizar um ato teatral”<sup>3</sup>. Para mim, na escrita dos textos que apresento aqui, esse espaço vazio diz respeito a um silêncio no qual uma voz se projeta. Basta que ela entre em cena, na minha imaginação, para ter início a dramaturgia.

Desse silêncio e dessa voz que espero começaram a nascer meus textos. Contudo, a dramaturgia que nasce desse vazio no qual tudo é possível existe na relação com a tradição e, ao mesmo tempo, com uma liberdade incondicional. Para escrever, procuro o desconhecido, fora de normas preestabelecidas, um devir resultante da liberdade de escolha, cujo objeto só se dá a conhecer depois do processo realizado. É no processo que as escolhas são feitas, como na vida. Porém, elas nascem mais do próprio fazer (a escrita) do que por uma escolha predeterminada.

No início da escrita da *Trilogia da violência entre cantos de vida e morte*, todo teatro era possível, tinha diante de mim toda a história da dramaturgia e as infinitas possibilidades que o teatro contemporâneo oferece. Para começar a escrever era preciso começar de alguma forma. Comecei me perguntando: que teatro desejo? Sobre o que quero falar? A que tipo de experiência desejo convidar o público?

Ao lado dessa experiência de escuta e procura, em diálogo com o conhecimento da tradição teatral ocidental, há outro fator importante em meu processo de formação como dramaturga. Para escrever fui, primeiramente, conhecê-lo a partir de sua prática como atriz e diretora teatral. Comecei minhas primeiras experiências de teatro ainda bastante jovem, há mais ou menos vinte anos. Tinha quatorze quando fiz minha primeira oficina. Depois disso, retomei a prática teatral, numa cidade vizinha, já na época da universidade. Nesse período, ingressei em um grupo amador, no qual fiz as primeiras apresentações como atriz no palco italiano e na rua. Nessa época, já procurava escrever dramaturgia, mas sentia que faltava um conhecimento mais profundo de sua prática, de seus sentidos e de suas possibilidades. Depois, já formada no curso de Letras na FURG, parti em busca

---

1 BROOK, Peter. *A porta aberta*. São Paulo: Civilização Brasileira, 2002, p. 23.

2 Idem, *ibidem*, p. 22

3 BROOK, Peter. *El espacio vacío: arte y técnica del teatro*. Barcelona: Nexos, 1986, p. 5.

de uma formação profissional, dando início à graduação em Teatro na UFRGS. Cursei a graduação e obtive o diploma de Direção Teatral. Realizei então o Mestrado em Teatro na UDESC, com pesquisa em dramaturgia e, finalmente, ingressei no curso de Escrita Criativa com o trabalho que agora apresento.

Conto parte dessa trajetória pessoal porque, para entender meu processo de criação em dramaturgia, preciso apontar para a relação que tenho com o teatro, de busca por um aprendizado pessoal e prático. As primeiras experiências ainda estão presentes em minha busca por uma voz que começa antes de tudo no que se faz em sala de ensaio, aquele teatro possível em qualquer lugar, mesmo em uma cidade pequena, afastada dos maiores centros culturais do Brasil. Para escrever, procurei antes de tudo conhecer o teatro como prática do trabalho de atuação e encenação, ao lado do seu estudo teórico.

Praticar teatro como atriz e, mais tarde como diretora, foi fundamental para meu processo de escrita. Isso explica porque, quanto mais conheço sobre a prática de ensaios e o trabalho de atuação e encenação, mais profunda pode ser minha pesquisa em dramaturgia.

Além disso, esse histórico colabora para o entendimento sobre a arte teatral enquanto busca pessoal, particular. Todo teatro começa com o que se quer fazer a partir de uma criação possível dentro do contexto cultural em que se está inserido. Ele tem uma ligação física com o modo como é desenvolvido, apontando para sua materialidade humana e social. Essa materialidade do teatro que posso fazer interfere em uma dramaturgia que importe e que surja dessa experiência pessoal. Isso influencia as questões que abordarei ao longo deste trabalho, como a relação entre texto e encenação, a busca por uma voz pessoal na criação artística, a relação entre teoria e prática e a ligação com o contexto sociocultural em que vivo, entre outras.

As primeiras experiências, precárias e sem conhecimento teórico, ainda estão presentes numa voz profunda que ressoa em minha memória. Quando tudo parece difícil para que meu teatro se realize, devido às necessidades econômicas e de produção que o teatro profissional exige em nosso contexto nacional, a voz de uma necessidade muito profunda luta para se tornar real na cena. Ainda hoje é essa voz que tenta sair quando escrevo, difícil, necessária e vital para mim. É essa voz que dá origem a meus textos.

A seguir, o leitor encontrará o trabalho dividido em quatro partes. Na primeira parte estão os cinco textos teatrais que compõem a *Trilogia da violência entre cantos de vida e morte*. São eles: *Morte, Mãe e filho, Navio, Vida e Maria*. Na segunda parte, está um diário de criação, escrito durante o desenvolvimento dos textos teatrais. Na terceira parte estão os textos que apresentam uma reflexão sobre o processo criativo desses textos. Nessa etapa, falo das escolhas que foram feitas ao longo do processo de criação, das questões que me guiaram e do modo como entendo o processo de

criação em dramaturgia. Na quarta parte estão exercícios de criação em dramaturgia e, por fim, as considerações finais do trabalho e a bibliografia. Nas referências bibliográficas, por entender que é difícil delimitar o diálogo de um trabalho de criação artística com outras obras artísticas e teóricas (seria necessário citar quase tudo que já li até hoje, as obras que me formaram como escritora e pesquisadora em arte), optei por colocar apenas os textos que são citados ao longo da tese.

O objetivo principal deste trabalho, vinculado à Área de Concentração em Escrita Criativa, foi o desenvolvimento de um projeto criativo na área de dramaturgia. Por isso, na parte reflexiva, é importante chamar atenção para o fato de que falo enquanto autora, na tentativa de compartilhar um pouco do meu processo e das minhas buscas ao longo dessa escrita. Não falo como teórica sobre minha própria obra; isso exigiria um distanciamento ou uma relação de alteridade em relação aos textos que, como escritora que lhes deu origem, não posso alcançar.

Ouçõ agora o terceiro sinal do teatro. As luzes já foram apagadas. Por favor, desliguem os celulares e tenham todos um bom espetáculo!

# PARTE I

## PARTE II

# DIÁRIO DE CRIAÇÃO – REFLEXÕES DA AUTORA SOBRE SI MESMA, SUA OBRA E A DRAMATURGIA

Uma educação pela pedra: por lições;  
para aprender da pedra, frequentá-la;  
captar sua voz inenfática, impessoal  
(pela de dicção ela começa as aulas).  
A lição de moral, sua resistência fria  
ao que flui e a fluir, a ser maleada;  
a de poética, sua carnadura concreta;  
a de economia, seu adensar-se compacta:  
lições da pedra (de fora para dentro,  
cartilha muda), para quem soletrá-la.

Outra educação pela pedra: no Sertão  
(de dentro para fora, e pré-didática).  
No Sertão a pedra não sabe lecionar,  
e se lecionasse, não ensinaria nada;  
lá não se aprende a pedra: lá a pedra,  
uma pedra de nascença, entranha a alma.

(*João Cabral de Melo Neto – A Educação pela Pedra*)

Apresento aqui um diário sobre a escrita dos textos da *Trilogia*. Ao longo desses quatro anos em que fui desenvolvendo a escrita desses textos, fiz o mesmo gesto de Paul Cézanne, que todo dia ia encontrar sua montanha, sempre a mesma e sempre diferente. Minha montanha ao longo desse processo de criação foi a dramaturgia e os textos teatrais que compõem este trabalho.

Os textos da *Trilogia* são a mostra artística desse processo intenso e interminável de pensar, viver e criar dramaturgia. Ao entregar esses textos para leitura, ainda estou longe de ter respostas prontas. Tudo que penso sobre a arte, a literatura e o teatro está sempre em constante transformação, como eu e a vida. Todos os dias, minha relação com o teatro muda, se aprofunda, se complexifica. Não consigo imaginar estabelecer verdades fixas sobre ele, pois quanto mais o pratico, mais percebo sua vitalidade inapreensível. O teatro é uma eterna relação de alteridade. Como não posso jamais apreender o *outro* em sua totalidade, também não posso jamais *possuir* o teatro. Cada dia é único e irrepetível. Por isso, se o mundo e eu mudamos, se minha relação com o teatro também, não posso oferecer verdades prontas, fechadas. Tudo o que tenho são testemunhos de um estado presente, mas que, por serem temporais, reflexões de algum momento de vida, são, por isso, passageiros, instáveis, recortes de um contexto impossível de se mostrar completamente, apenas um registro fragmentado de vida.

No início esses escritos não eram um diário. Nunca tive um diário, e nunca havia tido essa intenção antes de começar a escrever este que apresento. Anos atrás, nunca havia tido interesse profundo sobre obras autobiográficas. Mas isso mudou. Comecei a conhecer artistas que mostraram como o uso de elementos autobiográficos em uma obra artística pode conter um ato ético de valorização da vida. Um artista que escreve sobre a simplicidade de sua rotina, seus medos, seus sonhos, me ensina o valor da experiência que vivemos dia a dia, essa vida anônima e simples da qual apenas cada indivíduo é testemunha em tempo integral.

Esse diário nasceu do próprio ato de escrever sem uma finalidade determinada. Sempre carrego um caderno, que cabe numa bolsa pequena. São cadernos que vão sendo trocados à medida que são preenchidos. Guardo-os todos. Utilizo esses cadernos tanto para aula quanto para anotações de leituras, ideias, pensamentos, imagens, fragmentos de textos que posso vir a desenvolver, ideias para contos, poesias, narrativas, frases que escuto. Com isso, no começo da pesquisa para a Tese, escrevia nesses cadernos, como sempre fiz. Eles contêm todo tipo de anotação, mas não têm o intuito de contar o que foi feito ao longo do dia, como pode ser um diário. Depois de um tempo, preocupada em começar a definir a escrita dos textos teatrais para a pesquisa artística, comecei a perceber que a escrita que fazia neles estava se transformando em uma parte importante da minha reflexão para o trabalho. Anotava ideias e pensamentos e via que eles eram fundamentais naquele momento. Escrever me ajudava a aprofundar meu pensamento sobre a dramaturgia e os textos que começava a construir. Era uma conversa comigo mesma. Depois de um tempo, como foram ganhando importância e eu via que o fato de datá-los também era essencial, comecei a imaginar a ideia de um diário.

No início resisti um pouco, mas fui mudando de opinião conforme percebi que escrever sobre a experiência pessoal também é uma forma de conhecimento. Comecei, então, a dedicar mais atenção a essa escrita diária sobre dramaturgia e separei um caderno para isso. Nesse caderno, decidi que colocaria apenas as anotações sobre a Tese, a escrita dos textos teatrais e reflexões sobre dramaturgia. Seria um caderno “especial” para o trabalho. Tive dois cadernos que ficaram completamente cheios. O primeiro foi um caderno lilás, de tamanho médio, que considerei bonito e confortável para escrever. Depois de preencher esse, comecei o segundo, agora grande e “comum”, que ganhei da universidade. Aparentemente, nenhum apego estético a ele, mas gostava muito que fosse azul claro, pensava que isso me acalmava e me lembrava o céu. Gostava de pensar que escrevia no céu. Era um caderno para escrever. Tenho outros cadernos mais bonitos, mas que, por achá-los tão bonitos sempre acabo guardando para uma escrita “mais importante” que nunca vem, e eles acabam ficando sem uso. Para esse diário, queria um caderno para ser usado, um caderno para gastar, agora grande e que nunca saía de casa com medo de perdê-lo ou ser assaltada (coisa normal

nesses tempos em Porto Alegre). Além disso, seguia mantendo os cadernos pequenos que carregava para todos os lados. Nessas escritas, passei, então, a colocar pensamentos, reflexões, ideias, opiniões. Eis uma foto deles:



Muito do que escrevi tem influência da vida em Porto Alegre, no que diz respeito à experiência teatral que tenho nessa cidade. É importante dizer isso pois, se estivesse vivendo em outro lugar, com certeza, minhas reflexões e criações artísticas seriam outras. O teatro tem uma conexão íntima com a cidade em que se desenvolve. É a partir do teatro que assisto e pratico que escrevo sobre dramaturgia. Cada cidade tem sua cultura teatral e é muito difícil fugir dessa influência. Talvez isso aconteça devido à falta de circulação das peças no país entre os estados brasileiros. O número de peças que realmente circula no Brasil é quantitativamente insuficiente para mudar a percepção do teatro em determinada cidade. As peças que circulam são como aparições. A exceção disso são os festivais nacionais e internacionais, mas que também dão pouca ideia de tudo que é feito no país. São sempre mostras pequenas da produção nacional.

Como meu trabalho está impregnado do teatro a que assisti e criei ao longo desses anos, considerei que a forma de um diário poderia expressar melhor essa relação com a dramaturgia. O diário é um texto que evidencia a transitoriedade da vida. Como disse Philippe Lejeune, o diário é simplesmente humano, tem suas forças e suas fraquezas, uma série de vestígios datados<sup>4</sup>, nos quais:

4 LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Belo Horizonte: UFMG, 2008, p. 259-267.

Uma entrada é o que foi escrito num certo momento, na mais absoluta ignorância quanto ao futuro, e cujo conteúdo não foi com certeza modificado. Um diário mais tarde modificado ou podado talvez ganhe algum valor literário, mas terá perdido o essencial: a autenticidade do momento<sup>5</sup>.

Para escrever esse diário, aceitei sua incompletude e sua precariedade. Vi nisso a possibilidade de entender que essas duas qualidades também são importantes para a construção do conhecimento. Uma forma aparentemente “precária” pode ensinar mais ao mundo de hoje do que uma forma que passe a ideia de algo definitivo, acabado. Em vários momentos, faço afirmações, por exemplo. Sei que a tendência de um leitor pode ser ler essas afirmações como verdades que o autor expressa. Porém, fui percebendo, enquanto escrevia, que fazer uma afirmação, muitas vezes equivocada ou mostra de um pensamento prematuro ou incompleto, podia desencadear uma transformação em mim e em minhas ideias. O diário, nesse sentido, tornou-se uma forma de conhecimento, “uma forma de espelho, no qual, uma vez projetados no papel, podemos nos olhar com distanciamento”<sup>6</sup>. Ao escrever, mesmo que escrevesse algo “errado”, ao exteriorizar isso na forma escrita, esse gesto colaborava para que eu me desse conta daquele pensamento fixado no papel e, a partir disso, pudesse me transformar internamente.

Para manter as marcas desse processo, mantive no diário as entradas que falam do texto abandonado *Exílio*, uma vez que ele fez parte do processo, e também mantive o título *Maria* como aparece em sua primeira versão, *Nossa Senhora*, lembrando que o texto é o mesmo. Além disso, as citações não obedecem às normas para as referências bibliográficas. Por se tratar de um diário, apenas citei autor, título da obra e página, quando possível.

Mais do que expressar verdades, espero que meu diário mostre esse movimento de algo que deixa rastros, mas que usa esses vestígios no tempo para poder ir adiante na sua caminhada. Ele, mais que tudo, evidencia um processo de transformação. É esse processo de procura, de mudança e de autoconhecimento que tentei deixar aqui. O mais importante não é o que digo, mas o que esse dizer pode proporcionar a mim que escrevo e, talvez, naquele que lê e percebe esse movimento. Esses escritos mostram, dessa forma, um transformar-se, um movimento. Por isso, são importantes as repetições, os pensamentos inacabados, as palavras soltas, as imagens descontextualizadas. É o dizer para que se possa dizer outra coisa e assim se aprofundar, se transformar. A repetição, por exemplo, tem função fundamental. Ao repetir minhas ideias, via o quanto elas me acompanhavam. Repeti-las, porque não saíam da minha cabeça, me permitia tentar dizê-las de outra forma, ou ver que também isso não era possível. A repetição de uma ideia mostra tanto a sua importância para

---

5 Idem, *ibidem*, p. 260.

6 Idem, *ibidem*, p. 263.

mim quanto a transformação que ela podia ir sofrendo, ou ser incapaz de sofrer. A dramaturgia. A dramaturgia. Sempre a dramaturgia, mas, ao mesmo tempo, sempre outra.

Todos os dias, de alguma forma, me perguntei o que era a dramaturgia para mim. Muitas vezes escrevi clichês, ideias de senso comum, ultrapassadas, e ainda houve aquelas que não eram originalmente minhas, mas que repetia sabendo que eram ideias lidas de outros autores, que precisava dizer com fossem minhas, porque são intertextos que aparecem no meu pensamento como *minhas*. Eram como as vozes que coloco nos meus textos. Elas simplesmente estão dentro de mim e precisam ser ditas, precisam se expressar. Não quis negar isso na escrita do diário. Quando digo que o teatro é, antes de tudo um acontecimento político<sup>7</sup>, não estou plagiando quem disse isso antes de mim, mas, ao dizer, mostro que sinto que essa fala também é minha. Algumas ideias são tão importantes que fazem parte de mim, da minha formação. São frases que gritam no meu pensamento; por isso as escrevi. Outras vezes, o diário foi o lugar em que desabafei perplexidades sobre o teatro e a dramaturgia. Precisava escrever para exorcizar. Outras vezes ainda, foi o espaço em que briguei comigo mesma. Escrevia os textos da *Trilogia* e precisava discutir com alguém, discutia comigo mesma, escrevendo no diário. Outras vezes, precisava me fazer perguntas. Outras era como em um diálogo sem travessão. Eu falava e depois eu mesma criava uma réplica. Outras vezes era um monólogo que escrevia comigo mesma. O diário é uma tentativa de testemunho que deixo sobre esse processo de escrita. É uma forma de método de trabalho, de laboratório e de ação, que deixa o pensamento mais livre e mais aberto a contradições, mostrando ao leitor sua dinâmica de reflexão, um espaço fantasmático, uma maneira de viver, uma ética<sup>8</sup>.

Esse tipo de estrutura pode expressar de uma forma particular meu pensamento sobre os textos da *Trilogia* e seu processo de escrita. Um texto único, linear, organizado de forma progressiva, poderia passar apenas uma imagem coerente e, em parte, estática, da percepção da obra. Isso levaria a uma ideia equivocada do processo. Minhas reflexões sobre os textos e seu processo de construção estão em constante mudança. Por isso, uma estrutura fragmentária e datada como um diário expressa melhor essa natureza instável e em permanente mudança que é a do autor com sua obra e o próprio processo de criação. Como disse Blanchot:

O interesse do diário é a sua insignificância. Essa é sua inclinação, sua lei. Escrever cada dia, sob a garantia desse dia e para lembrá-lo a si mesmo, é uma maneira cômoda de escapar ao silêncio, como ao que há de extremo na fala. Cada dia nos diz alguma coisa, cada dia anotado é um dia preservado. Dupla e vantajosa operação. Assim vivemos duas vezes. Assim, protegemo-nos do esquecimento e do desespero de não ter nada a dizer.<sup>9</sup>

7 GUÉNON, Denis. *A exibição das palavras – uma ideia política do teatro*. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2003.

8 LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico*. Op. Cit., p. 263, 264, 270, 288.

9 BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. São Paulo: Martina Fontes, 2005. Trad. Leyla Perrone-Moisés. p. 273

Nesta etapa do trabalho, os textos ainda não foram encenados ou lidos publicamente. Quando isso acontecer, será aberto, mais uma vez, um diálogo infinito com a obra. Sua percepção, assim como de seu próprio processo, muda muito quando começa o diálogo com o público, sua reação no teatro, suas interpretações, sua emoção, seus silêncios. Por esses motivos, entendo que um diário é uma forma que permite perceber essa relação em constante movimento que tenho com meu trabalho de criação.

Esse diário só foi possível por causa de uma relação de amor com meu objeto de estudo. Só esse sentimento pode explicar o ir e voltar a ele tantas vezes e ainda não possuí-lo:

Ao longo da vida amorosa, as figuras surgem na cabeça do sujeito apaixonado sem nenhuma ordem porque dependem cada vez de um acaso (interior ou exterior). A cada um desses incidentes (aquele que lhe “cai” sobre a cabeça), o enamorado retira figuras de reserva (do tesouro?), de acordo com as carências, as injunções ou os prazeres do seu imaginário. Cada figura explode, vibra sozinha como um som despojado de toda melodia – ou se repete, até cansar como motivo de uma música sempre igual. Nenhuma lógica liga as figuras nem determina sua contiguidade: as figuras estão fora do sintagma, fora da narrativa, são Eríneas; se agitam, se chocam, se acalmam, voltam, se afastam sem nenhuma ordem, como um voo de mosquitos<sup>10</sup>.

Espero que esses fragmentos mostrem como entendo a relação com a dramaturgia e o teatro. Uma postura de procura e encontro com o mesmo objeto, como a pedra do poeta, que a frequenta, que se educa por ela, sempre observando, olhando, tentando apreender, descrever, objeto de devaneio que a cada dia muda, porque o observador muda. Por isso, objeto instável, indefinível, que nunca se possui.

Tive prazer em escrevê-lo. Algumas vezes o recusei. Outras me foi insuportável. Outras simplesmente não consegui, porque já estava exausta de escrever os textos teatrais e não conseguia ir além disso. Agora, vejo que foi extremamente difícil encerrá-lo num final. Como terminar um diário? Ao mesmo tempo, ao escrevê-lo, sei que corro o risco de encerrar meu próprio passado, pois o que foi dito ficou registrado e sei que minhas ideias sobre a dramaturgia e o teatro ainda vão mudar muito. Procurar. Ouvir. Encontrar.

---

10 BARTHES, Roland. *Fragments de um discurso amoroso*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991. p. 4.



## **Março**

Estes textos nascem de um vazio.

Uma espera.

Uma escuta.

O texto para teatro hoje pode ter várias formas. Por isso, não sei o que ele pode ser. Sei o que ele já foi.

Vazio diante de mim.

Escrever sobre o abismo.

## **Abril**

Poema de Wisława Szymborska:

*O terrorista, ele observa*

A bomba vai explodir no bar às treze e vinte.  
Agora são só treze e dezesseis.  
Alguns ainda terão tempo de entrar;  
alguns de sair.

O terrorista já passou para o outro lado da rua.  
A distância o livra de todo mal  
e a vista, bom, é como no cinema.

Uma mulher de jaqueta amarela, ela entra.  
Um homem de óculos escuros, ele sai.  
Uns jovens de jeans, eles conversam.  
Treze e dezessete e quatro segundos.  
Aquele mais baixo tem sorte, sai de lambreta,  
e aquele mais alto entra.

Treze e dezessete e quarenta segundos.  
Uma moça, ela passa de fita verde no cabelo.  
Só que aquele ônibus a encobre de repente.

Treze e dezoito.  
A moça sumiu.  
Se foi tola de entrar ou não  
vai se saber quando os carregarem para fora.

Treze e dezenove.  
Parece que ninguém mais entra.  
Aliás, um gordo careca sai.

Mas remexe os bolsos como se procurasse algo  
e às treze e vinte menos dez segundos  
ele vota para buscar a droga das luvas.

São treze e vinte.  
O tempo, como ele se arrasta.  
Deve ser agora.  
Ainda não.  
É agora.  
A bomba, ela explode.

Toda vez que leio esse poema, penso na força que a escrita de um poeta pode ter no diálogo com seu tempo. Szyborska escreve esse poema depois de passar pela Segunda Guerra Mundial e a Guerra Fria, mas consegue manter seu olhar atento, jovem. Isso é um desafio para qualquer artista. Não posso ver o mundo como coisa dada, conhecida, previsível. Preciso ser capaz de *ver* as coisas do meu mundo. Tem gente que já nasce velho. É triste e medíocre quando vejo colegas artistas que estão com o pensamento sempre em um mundo que nem conhecem, tentando reproduzir temas e posturas de gerações passadas, criando coisas que não dizem nada para a vida presente. É sempre um risco cair nesse tipo de fechamento, de idealização. Mas, mesmo quando escrevo sobre o passado (e isso é maravilhoso), não posso produzir algo que já nasce morto. Prefiro escrever de maneira errada, desagradar, decepcionar os modelos estabelecidos de *bom gosto*, do que escrever algo sem impulso vital. Preciso ser capaz de viver o meu tempo, me abismar com ele. Só tenho essa vida. O dia de hoje é completamente único e irrepitível. Como isso aparece na minha escrita? Na minha relação com o mundo? Preciso achar esse gesto de Szyborska. É como olhar de frente para a realidade, com os pés firmemente apoiados no chão. Estou aqui e agora. Presente. Um gesto de quem se sente vivo.

Um dia, passando em uma das ruas principais de Porto Alegre, estourou uma bomba em uma padaria, na Av. Independência. Disseram que foi por motivos passionais, provavelmente vingança. Passei na frente do lugar poucos minutos depois da explosão. O hospital Santa Casa fica bem na frente do prédio. Quando cheguei, os feridos já haviam sido retirados. Mas dava para ver o caos. A padaria é toda envidraçada. Se tivesse saído um pouco antes de casa, provavelmente teria me machucado, pois quem estava na calçada foi atingido pelos estilhaços de vidro. Disseram que foi uma bomba com pregos, feita por alguém que passou pelo exército. Todos os vidros estouraram. Depois que saí de lá, não vi ninguém na cidade comentar o ocorrido. Toda vez que passo naquele lugar, lembro desse dia. Mas, para a cidade, é como se nunca tivesse acontecido. Como pode explodir uma bomba no centro da cidade e isso não provocar nada nas pessoas? Nenhuma surpresa? Nenhuma estupefação? As pessoas seguiram caminhando.

O poema de Szyborska guarda um gesto em relação ao tempo presente. Estar acordada.

Não ver tudo como se o mundo fosse uma eterna repetição.

Preciso ser capaz de reconhecer o sentimento do meu mundo. Lembrei de dois temas de violência, o poema e o acontecimento da padaria. Porém, isso não está ligado só a esse tema. Preciso encontrar esse gesto em relação ao amor, à felicidade, ao convívio, aos desejos do meu tempo. Preciso encontrar esse gesto ou não vou conseguir escrever.

Como as pessoas falam hoje? Quais são seus sonhos? O que o meu tempo tem de único? Isso precisa estar presente também na minha linguagem. Como expressar a experiência de estar viva hoje? Preciso valorizar esse instante. O que sinto agora? O que é a vida para mim? Sobre o que escrever?

## **20 de maio**

Alguém disse. Dramaturgia: organização da ação em um espaço compartilhado.

Dramaturgia verbal – texto escrito e/ou texto oral;

Dramaturgia do ator – composição entre corpo e voz do ator, tudo que ele faz e diz, jogo, relação;

Dramaturgia da encenação – composição do diretor, organização do texto cênico;

Dramaturgia do espaço – leitura/proposição/interpretação/jogo com o espaço, lugar onde acontece a ação;

Dramaturgia da luz – composição da luz com o ator e o espaço;

Dramaturgia sonora – voz, sons, trilha;

Dramaturgia visual – figurino, objetos de cena, cenário, espaço da ação, tudo que se vê.

Dramaturgia – organização

A dramaturgia é um problema chave para o teatro contemporâneo. Como defini-la?

O que é dramaturgia? O que vou escrever? Como?

## **Maio**

Um poema, de Henrik Norbrandt, encontrado dentro de um livro. Um presente.

*Troia*

A cada dia sou um outro daquele que fui ontem,  
e dia após dia avanço cada vez mais na escuridão:  
observa-me a longa fila dos tantos que já fui  
os mais próximos quase no escuro,

outros, pouco além da luz, fazem sombra,  
e os mais distantes, completamente transparentes  
como couraças vazias de insetos ou estátuas de cristal  
caídas com a cara pra baixo ou quebradas  
que mostram os erros ocultos e os defeitos secretos.  
Atrás de mim, os corpos que serei,  
prontos a tomar meu lugar  
desajeitados, brigões, só com a metade da consciência:  
uma fila de figuras escuras, indistintas,  
não sei quão longa.  
A cada dia sou um outro, e cada dia o mesmo:  
sou a figura que está no meio e obstrui a visão  
e impede os que estão na frente de entender  
a energia selvagem  
e a nostalgia de luz de quem está atrás de mim,  
e a esses não deixa ver os erros e os defeitos daqueles que estão na frente.  
Sou ao mesmo tempo Helena e os helenos  
Sou os remadores que empurram as proas entalhadas ao nascer do sol,  
sou o remador acorrentado ao remo,  
que nunca, jamais, remando, de seu lugar se afasta.

O dramaturgo é aquele que escuta vozes. Preciso ouvi-las desatar o nó de suas gargantas.  
Que voz é essa que tenho escutado? Uma voz feminina. Um choro. Um lamento.

### **Junho**

O que é dramaturgia?

### **Agosto**

Sobre a escrita dramática entre o século XVI e o fim do século XVII:

Seria ela obrigada a respeitar escrupulosamente as regras enunciadas e justificadas pela interpretação da poética aristotélica segundo os eruditos? Ou será que ela deveria considerar as expectativas do público e as necessidades da representação como os primeiros mandamentos a seguir? No primeiro caso, o melhor meio de julgar uma peça é lê-la na solidão da biblioteca e avaliar sua fidelidade ou seu distanciamento em relação aos princípios que regem a estética teatral. No segundo, são os efeitos produzidos sobre os espectadores e a recepção à obra que indicam seus méritos ou defeitos. Tanto uma maneira como outra de julgar o teatro remetem a duas concepções muito diferentes da representação no palco, vista como simples veículo de uma obra redigida em conformidade com as regras, ou então como uma experiência singular cujas exigências devem reger inteiramente a composição de um texto que é simplesmente um elemento do espetáculo – Roger Chartier, *Do palco à página*, p. 7 e 8.

A importância da voz. O dramaturgo precisa ser capaz de imaginar o que escreve oralmente.  
Contudo, não é a *sua* voz que deve imaginar, é a voz de um *outro*.

Preciso escutar as vozes de meu texto. Elas são externas a mim.

Há uma voz de mulher que há dias vai e volta na minha imaginação. Ela fala uma língua que não conheço. Diz coisas com um tom de lamento. É uma voz trágica. Procuro-a. Mas ela ainda não

se desenvolveu. Escuto-a nas ruas, quando caminho pelo viaduto da Av. Ipiranga. Mas ela não é uma voz pública. Seu conflito é pessoal, interno. Uma mãe?

### **Agosto**

O autor acredita que a batalha acadêmico-ideológica pela preservação dos valores “modernos” e “modernistas” (isto é, não pós-modernos) é uma causa perdida. Mas quem está interessado numa resposta do autor a uma pergunta que ninguém lhe fez? (...) Talvez o problema seja que, do jeito que as coisas estão, tudo esteja condenado a permanecer um experimento. Hans-Ulrich Gumbrecht, *Em 1926*, página 14.

Preciso conseguir “ver” meu próprio tempo.

Como conhecer o “meu” mundo?

### **Agosto**

“Uma obra de arte é boa quando nasceu por necessidade.” – Heiner Maria Rilke.  
*Cartas a um jovem poeta*, página 24.

Sobre o que “preciso” falar?

Qual a minha necessidade, hoje, como artista?

O que no meu mundo se faz necessário?

De que pulsão nasce a minha escrita?

### **13 de setembro**

Como posso contar uma história?

Como é a estrutura dessa história?

### **Outubro**

De onde vem o amor pelo teatro?

### **Outubro**

O teatro é, como a peste, uma crise que se resolve pela morte ou pela cura – Artaud, *O teatro e seu duplo*, p. 26.

O teatro é uma arte difícil, verdadeiramente dionisíaca. De vez em quando, preciso parar para me reconstituir. O ator é o “cavalo” da sociedade, encarna forças, mas nem sempre apaziguadoras; a doença, o trauma, a pulsão, a paixão.

## **Outubro**

PERITO – Quanto tempo dura a história? Tenho que estar à noite em Tíflis.  
RECITANTE com ar distraído – Na verdade, são duas histórias. Algumas horas.  
PERITO discretamente – Não poderiam abreviar?  
RECITANTE – Não.

(Bertolt Brecht, *O círculo de giz caucasiano*, prólogo, página 50.)

Escrever o que for necessário escrever.

## **Novembro**

Narrar é uma experiência em si. Ouvir a narração é outra.

O que narrar?

## **Novembro**

A paz entre homens que vivem juntos não é um estado natural; o estado natural é principalmente a guerra, quer dizer, um estado em que, mesmo que as hostilidades não tenham sido declaradas, existe uma ameaça constante de rompê-las. Portanto, a paz é alguma coisa que deve ser instaurada (...). Immanuel Kant, *A paz perpétua*, página 21.

Já temos teorias suficientes para construir a paz. Por que ainda não conseguimos?

Preciso encontrar histórias de paz.

## **26 de novembro**

Não sei o que é teatro e, conseqüentemente, dramaturgia. Porém, esse não saber nunca é completo. A dramaturgia abre para pensar a linguagem verbal no teatro, o que significa a linguagem em relação ao corpo do ator e do espectador.

Não sei o que é teatro porque hoje ele pode contemplar uma diversidade de experiências que me faz a cada processo partir de um não-saber, um vazio que espera. Tudo pode acontecer.

O vazio de Peter Brook.

A importância da voz.

O dramaturgo é aquele que ouve.

Para escrever dramaturgia é preciso “ouvir” uma voz, seja ela real (algo que eu ouço de

alguém) ou imaginária (quando crio uma voz dentro de mim).

Quero uma voz que me faça acordar. Não quero uma voz natural, pois esta pode ser entendida como a voz de uma linguagem que já perdeu seus sentidos.

### **Dezembro**

A oralidade e o tempo.

Nossa experiência auditiva é outra. Por isso, a poesia e o teatro precisam fazer ouvir outras vozes, outros ritmos, outros sons.

### **Dezembro**

Não sei o que é um texto de teatro.

Isso depende do que se entende por mimese e do tipo de teatro que se quer propor.

### **Dezembro**

No teatro, a base da linguagem é “eu” e “você”. O *eu* constrói o monólogo, diálogo mais ou menos explícito com o público. *Você*, o diálogo. Com quem falar? Com o outro ator? Com o público?



## **27 de março**

O ator tem um papel fundamental na construção do texto, uma vez que dificilmente ele será um ator abstrato, um ator neutro. Um ator é sempre uma pessoa real. Escrever teatro é escrever para alguém que num segundo momento vai performatizar o meu texto.

Minha dramaturgia entra em diálogo com a dramaturgia do ator, seu corpo, imaginação e história.

## **Entre 26 abril e 15 de maio**

No Brasil, as discussões sobre o papel do dramaturgo são colocadas em torno dos processos colaborativos enquanto tema. Tem-se pensado em como ele se coloca na criação em relação aos atores e encenadores. Em alguns casos, são pensadas as questões estéticas de sua escrita.

Mas pouco se discute sobre o que se escreve. Que ficções estamos contando? Sob que ponto de vista? Quem são as vozes que estão falando na dramaturgia brasileira contemporânea?

Pensar nessas questões pode orientar a prática do escritor de teatro e ajudar na construção de uma dramaturgia inovadora, que permita outros olhares sobre a realidade, fazendo falar visões silenciadas socialmente ou deslocando nosso olhar para outras formas de percepção.

Que idades? Que gênero? Que cor? Que profissão têm os personagens na dramaturgia brasileira contemporânea?

Mesmo os textos que não deixam evidentes essas características, a que universo remetem? Urbano? Intelectual? Que tipos de conflito trazem?

Essa reflexão serve tanto para pensar os textos quanto as encenações.

Que idades têm nossos personagens?

Há idosos em nosso teatro? Por quê? Estamos escrevendo para eles?

Que tipo de experiência estamos propondo com nossa escrita?

Quais são as nossas histórias?

Essa é um pergunta central.

## **Entre 26 abril e 15 de maio**

Instâncias do escrever para teatro:

– imaginação: não está acontecendo nada, depende do que o texto consegue criar. O texto precisa erguer um mundo a partir da linguagem verbal.

– linguagem: o texto é feito de palavras. É virtual.

– corpo: vai ser dito, verbalizado.

- mimesis: tipo de representação. Coerência interna.
- narrativa: sempre conta uma história, por menos elementos que tenha.

### **Agosto**

Ser perene é sim a grande riqueza do texto de teatro, ainda que ele não seja o elemento mais importante, nem seja aquilo que define ou que está na essência do teatro. Neste lugar essencial está apenas o ator.

O que é um texto de teatro então?

É literatura, porque podemos ler, interpretar sentidos nele, emocionar-nos com sua leitura, imaginar sua encenação. Aristóteles, na *Poética*, já apontou que a catarse independe do evento teatral para acontecer. Ou seja, só a leitura já assegura a existência do texto de teatro.

O texto de teatro é também uma obra que espera entrar em relação com um outro sistema sógnico: a performance, a encenação.

Obra essencialmente dialógica.

### **06 de agosto**

Alguém falou: Dramaturgia – Tudo que envolve ações.

### **Agosto**

Qual a importância do não-dito?

### **Agosto**

No teatro, a relação com o texto não é apenas uma relação entre evento e escrita. É uma relação de alteridade com a criação de um *outro*.

### **Agosto**

Arte é uma questão de sobrevivência.

### **Outubro**

A relação com o texto para o ator é a relação do *eu* com o *outro*. O *outro* me liberta ou me aprisiona? Dependendo da escolha que se faz, o texto assume este ou outro sentido.

De qualquer forma, para mim, o texto de teatro é sempre uma relação de alteridade. Há momentos em que só sei quem eu sou e me liberto na presença de um *outro*. Há momentos que

preciso do afastamento do *outro* para pensar sobre mim. Porém, em ambas as situações o *outro* sempre está no meu horizonte.

Nesse sentido, o texto é sempre uma provocação, um convite, um desafio, um duelo ou um abraço com a corporeidade e a subjetividade do ator.

## **Outubro**

“Não tenha medo de mim, é você que pode me matar”. – Andrei Tarkovski, *Nostalgia*.

## **Outubro**

### *O canto e o ser*

Mas a poesia é canto, louvor. A ânsia de ser surge confundida num verso que celebra, que explica liricamente. Como seria isto possível se não lembrássemos que poesia implica admiração? Admiração e entusiasmo, e algo mais fundo ainda: a noção obscura, mas insistente, comum a todo poeta, de que só pelo canto se atinge o ser do que é cantado.

... o conto tem de nascer ponte, tem de nascer passagem, tem de dar o salto que protege a significação inicial descoberta pelo autor, a esse extremo mais passivo e menos vigilante e, muitas vezes, até indiferente, que chamamos leitor. – Julio Cortázar, *Valise de Cronópio*, p. 97, 157.

A dramaturgia é o convite para um ato testemunhal feito primeiramente de linguagem e depois de evento cênico, no espaço e no tempo. É o momento vital onde algo vai se decidir, recorte de uma decisão que levará inevitavelmente a uma transformação. É a fala enquanto *ação*, momento em que *dizer* é fazer.

A dramaturgia mostra o mundo como conflito para mostrá-lo como construção.

## **20 de novembro**

Construir algo que me surpreenda. Essa obra é maior do que eu?

Quando a gente aprende com o que faz?

Quando o que a gente faz é maior do que nós?

Mostrar a precariedade humana. Nossa fragilidade.

## **Novembro**

De onde o escritor tira material para escrever?

O trabalho é maior do que eu.

Quantas vezes nos permitimos aprender verdadeiramente com nossos trabalhos?

Surpreender-se.

Transformar-se.

### **Dezembro**

O personagem mostra.

O narrador conta.

Relação entre presença e ausência.

Há casos em que o personagem (mostrar) faz o papel de contar sendo o narrador. Neste caso é uma presença que dá origem a uma ausência.

Em Heiner Müller a ausência é completa. Não há personagem. A única presença é a da ação que é contada. Nesses casos a imaginação do leitor/espectador é ativada de modos diferentes.

### **Dezembro**

Há na história do teatro um conflito entre presença e ausência, mostrar e aludir.

Presença: mostrar aquilo que se vê e que se ouve.

Ausência: aludir ao que não se vê, mas se conta e se diz.

### **Fim de 2013, início de 2014**

Heiner Müller e Sarah Kane são dois autores que levaram às últimas consequências dois aspectos importantes para pensar a dramaturgia contemporânea: a narrativa e a poeticidade do texto na voz de um *eu lírico* polifônico. Exemplos disso são *Descrição de Imagem* e *Psicose 4:48*. O primeiro descreve uma ação dramática morta e o segundo coloca em cena diferentes vozes, que tanto podem pertencer a uma única identidade, quanto várias.

### **Fim de 2013, início de 2014**

Pensar:

De onde o escritor tira material imagético para sua criação?

- pesquisa bibliográfica, histórica, documental?
- de outras obras?
- de sua vida?
- de sua imaginação?

– de outras pessoas?

Isso é um problema importante para pensar o trabalho do escritor.

Colocar o “surpreender-se” como método de criação.

### **Fim de 2013, início de 2014**

Não sei o que é dramaturgia hoje. Ela pode ser muitas coisas. Desconfio ou acredito no que ela pode ser ou se tornar.

Uma de suas características é a relação corpo/linguagem. As outras artes não têm esse princípio. A literatura pressupõe leitura, a leitura em voz alta é escolha. No cinema, vemos um vídeo, não o ator em sua presença física. Apenas no teatro podemos ver o texto “incorporado”/vivido por alguém, presentificado na voz do ator.

A dramaturgia contemporânea parte de um princípio: “tudo é possível”.

O papel do texto é desafiar os atores e encenadores. Entendo que “desafiar” constitui um tipo de proposta que parte de algo diferente ou até mesmo “irrealizável” pelo que já é dado pelo senso comum artístico, os métodos conhecidos de encenação. É um texto provocador que exige que encenadores e atores “descubram” como fazê-lo viver em cena.

### **Fim de 2013, início de 2014**

Como pensar uma dramaturgia para essas diferentes e variadas formas textuais sem parecer um texto feito sem propósito?

Nenhum processo artístico é feito sem propósito. Todos têm algum subtexto.

Todo texto precisa de um subtexto?

Qual subtexto quero para cada projeto de escrita?

Se, ao olhar para trás, nada é novo, é importante dialogar com o passado, quase tudo já foi experimentado de alguma forma. O novo, muitas vezes, está em radicalizar/aprofundar coisas que já foram feitas e, para isso, importa qualquer obra da tradição, inclusive as mais remotas.

### **Fim de 2013, início de 2014**

É preciso comunicar algo.

Começo com o meu silêncio.



## **Janeiro**

Cada vez sei menos o que é dramaturgia e, às vezes, chego a não saber nada. No entanto, é disso que parto para escrever meus textos. Porém, não posso negar que, ao mesmo tempo que não sei quase nada porque se pode “tudo”, também sei muitas coisas. Toda a tradição, desde a antiguidade grega, continua a fazer sentido. Não consigo olhar para o presente sem olhar para o passado.

É preciso encontrar a vida de cada texto. Mas qual?

## **Janeiro**

Meu texto é como um texto dentro de uma garrafa lançada ao mar, esperando para ser descoberto, lido, significado.

Meu texto atravessa o mar. Deve ter o efeito de um achado para quem o encontra, mágico, enigmático e secreto. A garrafa viajou muito, talvez chegue velha, suja, mas o texto ainda está lá.

A busca por vozes.

## **Janeiro**

Qual a necessidade de pensar um “lugar” e um “quem” para escrever o texto?

Quando isso é importante? Qual a diferença para o texto?

Uma voz “pura” precisa desses elementos?

Eu queria uma cena que recuperasse o valor da voz, na qual o lugar e o corpo surgissem da escuridão para a visão. Um texto que fizesse a voz trazer uma realidade impossível.

## **Janeiro**

Alguns dizem que a violência é natural do homem, que nascemos e vivemos para isso. Outros dizem que ela é necessária. Eu não. Sempre acreditei que a violência é uma escolha. Podemos praticá-la ou não. Tenho a esperança de um dia poder esquecê-la.

## **Janeiro**

Em meu trabalho, dialogo diretamente com alguns textos de outros autores. Tenho vontade de escrevê-los como Pierre Menard queria. Escrevendo não o mesmo texto, mas um outro, que

guarde o mesmo olhar do mundo, sabendo que o mundo já é outro e quem olha também.

*Interior* de Maurice Maeterlinck é uma obra que admiro muito e gostaria de um dia reescrevê-la a meu modo, sendo outro texto.

Também dialogo muito com os trágicos da Grécia Antiga. Não com um texto específico, mas com sua tradição e sua forma de representação.

Uma voz trágica.

Nisso, há sem dúvida um diálogo com a tradição.

### **Fevereiro**

No texto *Nossa Senhora*, procurei durante muito tempo a voz da sacerdotisa. Foi de sua voz imaginada que nasceu todo o texto. Ao lado dela, também a voz da filha, imagem espelhada da mãe em juventude, também foi fundamental. O choro da mãe que perde o filho vinha como forma de lamento. Ouvia seu choro, sua dor. Dessa experiência, o texto e narrativa foram surgindo. Mas sua concretude imagética faz delas as personagens principais. Por que o foco não está nos outros personagens? Porque é a voz delas que me soa mais forte, mais alta, mais definida. Escuto suas emoções. É como se pudesse vê-las à minha frente. Mas essa materialidade foi construída, como diz Gaston Bachelard (*Poética do devaneio*), são fruto do meu devaneio voluntário. Foi uma busca difícil e consciente por criar esses seres imaginários. Não vieram de nenhum outro lugar que não da minha imaginação.

A busca pelas personagens: Mãe do menino morto, Mulher, Maria, noiva. Cada uma tem sua verdade. O mundo como um grande teatro.

### **Abril**

De onde nasceu essa proposta?

Por que esse tema?

Por que essa trilogia?

Por que dessa forma?

### **29 de abril**

Enquanto ensaio *As lágrimas de Heráclito* com os atores....

A dramaturgia é uma arte muito complexa. Espera entrar em contato com o corpo do ator, a pessoa que vai tornar meu texto “seu”.

### **30 de abril de 2014**

Primeiro texto: É um grito de dor. Linguagem de desespero.

Há uma diferença com o narrador, que é mais lógico. Tenta entender o que acontece.

Imagem de alguém correndo?

Fugindo?

Segundo texto: Festa.

Subtema: tempo

Primeira cena: Saída de casa.

Segunda cena: Viagem no mar.

“O tempo passando”

O que fazem para passar o tempo?

Terceira cena: Aproximar-se do destino.

Fim: Eles chegam ao lugar. Luz se apaga.

### **23 de janeiro**

Sobre o narrador em Walter Benjamin.

Para mim, contar uma história ainda é uma forma de utopia. A narrativa é uma forma de manter vivo o poder da linguagem. Uma história tem o poder de falar sobre si mesma e conter uma sabedoria acima de ideologias e moralidades. Toda narrativa tem sempre autonomia de sentido, está aberta à interpretação.

Outra questão é o que narrar e como narrar.

Não tenho controle sobre as minhas histórias. Não as possuo.

### **19 de fevereiro**

Objetivos do encenador:

- subverter o texto;
- criar um objeto estético (evento) que faça sentido para o público.

Objetivos do dramaturgo/a:

- desafiar o encenador e os atores;
- pensar diferentes formas de relação entre corpo e linguagem

O texto não é um “facilitador”.

## 20 de fevereiro

Criar um texto que dialogue com *Interior*, de Maurice Maeterlinck, e *O terrorista, ele observa*, de Wislawa Szymborska.

- O que eles têm em comum?
- A contemplação de algo que vai acabar.
- Como?
- Com a violência.

Um terrorista vai explodir uma bomba. Mas o que termina com essa ação? O que ela destrói?

Quais palavras identificam cada texto?

Texto 1 – É uma narrativa, descrição de uma imagem. “Ver”.

- É a última vez que você vê essa imagem. Preste atenção.

Segundos depois, tudo está desfeito.

Texto 2 – “Fazer”.

- O que você quer fazer?

Texto 3 – Contar? Em primeira pessoa?

Alguém que cometeu um ato de violência?

“Eu” – aproximação com a voz lírica

“Ele” – aproximação com a narrativa em terceira pessoa

Diálogo – forma propriamente dramática.

Contudo, mais do que “aproximar” do literário, o uso dessas outras formas faz ver o quanto essas diferentes vozes, tanto na voz lírica quanto na voz narrativa, mostram o drama de toda a linguagem e de formas de ver/viver a realidade. É o drama do mundo sob diferentes vozes discursivas.

O que é dramaturgia?

Não sei o que é dramaturgia. Sua forma depende da mimese criada para o texto, das experiências linguísticas, imagéticas e de representação propostas.

O teatro como experiência vocal.

A narrativa é o narrar.

O que se conta?

Para isso se pode usar várias formas diferentes, não só a terceira pessoa da narrativa.

## **Março**

Quando escrevo vejo as cenas, imagino as pessoas falando e o lugar.

### **15 de março de 2014**

Meu objetivo principal é contar histórias que me importam. Afinal, quais são as nossas histórias hoje? Que histórias vão marcar a nossa época?

É isso que me interessa.

“Um livro de dramaturgia”

3 textos, com textos menores no entorno.

Um livro pode ser lido porque mostra um processo de escrita e porque propõe um processo de leitura.

Quem encena pode escolher uma parte.

Mas não quero cair em um texto sem definição.

Os três textos garantem definição. Dão uma base para o trabalho.

Primeiro texto

Alguém narra uma cena de destruição. Violência na cidade.

Segundo texto

Cinco fugitivos dessa cidade.

Três planos:

– Passado/Memória

– Presente

– Futuro

Utopia. Sonham com o novo lugar. Memória do lugar passado.

Terceiro texto

A chegada a esse novo lugar. Julgamento para saber se voltam ou se podem ficar. Conflito com o novo lugar, o qual também é violento.

### **17 de março**

O dramaturgo é o pesquisador da oralidade de sua época.

### **18 de março**

O que mais me importa é a história que eu crio, é pensar que *essa* história não existiria se eu não tivesse escrito ou dirigido. Poderia existir outra, com o mesmo tema e os mesmos atores, mas seria *outra* e não a que ajudei a criar.

Quero contar histórias e falar de coisas que me interessam. Se, para isso, preciso escrever e dirigir, isso é apenas uma consequência.

Diante da obra sobre Terrorismo (escrevi dois textos com esse tema: *Terra Santa* – Prêmio Funarte de Dramaturgia 2014 – e *Congresso Internacional do Terrorismo Latino-Americano e do Mundo*, apresentado em Porto Alegre em 2014), por exemplo, me pergunto qual peça atual brasileira trata disso? Conheço filmes, livros e poemas, mas nenhuma peça brasileira. O mundo está aí para ser contado. Todos nós podemos falar sobre qualquer coisa. Se, para falar disso, preciso escrever e dirigir, farei.

O dramaturgo é um pesquisador sobre a oralidade seu tempo.

Ele não tem a função de reproduzir nem imitar, mas é da oralidade que *ouve* que ele parte para criar sua linguagem, que pode ser mais próxima ou mais distante da linguagem escrita e falada. Éle é um ouvinte em primeiro lugar.

### **19 ou 20 de março**

1º texto	2º texto	3º texto
	Cinco refugiados indo de um	

	lugar para outro.	
Narração – 3ª pessoa	Primeira pessoa. Utiliza o <i>eu</i> . Próximo da poesia.	Canto. Poesia e diálogo. Do diálogo ao canto. Quando a linguagem oral encontra seu apogeu.
Descrição de uma cena	Utopia	
Da felicidade à infelicidade	Projeção de um futuro melhor	
Ação do tempo	Sonho de ir para outro lugar.	
Experiência no tempo – O que existe agora vai deixar de existir.	Metáfora do Brasil.	
<i>Interior</i> – Maeterlink <i>O terrorista, ele observa</i> – de Wislawa Szymborska	Diálogo com a chegada de Caminha ao Brasil – primeiro olhar estrangeiro sobre esse lugar. Brasil, terra de pessoas que foram “expulsas”. de sua origem.	

### 23 de março

Características/ Texto	1º Texto	2º Texto	3º Texto
Forma de linguagem	Narração	Poesia	Diálogo
Assunto	Descrição de uma imagem.	Sonho, projeção de um futuro.	Decisão, escolha.
Contexto Narrativo /Acontecimento	Violência militar ou civil. Um grupo de pessoas é exterminado. As pessoas estão confraternizando (namoram, comem, conversam) Fazem coisas cotidianas. Violência. Morte do grupo.	Cinco refugiados que sonham em viver em outro lugar. Viajam, chegam ao destino.	Decisão. Escolha. A chegada a algum lugar.
	Passagem de tempo. Vão da felicidade à infelicidade.	Sonho. Utopia. Esperança.	
Intertextos/ Diálogos	Poema <i>O terrorista, ele observa</i> de Wislawa Szymborska; a peça <i>Interior</i> , de Maeterlink; o poema <i>Morte no Avião</i> , de	Imagens: <i>A nau dos insensatos</i> , de Hieronymus Bosch; <i>Jangada de medusa</i> , de Théodore Géricault	Diferentes tragédias Gregas: Antígona de Sófocles; Textos de Bertolt Brecht – <i>O círculo de giz Caucásico</i> ; <i>Vida</i>

	Drummond		<i>de Galileu; Mãe coragem e seus filhos</i>
--	----------	--	--

1º Texto	2º Texto	3º Texto
Narrador X Grupo de pessoas: imagem que será destruída	Grupo que sonha, devaneia. Quais são seus sonhos pessoais?	
Sentimento: Horror da violência Experiência no tempo	Sentimento: Esperança Dor Alegria Medo Memória	Decisão. Escolha

Buscar o essencial de cada texto.

Não deve ser um elogio à violência. É a *minha* percepção do tema. Nesse sentido, também não pode ser um tratado sociológico sobre o tema.

Onde se passa cada história?

Qual é o lugar?

Quem fala?

A importância do subtexto para o autor, imagem não revelada, aquilo que sustenta o plano aparente, segredo não-dito. O mesmo que Stanislavski propôs para o trabalho do ator.

A *Trilogia* trata da violência. Mas isso é só na superfície. Os temas que importam realmente estão em camadas mais profundas do texto. São a esperança, o desejo de utopia, o amor. Esses são os temas principais.

Tempo, fragilidade e mudança são os temas do primeiro texto. Além do tema da escolha.

Os carrascos podem hesitar no momento de agredir. Há um segundo de tempo no qual é possível hesitar. A escolha de Brecht.

O teatro é uma linguagem que passa pelo corpo. Primeiro pelo corpo do ator.

Se não fizer sentido para o ator, se não fizer sentido em voz alta, provavelmente, o texto não

fará sentido para o público.

Por mim, os textos de teatro não teriam pontuação. A pontuação só serve para que o leitor entenda o que lê. Mas, na encenação, o ator tem liberdade para mudá-la e dar outras intenções de fala. Quando isso não acontece, temos uma má atuação.

O texto de teatro precisa obedecer à norma culta? Muitas vezes não. Ele precisa ser mais próximo do modo como as pessoas falam do que outros gêneros. A mesma fala pode conter um verbo na segunda pessoa do singular e, em seguida, um na terceira pessoa. Se a fala reproduz uma súplica, um pedido de socorro, não faz sentido conjugar bem os verbos. A rapidez da linguagem não permite floreios linguísticos. A fala precisa ser mais econômica e urgente.

O teatro é sempre uma pesquisa sobre a oralidade de seu tempo.

### **5 de maio**

Ensaaiando *As lágrimas de Heráclito* com os atores.

Se eu pudesse, escreveria sem pontuação.

A pontuação dificulta o trabalho dos atores. Sua liberdade nas formas de dizer. Eles precisam se desprender do texto escrito, seu ritmo, para conseguir criar um texto verbal conectado à sua composição corporal.

Mas, se escrevo sem pontuação, o texto pode não ser compreendido enquanto leitura.

O que fazer?

### **06 de maio**

#### **O que é dramaturgia para mim?**

Pensamento a partir de um texto de Paul Valéry (*Poesia e pensamento abstrato*).

O “para mim” é a parte fundamental do meu trabalho. Sem refletir sobre isso, não posso escrever.

O que eu penso quando reflito sobre essa palavra, “dramaturgia”?

O que eu penso quando vou escrever dramaturgia?

De onde começo?

Sempre me vem a imagem de um ator em silêncio, parado em algum palco que eu imagino.

Vejo-o na minha imaginação. Me aproximo um pouco mais e então vejo seu rosto. Seu rosto sempre tem um enigma, um conflito, guarda um segredo.

Depois disso, me aproximo um pouco mais desse ator e vejo sua boca. De seu silêncio, de seu olhar secreto, de sua alma que ainda não conheço, de um conflito muito profundo que ele guarda, sai uma palavra.

É essa palavra que me atormenta quando escrevo. Dramaturgia é alguém que fala de algum silêncio terrível. Penso na sua voz e de como é difícil para esse ator começar a falar.

Sua fala nasce sempre desse silêncio. O que vem antes disso é um mundo mudo, provavelmente porque viu algo muito profundo e agora quer deixar sair.

Todo ator quando começa a falar traz esse segredo e esse trauma da vida.

Aí começa a dramaturgia, desse silêncio.

Mas, para mim, quando penso em dramaturgia em outros momentos, também vem a imagem de um palco cheio, um grande elenco. Alguns atores são muito velhos e olham na linha do horizonte, esperando o momento de começar; eles estão ali há muito tempo. Quero ouvi-los. E de novo, é desse grande silêncio, que guarda todas as dores do mundo, que eles começam a falar. Primeiro levantam os olhos, respiram e, com dificuldade, sai a primeira palavra. Esforço-me para ouvir e então começo a escrever. Daí sairá a dramaturgia, da dor e do conflito com o mundo que esse silêncio guarda. Tudo que será dito daí em diante nasce desse silêncio.

O que é dramaturgia?

Escuto vozes.

Essas vozes não sou eu, e, por isso, não dizem o que eu diria. Não são corretas, têm outra ética, outros valores. Têm passados que não são meus.

Eu escrevo para conhecê-las.

São vozes, não pessoas.

O corpo.

O segredo do mundo começa a falar.

Histórias ainda são formas de ensinar. Mas ensinar o quê?

**07 de maio**

João Gilberto Noll:

*“Eu escrevo porque eu não sei.*

*Não sabia que haviam coisas dentro de mim.*

*Isso provoca:*

*1º – Prazer tenebroso*

*2º – Medo*

“A escrita envergonha porque toca em coisas que realmente não se deve tocar, que devem ficar caladas.” – João Gilberto Noll

Varias vezes sinto vergonha do que escrevo. A escrita mostra onde vivemos, o que conseguimos expressar. Nem sempre aparecem coisas das quais me orgulho.

Por que escrever essas histórias?

Por que não escrever sobre outra coisa?

Primeiro texto – Genocídio, Extermínio

Segundo texto – Julgamento de um crime bárbaro

Terceiro texto – Navio.

### **8 de maio**

O texto é o motivo de conflito/atrito/alteridade para o ator. Não é para ajudá-lo a “facilitar” seu trabalho.

### **Entre 10 e 14 de maio**

“O livro de dramaturgia”

Como é meu trabalho em relação aos outros trabalhos?

Como ele poderia se inserir na história do teatro?

### **14 de maio**

*Trilogia da violência*

Louca – Uma mulher que sonha com uma utopia. Mas seu discurso é impossível pelo contexto social.

Síndrome de Joana *D'Arc*, *Vitória de Samotrácia*, *A liberdade guiando o povo*.

Mas o discurso é louco.

Quais vozes tenho dentro de mim?

São vozes presas.

### **22 ou 23 de maio**

Criar histórias.

Quando comecei a fazer teatro, ficava estarecida a cada encontro porque, ao final, todos se abraçavam.

Saía de lá e entrava diretamente no ônibus de estudantes para casa.

Não conseguia falar. Não sabia o que dizer.

O que eu via lá era um outro mundo, algo impossível. Era uma utopia, mas só eu sabia disso. Assim começou minha vida no teatro, algo incomunicável.

### **30 de maio**

A dramaturgia é a mensagem na garrafa jogada ao mar à espera de alguém que lhe faça viver em acontecimento. A dramaturgia deseja corpos, assim como deseja o futuro. Encontro no tempo e no espaço.

## **Maio**

### **Extermínio – 1º Texto**

Verborragia, desespero.

### **Navio – 2º Texto**

Olham para trás – o passado.

Para frente – o futuro.

**Extermínio – algo terrível acontece.**

**Maio**

SILÊNCIO

SILÊNCIO

SILÊNCIO

**Maio**

Não me preocupo se os outros já fizeram. Tem que fazer sentido para o texto que estou criando, aquilo que precisa ser dito.

**Maio**

Gravar as três peças em áudio.

Experiência com a voz. Pode ser a minha voz também, sozinha ou com outras vozes.

Dramaturgia – relação entre linguagem verbal, voz e corpo.

Qual a especificidade da linguagem verbal?

*Extermínio* ou *Navio* – Pasárgada ao contrário.

**Maio**

Quero escrever sobre algo que seja urgente, algo vital.

**Maio**

Gosto de ouvir a voz dos escritores lendo seu próprio texto.

**Maio**

Qual imagem tenho na minha cabeça para cada um dos textos?

*Extermínio:*

– os corpos;

– dois narradores;

– os matadores;

– o texto pode começar antes da chacina, num momento de confraternização.

*Navio* – 5 pessoas sentadas em um semicírculo.

*Extermínio:*

- Confraternização
- Briga
- Namoro
- Brincadeira
- Refeição

Entrada dos assassinos. Momento da morte. Depois da ação – o que fazem os matadores?

## **Maio**

Os narradores. O foco da história está sobre eles. Narram de modo diferente, discordam sobre o que veem.

Como eles veem o que narram? Como se afetam?

O que narram e o que não conseguem narrar?

Imagem: vítimas, matadores, narradores.

*O barco da esperança:* roteiro

- Saída do lugar. Despedida. O que deixam? Como deixam?
- A viagem. Felicidade. Imagem: dança coletiva.
- A relação entre eles. Alegria. Bebem vinho juntos. Sonhos. Coisas a realizar quando chegarem.
- Utopia.
- A chegada. O que veem quando chegam? O que sentem?

A forma precisa se adaptar ao conteúdo. A forma cria conteúdo. Como essa história deve ser contada? Essa é minha preocupação principal. O experimentalismo formal está ligado aos sentidos da obra.

O texto nasce do tema e da imagem que crio para ele, uma imagem visual primeiramente. Depois vêm os sons, a linguagem.

Quando alguém morre olhando para algo muito belo.

Uma beleza que hipnotize.

O que fazem antes de morrer? Quais são os seus pensamentos?

## **Maio**

### **Trilogia da violência – seguida de um sonho**

Último texto: imagino uma voz feminina. Imagino a voz de Nossa Senhora, mãe de Jesus, de Maria Madalena, de Joana d'Arc, louca e assassinada, de Camile Claudel, presa e abandonada, de Mariana Alcoforado, apaixonada, de Sor Juana Inés de la Cruz, de Antígona, proibida de cumprir sua ética, de Medeia, banida, das negras escravizadas que foram trazidas para o Brasil, das índias assassinadas que falavam uma língua desconhecida, das mulheres abandonadas, das operárias. Não importa quais são reais, quais são mito ou ficção. Me importa essa voz antiga. A voz do útero de uma terra inventada. Uma voz que chora e ri, que é louca e sóbria, uma vez que nasce do silêncio e rompe com gritos ancestrais. A voz da razão, mas por vezes incompreensível, que fala verdades e mentiras, que imagina e sonha o mundo passado, presente e futuro. Uma voz feminina, mas que também pode ser homem, frágil e forte ao mesmo tempo, que sabe ser doce e violenta, que grita, chora e silencia. Uma voz calada pelo tempo, mas que vê e observa tudo, que fala do conhecimento e da loucura, fria e sensível. Uma voz que fala, às vezes com dificuldade, às vezes com inconsciência.

## **06 de junho**

### **Trilogia da violência – seguida de um sonho**

Primeiro texto – Alguém obriga um outro a contar/narrar um ato terrível. O primeiro age como um carrasco com o outro, obrigando-o a falar. Este não quer contar porque o que vê é horrível e não consegue suportar. Há momentos em que a linguagem encontra o seu limite.

Segundo texto – Navio

Viagem. Barco. Utopia.

Terceiro texto – Voz uterina. Voz de todas as mulheres ao longo da história. Voz que fala finalmente. Voz das profundezas da terra.

Quarto texto – Paraíso

Qual o conflito nesse paraíso? O que fazem nesse lugar?

Trabalho? Ócio? Realização total do sonho capitalista?

Diálogo entre um carrasco e a testemunha de um crime. A testemunha não quer contar, porque o que viu é terrível, quer esquecer, não quer ver. O carrasco tortura para que conte. Ele sai. O torturado conta.

O carrasco sai. O torturado fica sozinho e começa a narrar.

Terceiro texto – Voz feminina.

Várias vozes que são uma só.

Parecem várias vozes na forma, mas, na verdade, é uma única voz.

## **07 de junho**

Não posso ficar presa a estéticas ou tendências da moda. O que importa é o tipo de experiência que quero provocar, e o conteúdo, ou história que quero criar. A forma vem como consequência. Nesse sentido, não me interessa se o que escrevo é antigo ou novo. Me importa o que provoca nas pessoas. As formas existem para servir ao escritor e à obra, não para forçá-lo a escrever dentro de certos padrões esperados por seus contemporâneos.

Quero um teatro que seja transformador para o público, que lhe importe. Mas o modo de fazer é infinito, tanto em sua novidade, quanto em seu eterno diálogo com o passado. Só escrevo teatro porque outros, antes de mim, já escreveram. Suas vozes fazem parte de mim. Sempre que falo ou escrevo, escuto suas vozes sussurrando em meu ouvido. É como se todo o teatro do mundo fizesse parte do “meu” teatro. As vozes que escrevo estão inseridas nessa grande arena que é a nossa história.

## **Entre 06 e 10 de junho**

Assim como eu não tenho a experiência do *outro* em mim, também não tenho a experiência do *outro* sobre o que eu crio. Crio algo que não sou eu, que é diferente de mim e ao olhar para o

outro vendo minha criação, tenho diante de mim um total desconhecimento.

Muitas e muitas vezes me atormentam. Fico me perguntando o que o outro sentiu, o que pensou, o que viu, entendeu, experienciou. Mas não chego a nada disso. Se me falam, tenho apenas impressões esparsas, distorcidas e incompletas sobre o meu trabalho. Diante disso, percebo minha incapacidade perante a outra pessoa. Tenho que aceitar esse fato de que nunca saberei realmente como o outro se sente em relação à minha criação. É uma impossibilidade. Para continuar, preciso aceitar minha fraqueza e esse abismo que existe entre mim e meu leitor. Porém, busco o exercício impossível dessa alteridade. Para isso, o tempo é fundamental. O tempo de afastamento do texto me ajuda a tentar vê-lo com outros olhos, com menos paixão e instinto. Trabalho mais próxima da singularidade do próprio texto. Distante e próxima de mim mesma.

É uma relação insolúvel, mas fundamental para minha escrita.

Escrevo, me afasto e volto a escrever. É como se Narciso se afastasse e voltasse ao lago onde se vê e, quando voltasse, já fosse também outro, atravessado pelo tempo. Narciso vê um outro, o texto que é sua própria imagem, envelhecendo, mas ao passar o tempo vai percebendo a mudança desse outro e sua transformação. Mas ver esse *outro* que sou eu nunca é o suficiente para deixar a paixão. O texto.

### **11 de junho**

Este trabalho nasce de um vazio sobre o que é a dramaturgia.

### **12 de junho**

Último texto. A cidade está em ruínas. Um grupo precisa decidir se abandona o lugar ou se o reconstrói. Decide reconstruir.

A festa. A saudade. O medo. A esperança.

Sobre o processo.

Tento me colocar o menos possível e deixar as imagens e a ficção falarem por si próprias. A força está no que vejo ou tento ver, não nas minhas ideias e concepções. Se vejo o “mal”, vou mostrá-lo. Não vou julgá-lo. Isso fica a cargo do público, posicionar-se.

A sinopse e a organização em cenas/quadros não aprisiona o texto; ao contrário, me ajuda a deixar o discurso mais livre, sabendo que a progressão do texto está garantida.

### **12 de junho**

Todo dramaturgo é antes de tudo escritor. Por vários motivos históricos o teatro contemporâneo tem negado o diálogo com o dramaturgo. Mas não faz o mesmo com outros escritores, principalmente quando trata de adaptações de romances, contos ou poesias. Por que negar justamente aquele que se dedica ao teatro?

É preciso voltar a unir a imagem do dramaturgo à do escritor.

O dramaturgo é alguém que escreve teatro.

## **12 de junho**

### **De onde nasceram esses textos?**

Da vontade pessoal de falar da violência. Hoje, dia 12/06, abertura da copa do mundo, há um clima de violência na cidade. Ao mesmo tempo, crianças e idosos passeiam pela rua. É meio-dia.

Um helicóptero sobrevoa a cidade desde as sete horas da manhã.

Está marcada uma manifestação perto do Mercado Público para as 12 horas. Nesse exato momento, milhares de pessoas devem estar chegando para a manifestação. Não gosto desse clima de conflito. De um lado, helicópteros e policiais. De outro, manifestantes. De outro, pessoas que apoiam a Copa do Mundo com bandeiras e camisetas amarelas. Por que a população está dividida?

Alguém precisa falar disso. O Brasil é um país violento, onde ocorrer assassinatos todos os dias é visto como normal. A pobreza do país não justifica essa violência normatizada e aceita como “natural”. O teatro, reunião de pessoas por essência, é o melhor lugar para discutir essas questões.

## **12 de junho**

Meus textos são dramáticos, pós-dramáticos ou performativos? Essa é uma questão que não me preocupa quando estou escrevendo. Me preocupo, ao escrever, sobre o tipo de experiência linguística e conseqüentemente teatral que pretendo provocar no público.

Imagino o ator, o espectador, o que esse ator diz e um possível modo de como ele irá falar (sabendo que não tenho nenhum controle sobre esse “modo” na encenação). Espero que esse “modo” transgrida meu texto e lhe acrescente novos sentidos, que dialoguem com ele.

A estética nasce do próprio texto e da experiência teatral que quero provocar.

## **Entre 10 e 26 de junho**

Embora tenha o pensamento cheio de teorias e discursos, para escrever preciso deixá-los de lado e mergulhar na identidade do próprio texto. Se não faço isso, o texto não acontece enquanto obra.

Há uma diferença fundamental entre a teoria e a literatura. A literatura não depende de argumentos, sua razão se dá pela verossimilhança interna de seu próprio discurso.

A teoria me ajuda, me instrui, me faz compreender coisas que só a leitura de textos literários não permite. Ela amplia meu olhar sobre a literatura e o mundo, me coloca questões sobre o fazer artístico. Contudo, para escrever, é a unidade do texto que deve prevalecer. Se essa unidade é fiel ou não a certa teoria, isso é uma questão completamente secundária. Um texto deve ser um convite para um mundo interior, um segredo, alguma visão secreta e particular do mundo. É um convite para dentro de si mesmo enquanto experiência artística, ainda que sua justificativa seja o diálogo com a realidade.

Isso cria um paradoxo para a percepção do trabalho que estou fazendo. Nasceu de uma procura estética, amplamente amparada na teoria e, aos poucos, conforme ia escrevendo os textos, isso precisou ser deixado de lado, embora jamais esquecido. À medida que o texto avança sobre si mesmo, vai criando seus próprios discursos teóricos e suas próprias perguntas e respostas.

### **Julho**

A principal experiência da arte é o tempo criado. Se uma obra consegue criar um outro tempo para sua experiência, é porque já alcançou outras coisas, é viva dentro de si mesma.

Qual o tempo dos quadros de Remédios Varo, por exemplo?

“Superfícies textuais”

### **Julho**

Tudo é um abismo.

### **Agosto**

Não tenho objetivo de ser original. Isso é uma bobagem. Meu objetivo principal é o tema e a experiência que quero provocar no público, convidá-lo. Se o resultado sair original, ótimo. Mas o principal é a experiência.

A voz da dramaturgia é diferente da voz do romance e da voz lírica. É a voz de um *outro* que nunca sou *eu*, mesmo que esse *eu* possa ser ficcional.

Enquanto escrevia com uma voz interior *minha*, ainda que ficcional, não conseguia escrever para teatro. Só comecei a criar textos teatrais quando fui capaz de escrever como se ouvisse a voz

de um *outro*, interagindo com outras pessoas, de cuja ação participo apenas como espectadora. Não posso fazer parte do que escrevo, sou uma observadora de algo que acontece fora de mim. A voz do teatro é uma voz externa, ainda que exista primeiro apenas na minha própria imaginação. É preciso imaginar um outro, um lugar, um contexto emocional, um espaço que vai aos poucos se delineando.

*Eu perdi as pessoas mais importantes para mim naquele dia. Não vem me dizer que isso nunca aconteceu.*

### **19 de agosto**

Aula com professor Antônio Hohlfeldt.

“O que é para mostrar não deve ser dito.”

A dramaturgia deve dar elementos para o ator construir seu subtexto.

O valor das falas simples.

Se já está no texto falado, a encenação fica livre para fazer outra coisa.

### **28 de agosto**

Meu trabalho nasce de uma procura, de uma escuta, de uma busca pelo teatro, pela escrita e por eu mesma na relação da arte com o mundo. Ao escrever, procuro o teatro que quero viver, a fim de encontrar o mundo que também quero viver. Ao mesmo tempo esse trabalho também nasceu de uma busca estética, de base formal, amparada em diversos espetáculos contemporâneos e a teoria criada sobre eles.

Contudo, ao longo do trabalho essa preocupação estética foi sendo, aos poucos, perdendo importância. O tema e a experiência humana passaram a me importar mais e a forma ficou como consequência.

Entendo que a forma deve servir à experiência que o texto deseja criar.

### **Setembro**

A encenação é uma forma de reescritura do texto dramático.

### **Setembro**

O texto de teatro é um diálogo inacabado e não um produto inacabado. É a mensagem na garrafa lançada ao mar.

## **19 de setembro**

A importância da sinopse, sua significação, sua importância para o desenvolvimento do texto.

A sinopse é a âncora que garante que o texto não se perca, por mais experimental que seja a linguagem. Para mim, mais do que determinar o texto, ela garante que eu possa experimentar.

## **Setembro**

Enquanto não fui capaz de “ouvir vozes”, não consegui escrever para teatro. Só quando comecei a ouvir vozes de pessoas que não são “eu” fui capaz de me expressar em dramaturgia.

Essas vozes não são iguais à voz ficcional do *autor*, como pode o romance ou a poesia, mas vozes diferentes, externas.

A voz de quem?

Como fala?

Como canta?

## **Setembro**

“A pressão do teatro comercial também pode tornar-se uma tirania. Nesse caso, o artista conhecerá apenas um relacionamento com ele: o do antagonismo. Em tal era, o dramaturgo ou é um rebelde, e um artista, ou uma vaca de presépio e um picareta.

(...) Igualmente enérgicos, talentosos, missionários, enfrentaram o mesmo dilema, o dilema do escritor bem-dotado mas não extremamente dotado, aquele que, sendo um pequeno artista, sabe que poderia ser um grande autor de teatro de variedades, autor cuja seriedade é facilmente comprometida pela consciência de que poderá alcançar um público maior se não for sério *demais*. – Eric Bentley, O dramaturgo como pensador, p. 26, 33.

Tenho plena consciência de que vivo nesse dilema, entre facilitar para o público e ter mais aceitação, o que inclui quantidade de espectadores, ou ir contra essa tendência e propor uma obra “difícil”, sabendo que corro o risco de ter a plateia vazia. Até hoje tentei provocar o público, emocioná-lo. Mas nunca aceitei “facilitar”. Escrever para um público que só tem como centro de sua experiência a televisão brasileira é bastante difícil. Não quero subestimá-lo. Me recuso a isso. Mas sei que várias pessoas saem de meus espetáculos sem entender tudo. O mais difícil, a grande utopia é criar uma obra que consiga satisfazer os dois públicos, o mais erudito, ou aquele que procura uma experiência radical de arte e aquele que busca apenas um entretenimento antes ou depois de fazer o lanche da noite.

## **9 de outubro**

“A escrita criativa é, na essência, a volta das humanidades à vida acadêmica.

...

*Reafirmar a importância da língua dentro da universidade.*” – Professor Assis Brasil.

## **Entre 9 e 17 de outubro**

Como dramaturga não imagino uma encenação, como é comum pensar, mas várias. Adoraria ver meus textos de infinitas formas.

## **24 de outubro**

O texto é música.

## **Outubro**

Coro de mortos

Eríneas – Não aceitamos que nos esqueçam.

## **Outubro**

Ensaio com os atores, *Congresso Internacional do Terrorismo*.

Conhecer os atores na hora de escrever ajuda a intuir seus desejos como artistas. Crio o texto para eles, satisfaço seus sonhos.

## **Outubro**

### Fábula de um Arquiteto

A arquitetura como construir portas,  
de abrir; ou como construir o aberto;  
construir, não como ilhar e prender,  
nem construir como fechar secretos;  
construir portas abertas, em portas;  
casas exclusivamente portas e teto.  
O arquiteto: o que abre para o homem  
(tudo se sanearia desde casas abertas)  
portas por-onde, jamais portas-contra;  
por onde, livres: ar luz razão certa.

Até que, tantos livres o amedrontando,  
renegou dar a viver no claro e aberto.  
Onde vão de abrir, ele foi amurando

opacos de fechar; onde vidro, concreto;  
até refechar o homem: na capela útero,  
com confortos de matriz, outra vez feto.  
João Cabral de Melo Neto

Imaginar a porta do último texto me fascina. Gosto de ficar imaginando-a. Passo por ela. Vejo os atores manipulando-a. Concebo várias formas de construí-la em cena. Sou a porta. Sinto-a como poeta.

## 2 de novembro

Não me preocupo se o que escrevo é novo. Isso é uma preocupação inútil. Sou constituída pelos meus antepassados (a história, a tradição), mas, ao mesmo tempo, sou outra e, por isso, diferente deles. Se ficar me preocupando com isso, corro o risco de não escrever nada. Para escrever meus textos, me preocupo com sua vida interna e profunda. Sua experiência tem de ser verdadeira, em primeiro lugar, para mim. Mais importante do que ser novo é ser único.

1º texto	2º texto	3º texto
Lugar de saída	Viagem	Chegada
Violência/Sonho	Esperança	Mudança
Partida	Movimento	Decisão

Esse texto parte do desejo de buscar e refletir sobre o que é escrever dramaturgia para mim. O diálogo com a teoria deve nascer disso. Por isso, começo a partir de reflexões referentes ao meu trabalho de escrita.

O texto tem de ter um valor em si próprio, verdade e jogo internos.

Os atores vão tentar cortar/questionar o texto. A/o dramaturga/o precisa ter certeza de que o texto está bem construído, de que tudo está ali porque é necessário.

Não subestimar o público.

Ter uma narrativa como um roteiro geral, ao contrário do que pensam, ajuda a fazer um maior experimentalismo com o texto, pois garante parte da progressão (transformação no tempo) e do entendimento do público.

## **Novembro**

O texto é objeto de alteridade. Não tenho controle sobre sua recepção.

Alguns do público vão gostar, outros não. O que fazer se a maioria não gostar?

Ouvir. Pensar. Refletir sobre os possíveis motivos. No outro dia, trabalhar novamente. O trabalho do escritor não depende da aprovação, é uma decisão individual.

## **Novembro**

Essa criação dramática nasce de uma espera, uma escuta.

O teatro de que preciso é um teatro em permanente construção. Como ainda não conheço o futuro, porque o construo a cada momento, também descubro o teatro de que necessito a cada mudança em mim e no mundo. A tradição, a história e o cânone me ensinam, mas não devem “determinar” meu trabalho.

Ainda há, no imaginário de críticos, teóricos e criadores de teatro o modelo de “peça bem-feita”. É preciso fugir disso para encontrar novas formas de vida no teatro.

Luanda – Angola

Ruanda – no coração?

Nigéria

## **Dezembro**

O compositor faz música onde a música não existe. O dramaturgo faz teatro onde o teatro não existe. É uma relação de presença e ausência.

## **Dezembro**

É possível sair dessa necessidade pela violência presente em nossa cultura? Como a literatura pode se relacionar com isso?

## **Dezembro**

O que se pode contar no teatro?

Em *Navio*, há uma dificuldade para mostrar tudo. Porém, se o narrar for viável enquanto forma de linguagem, tudo é possível.

*Laocoonte*, de Gotthold Lessing.

*Depois do filme*, de Aderbal Freire Filho.

Ao narrar, posso mostrar tudo, inclusive o terror, sem que a encenação precise mostrar isso no palco de forma “real”.

Essa “dificuldade” está na linguagem verbal que se utiliza no teatro. O diálogo tradicional pressupõe um *aqui e agora*, um *eu* e um *tu*. Mas, quando o texto narra uma ação ausente, essa dificuldade não existe. O texto de Aderbal presentifica aquilo que está ausente, faz o público ver, pela imaginação, uma imagem que não está ali.

Em meu texto, *Navio*, o navio e a praia estão ausentes. Eles só existem porque a imaginação os cria.

### **Final de 2014**

O texto define uma ação livre.

Essa é uma questão chave para a dramaturgia contemporânea. Nessa possibilidade reside a dramaturgia como elemento de alteridade: relação entre texto e cena.

O que se escreve não é o que se faz em cena.

Heiner Müller aprofundou isso muito bem.

O texto tem sua própria realidade. A encenação tem outra.



### **9 de janeiro**

Escrevo sobre o que eu acho importante para meu contexto. Mas em qual contexto me insiro? Minha cidade? Minha classe social? Meu país? Como é minha percepção do mundo?

Essa visão sobre eu e o mundo interfere no *quê* escrevo e no *como* escrevo.

### **15 de janeiro**

Relação com a tradição: não inventamos nada, não somos os primeiros a escrever.

Contudo, se ficar presa a isso, não consigo escrever. Toda criação implica um ato de coragem e violência contra si mesmo, pois ninguém precisa que eu escreva, ninguém pede que eu escreva. Escrevo porque preciso e quero.

### **30 de janeiro**

Ontem, enquanto escrevia o texto *Navio*, pensei na relação entre o que narrar no teatro e os recursos que se pode usar para isso. Numa narrativa em que há um deslocamento significativo de um lugar para o outro, a viagem de barco entre continentes distintos, como contar tudo, sem o apoio no cenário ou outros artifícios visuais? O objetivo nesse texto é oferecer uma construção cujo foco principal está na experiência de narrar, criando uma relação de diferença entre o que se narra e o que se mostra cenicamente. Nessa relação de diferença, abre-se espaço para a construção de metáforas teatrais amparadas na imaginação do público, que precisa relacionar diferentes estímulos a fim de criar sua própria experiência imagética. Contudo, é preciso constatar que, mesmo diante de inúmeras pesquisas artísticas realizadas ao longo da história do teatro, o diálogo entre dois actantes ainda parece a forma mais agradável. Por esse motivo, amparar uma construção no ato de narrar como forma principal é correr muitos riscos no que se refere à recepção do público. Muitas pessoas tendem a rejeitar esse tipo de convite à imaginação, pois é um tipo de criação mimética que exige trabalho do espectador. Porém, não consigo desistir de tal proposta, pois acredito em seu poder imagético. Colocar um grupo de homens viajando em um barco pode ser fácil, é só criar os diálogos. Mas como passar a experiência em terceira pessoa, de algo que está sendo visto de fora, onde a tragédia humana já está anunciada no olhar de quem vê e cujo narrador/a antecede os fatos, pois o efeito não está na surpresa, mas na emoção de saber antes o que vai acontecer e, de fato, acontecer o que estava previsto? Antecipando os fatos, a tensão aumenta, pois pode-se prestar mais atenção nos detalhes do que está sendo mostrado. O olhar pode dilatar-se. A tragédia dos viajantes passa para o plano da tragédia do corpo em seus pequenos detalhes. Não é o fato que impressiona, mas como cada um sofre as consequências do mundo.

### **31 de janeiro**

Essa dramaturgia nasce de um vazio. Mas, ao mesmo tempo que é assim, também dialoga com toda a tradição e o saber acumulados da história do teatro ocidental.

É um vazio porque o teatro e a dramaturgia, assim como a vida e a sociedade, estão em constante mudança.

O tema de violência não tem nada de original. Vários dramaturgos já se voltaram para ele ao longo da história do teatro. Contudo, a cada vez que voltam o olhar sobre ele, uma nova perspectiva ou visão da realidade é proposta. Dessa forma, não é no tema que pousa a originalidade, mas na forma que ela é tratada, algumas mais políticas e sociológicas, outras mais intimistas, mas todas sobre alguma ferida da sociedade em que são criadas.

### **31 de janeiro**

As questões que estão norteando as pesquisas em teatro no Brasil estão, em parte, equivocadas. Estamos olhando demais para tendências de fora e muito pouco para nossa realidade. Faz alguns anos que uma peça brasileira não consegue me deixar impactada. Por quê? O teatro me alimenta. Mas faz anos que apenas tem servido para matar a fome.

Deveríamos descobrir o teatro que queremos fazer e não ficar seguindo modismos teóricos e estéticos que são recebidos como norma e não como descrições. Isso aconteceu por séculos com a poética de Aristóteles e recentemente com outros teóricos. Recebemos textos descritivos e lemos como normativos.

### **01 de fevereiro**

Chegar às narrativas organizadas da sinopse já é um alívio, pois garante que alguma ficção vai existir e que as histórias, de forma muito geral, têm algo interessante (contam alguma coisa). Mas só isso não garante que o texto será bom, depois disso começa a problemática do *como*. Se a primeira parte é um alívio quando se consegue, esta é bem mais difícil, pois constitui o texto em si.

### **02 de fevereiro**

*Navio*

Como marcar a oralidade do texto?

Muitas marcas podem deixar o texto datado. O que escolher na hora de escrever?

- para/pra
- nós/a gente

- meu velho – meu irmão/cara
- Manter os “r” finais dos verbos, por exemplo: dar/dá

Como diversificar o ritmo do texto?

Cuidar para não deixar o ritmo monótono ou repetitivo. Variar tamanhos de frases e “respiração”.

Duas coisas me ajudaram a criar esse texto:

- Referência real – a história em Rio Grande, cidade onde vivi.
- Ter convivido com muitos africanos de diferentes países numa casa de estudante em Porto Alegre (CEUACA).

Isso me aproximou imagetivamente dos personagens.

Sobre a história real de Rio Grande, não quis pesquisar sobre o fato. Me apoiei nas marcas que a história deixou na minha memória. O sentimento que essa história desperta em mim é mais importante do que verificar os fatos reais registrados.

Não quis pesquisar porque achei mais importante a história crescer na minha imaginação. Precisava viver internamente a narrativa, deixar ela me afetar por dentro, descobrir a história que estava contando.

As descobertas da dramaturgia contemporânea permitem que esse texto cênico (*Navio*) seja construído com diferentes números de atores. O texto pode ser montado com um (o ator faz todos os personagens), dois, três, cinco, seis, sete ou oito atores (os quatro fugitivos, Maria, o delegado, o ajudante e o tradutor). O texto permite que isso seja decidido pela encenação.

O texto propõe uma relação entre texto verbal e cena de “colagem”. O que o corpo do ator faz e como a encenação é construída não está determinado pelo texto. Nesse sentido, a ação é livre.

## **Fevereiro**

Em algum momento, eu, como artista, preciso deixar-me fazer o que “sei” fazer, sem me preocupar se é vanguarda ou antigo, elite ou arte de segunda classe. Se um autor escreve bem sobre o amor e só “sabe” escrever “bem” romances cor-de-rosa, pois bem, que seja o melhor no que sabe fazer. Boa parte do trabalho de um artista está em achar sua vocação. Ela não é resultado da natureza, mas pode ser encontrada pelo esforço. Digo isso porque, em determinado momento (se não o tempo todo), esqueço de me preocupar se o que estou criando é antigo ou moderno, erudito ou popular. Esses questionamentos são secundários. Preciso achar a vida interior da obra que estou

escrevendo.

### **06 de fevereiro**

Hoje escrevi a sinopse de *Nossa Senhora* e depois escrevi toda a primeira versão da peça, ao total foram vinte e duas páginas escritas. É a primeira versão.

### **11 de fevereiro**

Dar mais força para a mãe do menino morto. Ela também tem suas “verdades”, sua lógica de ação. Também é vítima.

As duas mães têm suas razões para agir.

Dar mais vozes aos outros personagens.

### **Fevereiro**

#### *Trilogia*

1º texto – Qual é a situação?

2º texto – A ação é definida – viajar, fugir, utopia. Narra uma ação completa: viajar e ser extraditado.

3º texto – Tem definido o conflito: duas forças *opostas*. Narra um conflito completo e sua dissipação.

### **Fevereiro**

1º texto – Descrever uma situação de paz que logo será banida por um ato de violência que está por acontecer.

Inspiração: *Interior*, de Maurice Maeterlinck?

### **Fevereiro**

(...) por serem incapazes de instaurá-la, que devemos “imaginar” a paz. Imaginá-la, ou seja, não sonhá-la ou aluciná-la, mas concebê-la, desejá-la e ter esperança de alcançá-la. Com efeito, a paz, finalmente, é mais do que ausência ou a supressão da guerra; é um bem positivo, um estado de felicidade que consiste na ausência de temor, na tranquilidade para aceitar as diferenças. Paul Ricoeur – *Imaginar a paz*, página 34.

A importância das histórias de paz. A importância das *nossas* histórias.

### **Fevereiro**

*Nossa Senhora*

Criar fala da filha grávida com seu bebê.

### **17 de fevereiro**

Escrever dramaturgia é sempre uma pesquisa estética nos tempos atuais. A primeira pergunta que me faço é “qual tipo de experiência teatral quero propor com meu texto?”. Há uma infinidade de experiências que o teatro pode oferecer, e outras tantas a serem descobertas, inventadas, imprevisíveis. Ao escrever, escolho, crio, imagino um teatro possível. Esse teatro pode ser conhecido ou completamente inexistente na tradição. Sem essa busca, não é possível começar a escrever. Sempre penso em “quem” está falando e “como” está falando, que paisagem sensorial e emotiva está envolvida nisso.

A diferença entre planejamento (ordem) e criação do texto em si (caos) é falsa. O ato de fazer o planejamento (roteiro, sinopse, características dos personagens) já é a criação da obra em si.

Quando começamos de fato a escrever uma obra?

Quando começamos a imaginá-la, a vivê-la. O planejamento dá a ideia de que começamos a escrever com as ideias já organizadas, mas esquecemos que esse momento já faz parte da criação e também possui seu próprio caos. Esses dois processos conduzem a dois resultados distintos? Representam experiências distintas com a linguagem?

Ter a sinopse e o roteiro garante que algo vai acontecer. Nos *cantos*, não havia um roteiro, uma vez que não há acontecimentos radicais. Neles, apenas segui escrevendo.

### **18 de fevereiro**

Meu trabalho como dramaturga nasce da seguinte pergunta: Qual teatro quero fazer? De que teatro preciso? Que teatro acredito ser necessário? Qual teatro desejo?

Essas perguntas não encontram respostas absolutas, definitivas e muito menos prontas. Elas são aquilo que consigo pensar hoje a partir da minha percepção parcial e mutável de mim e do mundo. Conseqüentemente, o “meu teatro” nunca é o mesmo, nunca é total e estático. Ele é mutável, efêmero, incompleto, ainda que seja sempre uma caixa de coisas de que não posso me desfazer.

A busca por esse teatro é como a própria busca por mim mesma. Nunca sei quem sou exatamente, mas estou sempre à procura de me construir.

Fazer algo que seja importante para os outros.

Quando o público chega, sempre penso nisso. Será que vale a pena sair de casa, gastar o

tempo e encontrar pessoas para ver o que está sendo apresentado?

### **Fevereiro**

A busca por uma voz.

Ouvir uma voz que fala. Aquela que sai de algum silêncio. Depois buscá-la, procurá-la, imaginá-la, vivê-la. Começar a falar, sair de algum silêncio, é sempre muito difícil.

O silêncio de Beckett.

O silêncio de Maeterlinck.

A “minha dramaturgia” responde ao que é o “meu teatro”, tal como respondem a essa questão o ator e o encenador. Essa busca é a mesma para esses diferentes artistas.

### **Fevereiro**

Encontrar as perguntas geradoras para o trabalho é um dos aspectos mais importantes da criação artística. Se não consigo achar perguntas que me impulsionem a criar de forma instigante e transformadora, posso não conseguir criar, e ser conduzida a processos medíocres, que não são capazes de me transformar.

Quais perguntas estão originando este trabalho?

### **Fevereiro**

Como artista, não tenho total percepção sobre a recepção e a experiência da minha obra. O olhar do outro sobre mim e sobre minha criação é desconhecido, um lugar que não consigo habitar, ainda que tente ao máximo intuir, me aproximar. Tudo o que faço é para o outro, mas esse outro é um mistério, um abismo hipnótico.

### **27 de fevereiro**

O silêncio, a voz, a dramaturgia.

Que teatro quero fazer?

Que histórias quero/preciso contar?

### **01 de março**

Sobre o contemporâneo. O autor não sabe se vai “acertar”, apenas acredita que deve continuar escrevendo. Exemplo: Qorpo Santo criou uma dramaturgia “errada” e, no entanto, muda nossa visão sobre a arte. Sua existência transforma o teatro brasileiro a partir de sua especificidade, de sua singularidade.

Há um texto escrito, verbal. O texto da encenação é outro. Este tem o poder de reescrever o primeiro, com outras cores, culturas. O corpo do ator é o elemento principal para esse outro texto.

Um exemplo dessa relação foi a montagem de Peter Brook de *Hamlet*. Em sua montagem, Hamlet era interpretado por um ator negro. Ofélia era uma atriz de origem hindu. O pai de Ofélia era inglês, e assim por diante. Ou seja, a encenação criou uma reescritura do texto de Shakespeare.

### **08 de março**

#### *Exílio*

Um homem assistiu a seu irmão cometer um crime hediondo. É uma das poucas testemunhas que sobreviveu. Querem que ele conte o que viu e diga quem é o culpado. Ele se nega a falar. Por que uma testemunha se negaria a falar?

Diálogo com um interrogador, jovem morta, irmão?

### **09 de março**

#### *Exílio*

É um texto em que estou tendo muitas dificuldades em escrever.

Como um escritor pode estimular sua imaginação ligada a uma proposta específica?

Algumas histórias já vêm à imaginação completas, cheias de vida. Outras precisam ser cultivadas. Como?

### **10 de março**

Quais são as histórias da minha geração? O teatro contemporâneo a que tenho assistido não tem respondido a essa necessidade.

Quando olho para meu tempo, que narrativas fazem parte da sua percepção, do seu imaginário no teatro?

Os textos que tenho lido carecem de identidade, parecem todos iguais.

O texto espera por seus espectros. Esse é o objetivo de toda dramaturgia?  
É melhor recontar uma história ou criar uma nova?

### **12 de março**

O que significa escrever para um teatro e um ator que não querem o texto?

A dramaturgia é uma relação de alteridade com a encenação.

Se o encenador e o ator recusam essa relação de alteridade com o texto, como fica a dramaturgia?

Em *Navio*, o texto performa. O texto age ao descrever a viagem longa, o navio, Luamar. O que o ator faz em cena não deve sublinhar a performance do texto, mas dialogar, fazer ver o que não está dito. Para isso, a encenação precisa fazer “outra coisa”. Isso é a metáfora viva de Paul Ricoeur. Essa relação cria a intersecção de duas imagens, uma possível e uma impossível, o que dá lugar para o surgimento de uma metáfora cênica. Essa metáfora se ampara na imaginação do espectador.

O ator precisa de uma “alegria” para dizer o texto. Ele precisa performar o texto como *canto*.

Os cinco textos que escrevi constituem um desafio e um convite à imaginação e ao trabalho do ator e do encenador.

Preciso imaginar a peça que estou escrevendo. Ver as ações possíveis. O cenário. O palco. Os atores. Ouvir as vozes. Sentir o público perto.

São imagens vagas, pouco definidas, como se houvesse uma neblina. As imagens esboçadas tornam a escrita possível. A neblina impede que o texto “dite” a encenação, faz com que permaneça aberto, dialógico.

Desejo de contar histórias novas. O que isso significa?

Risco.

O público pode ter mais dificuldade de se identificar, uma vez que tudo é novo, principalmente a narrativa.

Tudo é novo?

Provavelmente não. Tem intertextualidades que não consigo distinguir agora. Um exemplo são os poemas *Nudez* e *Elegia*, de Carlos Drummond de Andrade.

Os textos ainda estão muito vivos e muito próximos. Suas origens e diálogos com outros textos ainda são uma ferida aberta.

A relação com o mundo nunca é fácil. Onde começa o *eu* e o *outro*? Para os leitores, críticos e teóricos, deve ser mais fácil ver esses limites do que para o próprio autor.

### *Nossa Senhora*

Tem um pouco de Nelson Rodrigues. No termo *peça mítica*, por exemplo. Mas no texto tem outro sentido, diz mais respeito ao tempo impossível.

### *Morte*

As semelhanças com os poemas de Drummond só foram vistas depois de ter escrito o texto.

O que é novo e o que é repetição?

Para o autor é difícil ter consciência desses limites.

*Nossa Senhora* tem o tempo mítico da peça *Anjo Negro*, de Nelson Rodrigues, e a narrativa enquanto forma de transformação muito próxima à experiência de Bertolt Brecht, no que diz respeito ao mundo como escolha.

### **Março**

*Oresteia*, de Ésquilo, é o primeiro texto de não-violência. O derramamento de sangue é interrompido e o “convívio” é estabelecido.

### **16 de março**

Por que escrevo como escrevo? Com quais dramaturgos dialoguei mais?

O que mais me influenciou na minha escrita foi minha prática teatral como atriz e encenadora, os ensaios fechados e precários que fazemos e nunca mostramos ao público.

Como diretora de teatro, sou capaz de observar um ator durante meses e nunca me cansar. Mas saio dos ensaios exausta, como se tivesse vivido a melhor história. Não consigo fazer nada depois, ver filme, ler, etc. Depois de ver “o melhor teatro”, preciso descansar.

Mas o que vi?

Um ensaio precário, difícil, com erros e dificuldades. Contudo, um momento profundo de encontro com o outro.

É para esse teatro incomunicável que escrevo.

É para esse encontro com o outro que escrevo.

Imagino. Quem fará esse personagem? Quem dirá esse texto? Que humanidade o ator emprestará a essas palavras?

É para esse teatro mágico, precário como o ser humano, resultado do encontro entre as pessoas, que escrevo. É esse teatro que sonho encontrar com meus textos. Infelizmente, só quem conhece a prática de um ensaio de teatro pode entender a riqueza desses momentos.

É ver o ator caminhar, olhar, fazer uma ação qualquer, cantar. É seu erro, seu medo, sua fraqueza, sua incapacidade para a perfeição, sua mortalidade, sua transformação bem na minha frente, sua humanidade exposta no palco.

### **Março**

O que mantenho ou nego da tradição? Negar tudo é impossível. Não inventei as palavras, nem o ato de narrar, nem a arte, nem a linguagem. Parte de toda criação é repetição. Importa saber como repetir.

Toda pessoa é uma humanidade dilacerada, é só olhar.

Exercício: observar as pessoas na rua, os passantes, em silêncio. Observar seus olhos e suas mãos.

### **Março**

As narrativas são construídas em diálogo com o mundo. Esse mundo é feito tanto de letrados quanto de não letrados. Por isso, ao escrever, não posso dar respostas somente à universidade, à filosofia, às teorias do conhecimento, mas às pessoas que habitam o mundo, distantes desses discursos. Narrar é criar para todos, sem distinção de saber.

### **Março**

Até que ponto eu devo ou não corresponder às expectativas em relação à minha arte?

Como eu dialogo com a tradição?

São respostas individuais.

### **Março**

Para Gaston Bachelard, em *A psicanálise do fogo*, o sonho avança linearmente, esquecendo seu caminho. O devaneio sabe o caminho que faz. Pretende-se acreditar que a criação artística estaria mais perto do devaneio e, por isso, pedimos que os artistas contem seus processos, sua rotina

de trabalho. Mas, às vezes, o processo trai essa expectativa e se aproxima do sonho, coisa que muitos podem não gostar, ainda mais quando a arte luta por um espaço na universidade, como área de pesquisa. Eu, por exemplo, já esqueci muito das experiências que vivi desde que comecei a escrever esses textos. Tento aqui guardar um pouco desse processo. Mas da maior parte nem consigo me dar conta. É um processo de vida intenso. Não tenho controle sobre tudo. Essa característica da criação pode ser uma verdade difícil para o escritor que deseja explicar seu processo. É uma luta perdida.

### **Março**

O tempo trabalha. Com o passar dos dias, mudo e acabo percebendo o texto de um modo diferente do primeiro impulso de criação. Vejo nele um gesto mais profundo e mais difícil do que quando comecei a escrever. A cada dia me distancio mais da superfície inicial e mergulho em sua complexidade. É como se fosse conseguindo descobrir seus conflitos potenciais, puxando fios de seu corpo. Sou eu que os crio. Mas é desse processo que eu mesma originei, como autora, que um mundo começa a se originar. Sinto como se fosse o meu olhar que vai indagando a história que está sendo criada. O meu olhar não é passivo, é ele que tem o dever de fazer as perguntas, de perceber os nós. Por isso, quanto mais trabalho minha subjetividade, quanto mais consigo perceber nuances da subjetividade dos outros e transformo minha percepção enquanto sujeito histórico, social e político, mais consigo tornar esse olhar complexo. A ideia inicial vai sendo escavada. Preciso me perguntar. Como esses personagens sentem? Como eles olham o mundo? Quais são as suas dores? Seus medos? Seus sonhos? Como é viver nesse lugar? Ter essa família? Preciso imaginar esse outro modo de ser no mundo, essas outras formas de experiência. Para isso é fundamental ouvir o que as pessoas têm a dizer. Quanto mais aberto o meu olhar para o mundo, melhor consigo imaginar essas histórias.

O que é importante de um dia comum, de uma vida comum?

### **Março**

Ao criar a história, ela transforma-se em um quadro vivo que passa a me interrogar. Diante dele me afasto e me aproximo, vivo e parto. O quadro construído apaixona e atormenta.

### **Março**

“Um terceiro elemento desta relação entre texto e oralidade se inscreve na história dos

modos de ler e enfatiza a leitura em voz alta. Esta prática constitui uma das mais importantes formas de circulação e de apropriação das peças de teatro e das obras romanescas na época moderna. Em relação às peças, diversos dispositivos das edições impressas serviam para indicar ao leitor como ele devia ler o texto, marcando os silêncios, pondo em destaque as palavras ou os versos portadores de um sentido particular, respeitando o ritmo dos trechos ou dos diálogos”. – Roger Chartier, *Do palco à página*, p. 9.

Chartier fala do teatro de Shakespeare e Molière. Porém, a questão entre escrita e oralidade no texto de teatro contemporâneo ainda é um problema atual. Quando escrevo, preciso decidir entre o quê comunicar da encenação (aquela que imagino e proponho em minha escrita, a partir da leitura/recepção do texto) e o que devo deixar para invenção dos encenadores. Há nisso uma relação entre o dito e não-dito. Se não comunico nada da encenação, se apenas deixo as vozes do texto falarem, o texto pode não ser compreendido e, por isso, abandonado, recusado. Um texto que o leitor de teatro não entende tende a ser esquecido, tido como mal escrito, hermético demais. Se escrevo as indicações do texto, de ação física, entradas e saídas, indicações de personagens (função social, idade, características psicológicas e físicas) traio minha intenção de uma *ação livre*. Quando escrevo que a ação é livre, quero dizer que apenas indico a fala de uma voz, mas deixo em aberto seu modo de fisicalização. *Quem diz e como diz* deve ser criação dos encenadores e atores. Espero por sua inscrição visual e corporal, seu jogo num espaço e num tempo. Espero por seu evento. Essa liberdade de ação representa um desejo por infinitas e diferentes concretizações cênicas, diferentes indivíduos, com sua existência histórica e corporal sempre única. É um modo de dizer que não existe certo e errado na maneira de encenar. Espero por diferentes pessoas, com seu olhar, sua voz, sua imaginação, sua pele, sua história. Essa é a magia do teatro. A especificidade de uma vida (aquele que diz o texto) em relação com o texto que escrevi.

## Março

“... nenhuma é mais suspeita do que a ideia de que um grande drama não precisa ser grande literatura. Talvez, quando fazemos essas assertivas, lembremo-nos vagamente de algum conceito já conhecido, como o de Charles Lamb, quando argumentava que Shakespeare era grande demais – espiritualmente falando – para o palco. Deduziríamos, portanto, que um drama de tamanho exato deva ser algo espiritualmente menor. Desse parecer inferiríamos a equação: bom drama, má literatura, boa literatura, mau drama. O literato começa a usar o termo “teatral” pejorativamente, o homem de teatro aprende a desprezar o “literário.” – Eric Bentley, *O dramaturgo pensador*, p. 24.

Novamente o conflito entre oralidade e escrita. O texto de teatro vive nesse limiar. Essa condição constitui sua maior riqueza e sua maior fragilidade, pois é sempre por isso que maus leitores tentam atacá-lo.

Ainda hoje vejo que existe esse tipo de visão sobre o *teatral*. Já ouvi diferentes pessoas falarem isso, artistas de cinema e literatura sobre o teatro e, também, o contrário, pessoas de teatro sobre o literário. Um texto de teatro é um texto para voz. Se ao lê-lo em voz alta não conseguimos acreditar no que ouvimos, ele se constitui em um mau texto, ou sua teatralidade ainda está por ser inventada. Por isso hoje é tão difícil julgar um texto para teatro. Há textos que satisfazem as duas necessidades, mas são raros. Já vi textos que pareciam ruins na leitura silenciosa e eram bons no palco.

Mas, nessa dicotomia entre o literário e o teatral há, sobretudo, visões estreitas sobre as duas experiências. No fim de tudo o que há são obras. Preciso olhar para cada uma como se fosse única e ser capaz de perceber a especificidade de sua vida. A que tipo de experiência determinado texto me convida? Um texto ruim para a cena jamais perde seu valor como obra artística apenas por essa questão. O que hoje não é teatral, amanhã pode vir a ser. Exemplo disso é *Qorpo Santo*, cheio de “erros” estilísticos e formais. Mas como é bom ler seus textos! Outro é *O rei da vela*, de Oswald de Andrade, que levou trinta anos para ser encenado; hoje ninguém é capaz de negar sua teatralidade. Outro exemplo é o texto *Cromwell*, de Vitor Hugo, que nunca foi encenado durante a vida do autor e nem por isso perde seu valor como obra de arte. Tão bom que vários escritores ao longo da história cometeram “erros”. Suas criações equivocadas alargam meu olhar, diversificam minha experiência, me instigam, me provocam. A história do teatro ocidental é feita desses “erros”. Como escritora, prefiro errar do que criar algo morto. Sei que posso errar pelo excesso de vontade, de fé.

### **23 de março**

O escritor fala de si em sua escritura, mesmo quando narra uma história que não é sua.

O escritor fala sempre de si. Seja escrevendo uma história pessoal ou imaginada, biográfica ou não, em primeira ou terceira pessoa. Fala de si porque é quem constrói a obra e consequentemente o modo de percepção do mundo e a própria experiência da linguagem que constitui a obra. Com isso, é a partir de sua vida interior e subjetiva que busca os elementos para o seu trabalho. Daí a importância do conhecimento intelectual e da experiência de vida na formação do escritor. Sua percepção do mundo aparece em seu texto, seja de forma consciente ou inconsciente. É preciso lembrar que o mais importante não é necessariamente o que se narra, mas como. O *como* constitui o material fundamental da obra literária. O texto é construído a partir da linguagem e do olhar que o autor coloca sobre a história narrada. Se sua percepção do mundo e da vida é superficial, dificilmente consegue alcançar níveis mais profundos na experiência a que

convida participar e recriar o leitor. É isso que faz um leitor procurar diferentes livros de um mesmo autor, a busca por sua individualidade ou mito pessoal.

O que faz o artista? O trabalho? A inspiração? Os conflitos do inconsciente? Inspiração e conflitos todos nós temos, mas apenas a dedicação e o trabalho voluntário podem fazer disso um resultado artístico.

### **26 de março**

O que vou contar aqui talvez não tenha passado desse modo verdadeiramente. Mas é preciso tentar, assim como faz o soldado que volta da guerra.

Justamente pela fala não ser essencial ao teatro é que ela pode reencontrar seu lugar fundamental. No teatro, ela está sempre em relação ao corpo, no tempo e no espaço.

### **27 de março**

O encenador passa meses observando, apaixonado pelo ator. O dramaturgo passa meses imaginando o ator. Às vezes este é real, um amigo. Em outras, um fantasma que oscila entre aparecer e desaparecer no sonho do dramaturgo que escreve. Para cada texto que escrevo há um tempo de procura desse ator, pelo espaço onde ele está, por sua voz. Quanto mais vejo e mais escuto, mais concreta é a encenação que escrevo, pura virtualidade.

Escrever a sinopse e depois o texto não é começar pela ordem. Mas é começar cultivando primeiramente na imaginação. Vivo-o internamente e só depois que tenho alguma vida germinada, quando ganha certa força, é que o detenho numa sinopse. Contudo, para os *Cantos*, não escrevi sinopse. Por quê? Porque são os mais poéticos, puro processo. São mais intuitivos, mais feitos apenas de linguagem. O que acontece, o enredo, importa menos ou nem chega a existir.

Como dialogo com a tradição? Como rompo com ela ou repito-a?

Como olho para o mundo?

Meu trabalho é uma busca pessoal e individual em diálogo com o tempo e a história.

Não há fim, porque tudo é processo.

Segue-se vivendo.

### **30 de março**

O trabalho do escritor é um trabalho sobre si mesmo. Nunca está pronto. O mundo nunca está pronto, nem conhecido. É preciso desconfiar de si mesmo.

### **31 de março**

O primeiro esboço completo do texto é o mais difícil. Até chegar a ele posso levar meses, imaginando, tateando o tema, me aproximando de uma visão. Contudo, depois desse longo silêncio imaginativo, onde nada parece que está acontecendo, começa a se concretizar o texto, o resto é trabalho, repetição e mergulho naquilo que já foi começado. Mas pode ser a parte mais difícil.

Para escrever preciso de coragem. Preciso de coragem para repetir o arcaico, as formas já estabelecidas da arte, tanto quanto para criar o novo. Numa época de tantos modismos, até para dialogar com a tradição é preciso ter força.

As formas de se olhar para o passado e o novo são igualmente perigosas. Qualquer escolha estética nos dias de hoje nos coloca em risco. O artista vive sob a navalha do tempo.

### **31 de março**

Cada pessoa carrega em si, no seu corpo, nas suas roupas, nos seus objetos, no seu olhar, na sua coluna vertebral, na sua pele, no seu caminhar, uma narrativa. Essa narrativa pessoal que cada um contém em si guarda um conflito que seus olhos e suas mãos não conseguem esconder.

### **Março**

Quando duas pessoas se encontram. Um dos maiores exercícios para teatro.

Observar a rua.

Observar as pessoas.

Ouvir tudo e todos.

Cada pessoa carrega uma narrativa pessoal e social. Basta olhar para seu caminhar, sua coluna, suas mãos e seus olhos.

É tarefa de cada escritor descobrir seu próprio percurso. Não há verdades universais.

### **Março ou abril de 2015**

Na relação entre teoria e prática há sempre algo que não pode ser explicado. Por que criei

isso? O conhecimento teórico do autor não consegue explicar todas as suas escolhas, nem todo o seu processo. Há uma parte disso que nasce de sua busca pessoal, ligada à sua memória, seu inconsciente, sua incomunicabilidade, de sua experiência no mundo.

Neste trabalho, tento falar da parte consciente da minha criação. Mas acredito que uma parte dela jamais consegue se dar ao conhecimento, inclusive a mim mesma.

### **Março ou abril de 2015**

*Ligação com a cidade.*

Meus textos são amparados, sobretudo, no trabalho do ator. Não escrevo para um teatro que exija muitos recursos técnicos, materiais e econômicos. Faço isso porque as condições de produção na cidade onde estou vivendo são reduzidas. A execução de um teatro possível interfere na escrita dos textos.

Isso explica porque imagino que os textos que compõem esse trabalho podem ser apresentados em qualquer tipo de espaço cênico, palco italiano, rua, sala, etc. Os textos que escrevo precisam dos atores essencialmente. Outras condições para sua realização são escolhas particulares da criação cênica.

### **Março ou abril de 2015**

Por que escrever dramaturgia?

Porque ela é um convite à alteridade. Alteridade para o trabalho do ator, do encenador e do escritor.

### **Março ou abril de 2015**

Assim como na literatura podemos perguntar como se forma um escritor e este dirá que é lendo seus autores preferidos, pode-se dizer que o dramaturgo também se forma lendo, mas principalmente vivenciando o acontecimento teatral, seja como participante dos ensaios ou como espectador. Para mim, foi fundamental ser atriz e encenadora.

### **1 de abril**

Há um texto escrito/verbal. O texto da encenação é outro. Esse tem o poder de reescrever o primeiro texto, com outras cores e culturas. O corpo do ator é o elemento principal para esse outro texto.

### **3 de abril**

A lua brilha com a luz emprestada do sol e, ainda assim, é a lua.

#### *Nossa Senhora*

O texto não dá resposta. A resolução da história me incomoda. Não vejo como “bom” o fato da filha perder o recém-nascido, tirado de seu colo para resolver um conflito criado pelos outros. Contudo, a narrativa se justifica, internamente, como necessária. Me preocupa o que acontece com a criança depois. O filho vai voltar um dia? O que significa criar o filho de um inimigo? O que a história não mostra é o principal para mim. Quando a obra silencia é que ela começa realmente. O verdadeiro final deve ser reescrito depois que a história acaba.

### **06 de Abril**

Quando o texto começa a ser escrito?

Quando começa a ser desejado?

Primeiramente, procuro a peça. Mas procuro onde? Dentro de mim e na cidade. Tentando ler o mundo. Procurando suas vozes e seus corpos.

### **07 de abril**

Quais são as histórias da minha geração?

A relação que o poeta tem com sua língua natal, o dramaturgo tem com o corpo da cidade. Por isso, escrevo a partir da “minha cidade”, experiência concreta e imaginada, de encontros físicos, de lutas cotidianas, de silêncios e sonhos intuídos. É para a “minha cidade” que projeto o meu teatro, ainda que seja para projetá-lo no mundo.

#### *Nossa Senhora*

Permite ser adaptada para qualquer cultura, representa um desejo pelo universal: um casamento, um conflito de morte, uma sacerdotisa e uma mãe, um recém-nascido.

Essas aproximações com elementos principais podem ser encontradas em qualquer cultura. A foma de representar um casamento ou de simbolizar a figura feminina de uma sacerdotisa podem variar infinitamente, sem descaracterizar o texto ou a narrativa que ele conta.

Imagino esse texto em vários lugares do mundo.

Ele significa o desejo por uma dramaturgia que possa ser reescrita por outra cultura,

adaptando-se a diferentes contextos históricos e culturais. Propõe-se como a narrativa de que fala Walter Benjamin, aquela que guarda em si algum tipo de sabedoria. Mas a sabedoria que se vê depende, acima de tudo, do olhar do observador. Espera ser reescrita, recriada por um *outro* mais definido culturalmente, com outras cores, geografias, vozes e corpos.

### **Abril**

A pergunta que deveria importar diante de uma obra de arte é “o que essa obra diz para mim?”. O que vejo nela? Como a experiência a que ela me convida ressoa em mim? Isso é o fundamental. Não se ela é nova, antiga ou antiquada.

### **Abril**

Estragon – Nada a fazer.

Primeira fala de *Esperando Godot*, de Beckett.

Esse início do texto não sai da minha cabeça. Vejo Estragon lutando para vestir a bota e, depois de perceber que não consegue, desiste. Como pode um texto de teatro começar com essa declaração – “Nada a fazer.” O conflito não é mais externo, é interno. É o começo da crise da ação dramática, a qual só se aprofundou nas décadas que se seguiram. O mundo está tão em crise que não acreditamos mais numa ação em movimento. Não é mais possível mostrar narrativas de ação no palco. Hoje, mais que em Beckett (ali eles ainda esperavam por alguma coisa), os personagens apenas falam e, quando nem isso mais é suficiente, eles gritam. Vivemos um tempo de desespero. Sem utopias, só nos resta gritar. Falar. Falar. Falar. Gritar. Nada a fazer! Nada!

### **15 de abril**

O artista não pode fazer a crítica do próprio texto. Meus textos convidam a um caminho de linguagem. Não é uma norma que vai definir isso. É um caminho que eu, como artista, proponho.

O texto tem um projeto poético e um projeto político, histórico.

Eu quis fazer uma dramaturgia “humanista”, onde o homem está no centro de tudo, diferente de uma experiência robótica, industrial da humanidade.

Como a dramaturgia reflete a sociedade?

Como a dramaturgia influencia essa sociedade?

Como o meu olhar unifica esses textos?

A dramaturgia não tem o objetivo de facilitar para o ator, mas desafiá-lo, criar fissuras em seu corpo.

O contemporâneo nunca está pronto, está sempre por ser feito.

## **27 de abril**

Muitas vezes o teatro que vivencio em sala de ensaio é o aspecto mais importante para minha criação em dramaturgia. A sala de ensaio é o laboratório de um teatro possível, sonhado com os atores a partir da prática, uma prática real.

### **Abril**

Ser contemporâneo também é fazer o que os outros não estão fazendo. É ir na contracorrente da literatura de sua época.

### **Abril**

*Nossa senhora* é um texto que aspira a ser reescrito no tempo por diferentes tempos e culturas. Cada atriz que fizer a sacerdotisa, mãe de Maria, poderá remeter a um certo grupo social. Sendo uma personagem arquetípica, ela pode ser muitas, negras, indígenas, brancas, latinas, europeias, africanas, asiáticas, e assim por diante.

Se concretizo o texto numa realização muito específica, pouco aberta, reduzo essa possibilidade de reescritura.

Além disso, se não fosse um texto de teatro, escreveria de outra forma.

Se a história fosse um romance tradicional, a Sacerdotisa teria um nome individual, uma idade, moraria em um algum lugar próximo a mim imagetivamente, seria descrita fisicamente, etc. Seria uma personagem individualizada. Como é um texto de teatro, deixo que os espaços vazios sejam completados pela atriz. Seu corpo e sua voz darão a individualidade que a encenação exige.

### **Abril**

Uma obra de arte teatral mostra a precariedade humana. Como artista, não ambiciono uma

arte “pura”, “perfeita”, quero uma arte que evidencie essa precariedade, uma arte errada, torta. Esta resulta sempre de nosso inacabamento humano, de nossa ignorância em eterna busca por transformação, pela luta contra o tempo. A primeira peça que escrevi e encenei é cheia de erros, mas a busca por ela foi tão profunda que é isso que pode torná-la interessante e apaixonada. Eu e os atores do grupo desejamos tudo, tentamos tudo que podíamos. Os erros e incompletudes são consequências das minhas incapacidades humanas.

### **Abril**

Tenho um monstro de duas cabeças à minha frente. De um lado aqueles ávidos por novidade. Do outro aqueles que acham que a arte contemporânea é superficial ou vazia. Qual das duas atender?

Nenhuma.

### **Abril**

#### **Nossa Senhora (Maria)**

O fato de ser uma narrativa linear marca um gesto, um desejo, de ainda contar uma história.

Um dos textos de que mais gostei de ver no palco nos últimos anos foi *Incêndios*, de Wajdi Mouawad, que estreou no Brasil com direção de Aderbal Freire Filho. É uma peça que retoma o mito de Édipo, com vários elementos narrativos semelhantes. Mas o retoma dentro de um contexto cultural contemporâneo. Assisti sua apresentação no Teatro São Pedro e poucas vezes presenciei uma comoção do público tão grande. Sem dúvida, um dos motivos principais para isso foi sua narrativa.

### **Abril**

*Vida* é uma forma de dialogar com os processos colaborativos ao pedir que os atores reescrevam o texto (inserindo as canções de suas escolhas). Mas essa reescrita é constituinte do texto. Os atores são convidados a colaborar. Constitui um processo inverso das colaborações comuns, nas quais o dramaturgo é convidado a colaborar com o texto cênico criado pelos atores e diretores.

### **Abril**

#### **Teatro e cidade**

Quando escrevo, se quero que o texto seja encenado, preciso me preocupar com condições

materiais do teatro em minha cidade, tais como espaços disponíveis (palco italiano, salas, espaços ao ar livre etc.), formação dos atores (nível de experiência e tipo de formação) e condições econômicas que a realização do texto exige (tipo de cenário, figurino, recursos tecnológicos etc.).

Dependendo do meu contexto social e artístico, todas essas questões variam e interferem no teatro que busco e proponho.

## **Abril**

Em determinado momento, todas as questões exteriores à obra começam a deixar de importar. Assim como Giorgio Agamben diz que contemporâneo é aquilo que interpela o artista, é a obra que começa a me interpelar. Nesse momento, a ideia de “verossimilhança interna” de Aristóteles, nunca deixa de ser útil. A obra começa a exigir um mergulho profundo sobre sua própria vida interior. A partir disso, escrevo porque a obra me cobra suas necessidades internas como algo fundamental. É a obra que passa a me perseguir e a exigir que lhe faça existir a partir do seu interior. Se essa verdade vai ou não atender as exigências sociais de uma época, já não me preocupo mais. Escrevo porque é “necessário”, a obra está viva e me questiona, me provoca para dentro dela mesma.

## **Abril**

“Mas quando me engajo em uma reflexão pública através de uma peça, jamais esqueço que devo sempre permanecer dentro do território da linguagem artística. Esse é para mim o grande desafio de teatro político. Esse desafio consiste na dificuldade de estar, ao mesmo tempo, enraizado na matéria da realidade social e na beleza da expressão artística. Se o homem que se interroga sobre os problemas da cidade não consegue, ao mesmo tempo, fazê-lo de forma emocional, isto é, artística, e de modo enraizado, o resultado será sempre nulo. Caímos num registro escolar e pedagógico. (...) Dentro dessa lógica, creio que o teatro político, o teatro forte, o teatro que grita, o teatro que acusa só tem sentido se continuar sendo uma forma de arte.” – Matéi Visniec, em *O último Godot*.

## **1 de maio**

### **Dramaturgo: o fofoqueiro profissional.**

Eu, por exemplo, adoro espiar os outros da janela do meu edifício. Cada pedaço de intimidade que consigo observar é um grande universo que se abre à minha imaginação. Sou o *flâneur* das janelas abertas! Já morei em apartamento em frente a prostíbulo, em casa de estudantes (onde não se tem vida privada), boteco, e agora atrás de um salão de festas. Em todos, sempre fiquei longas e longas horas observando meus vizinhos. No prostíbulo, que era em Pelotas, via os clientes chegarem, pararem seus carros de luxo, uma das mulheres, normalmente a mais velha, abrir a porta, o homem entrar e, enquanto isso, no andar de cima, duas outras mulheres (sempre jovens) correrem

para acender a luz e fechar as cortinas. Na outra janela, embaixo, eu podia ver o homem subir as escadas que levavam ao quarto. Tudo isso eu ficava espiando pelas frestas da janela do meu quarto, umas frestas pequenas para não chamar atenção e atrapalhar o espetáculo. Depois que o homem subia e a cortina já estava fechada eu novamente ficava sozinha, ainda esperava um tempo olhando para o prostíbulo e a rua vazia, e depois me voltava para o interior do meu quarto. No quarto eu trancava a porta. Tinha medo daquele apartamento. A partir disso, só tinha a minha imaginação para saber o que acontecia no quarto daquelas mulheres. O que será que eles diziam? Será que conversavam? A mulher era uma antiga conhecida daquele homem? Será que trocavam algum afeto sincero? Por que ele precisava dela? Será que se sentia sozinho ou fazia aquilo para ter algum poder? Ou só por que era bom? Será que ela era feliz como parecia? Será que tinha família além daquela do prostíbulo? Todas pareciam felizes e o cliente também. Mas não sei se aquela felicidade era só uma aparência que eu via da minha janela. Em outros dias o cliente não entrava. O carro parava e descia umas duas ou três mulheres fantasiadas. Normalmente eram fantasias de carnaval, muita cor e pouca roupa. Elas vinham muito alegres, sorrindo, se sentindo bonitas com seus saltos bem altos e entravam no carro. Depois saíam e eu ficava novamente sozinha e no silêncio do meu quarto, imaginando a festa a que estavam indo. Nunca consegui ver elas retornarem. Nessas horas eu deveria estar dormindo. Será que voltavam com as fantasias, rindo muito como quando saíram? Ou chegavam com aquela cara horrível de quando voltamos de uma festa? Nunca as vi voltar.

O texto não deve tentar facilitar para o ator. A encenação é outra coisa – material de diálogo, convite à invenção.

## **11 de maio**

Por que escrevo?

*Vida* é de todos os textos o mais aberto para a dramaturgia do ator. Ele anseia pela reescritura corporal do ator, ou seja, está aberto ao seu processo de criação. É, essencialmente, uma obra de diálogo.

Escrever *para* um ator é diferente de escrever *com* um ator ou grupo. Quando escrevo *para*, o ator torna-se, assim como o mundo natural e social, meu objeto de devaneio.

## 14 de maio

A dramaturgia não é apenas o que se fala em cena, o texto verbal. O texto do dramaturgo também é um diálogo com os atores e encenadores, um diálogo que pode ser secreto para o público ou se mostrar na forma de texto cênico. Isso são as rubricas. Mas se esse diálogo vier em forma de provocações, perguntas, fotografias?

Vozes vindas de outros lugares interrompem a cena.

## 11 de maio

A literatura é uma forma de diálogo com o mundo, uma janela para vidas que, pelas determinações espaciais, temporais e individuais, não posso conhecer intimamente. Ela é, nesse sentido, uma forma de conhecimento. Mas conhecimento do quê? De mim mesma e do *outro*, sempre profundo e difícil.

A literatura é um tipo de voz que surge de algum silêncio raro e vital do mundo, como se no meio de uma diversidade imensa de pessoas, sentimentos, vozes e mundos, eu me encontrasse com alguém, um encontro íntimo que me exige algo que não posso dar, minha própria precariedade humana, minha incapacidade.

Entre esse *eu* e o *outro*, a literatura faz o sentido humano encontrar-se consigo mesmo, é uma volta, sentar-se numa velha cadeira, um silêncio antigo que nem sei de onde vem. É como se ao abrir um livro ou uma obra de arte o mundo pudesse recomeçar, é a possibilidade de mudar tudo, mas sem perder o passado. A literatura não deixa esquecer o ser, como diz Milan Kundera. São raros esse encontros. Mas quando acontecem é como se um espaço dentro de mim passasse a abrigar aquele outro ser, artista ou obra.

Sobre isso, posso citar dois encontros que tive, com Mario Quintana e Andrei Tarkovski. Quintana não é para mim o maior poeta, nem o mais inteligente, nem um modelo de pessoa a ser seguido, nenhuma forma de ídolo, mas, não sei por quê, toda vez que o leio estabeleço uma aproximação profunda com sua obra. Ela fala de mim, do meu mundo e, mesmo que eu tente trocá-la, nada se compara a uma espécie de encontro pleno que vivencio com sua poesia. Não consigo explicar essa identificação. Quintana é precário, mas sua poesia me possui. Dentro dela encontro algo que não sei.

Já em Andrei Tarkovski foi uma surpresa, mudou minha vida, tinha vontade de chorar. Não por suas histórias (ou diria só por elas), mas por algum gesto que sua obra possui e não sei definir.

Não sei o que é literatura, mas guardo alguns encontros, algumas paixões, alguns mundos que me sufocam por sua incompletude que dialoga com a minha.

### **13 de maio**

Escrever *para* é diferente de escrever *com*, significa devanear a partir do ator. Este se converte em elemento de fantasia para o dramaturgo, matéria de devaneio e paixão platônica.

### **14 de maio**

Como encenadora sei que “tudo” poder ser encenado e tornado texto teatral. Mas, como dramaturga, essa ideia não é suficiente.

### **15 de maio**

Minha escrita é permeada por longos períodos de afastamento dos textos. É como se eles precisassem habitar um silêncio dentro de mim para só depois eu conseguir voltar a escrevê-los. Mas quando volto a escrever é como se explodisse algo guardado que eu nem sabia que era tão forte. É como se o texto estivesse sendo criado ou criando a si próprio em algum lugar que não está consciente, um lugar entre o peito e o topo da cabeça. No peito dói, na cabeça há um frio iluminado. Não são fáceis esses momentos de explosão do texto, são um misto de angústia, dor e alegria. Angústia porque o pensamento e o sentimento são mais rápidos que a mão. E o tempo nunca é suficiente. O futuro pode apagar esse impulso, esvanecer. Dor porque é difícil, vem de coisas profundas que a consciência não domina completamente. Preciso encontrar forças para continuar escrevendo e paciência porque isso acontece no tempo, tempo de imaginar, sentir, escrever. Alegria, porque, afinal, estou criando. É uma festa, é preciso aproveitar.

Preciso acreditar que escrevo sobre algo muito importante, sem isso não é possível escrever.

Por isso, a escolha do tema e das narrativas foi fundamental no início do trabalho. Preciso acreditar, ainda que só eu sinta isso, que o mundo precisa do meu texto. Essa necessidade pode ser totalmente falsa (com certeza é), mas preciso dessa fé, dessa ilusão.

Esses textos reflexivos se formam como retalhos, fragmentos, recortes de um fluxo vital cuja coerência e linearidade (caso exista) não consegue se mostrar. Seria preciso viver com o leitor e nem isso adiantaria. A escrita já é, por si só, recorte, fragmento dessa vida.

## *Morte*

Como o texto fala de despedida da vida, nas interrupções, falar de coisas importantes da vida. Fazer um devaneio sobre coisas importantes.

Não quero que seja um elogio à morte, não vejo sentido nisso em um tempo em que se manter vivo já está tão difícil. Vivemos um tempo de catástrofes.

Ando cansada do teatro que tenho assistido.

Como criar um teatro realmente instigante?

Em um tempo em que se pode tudo, foram criados novos clichês teatrais narrativos e cênicos: fragmentação, microfone, projeção de vídeo. A forma pela forma.

Diálogos com a tradição

Às vezes, é preciso voltar ao passado para conseguir ir adiante.

Fui escavando os textos de uma estrutura “simples”, com uma narrativa linear e inteligível, fui aprofundando seus caminhos, esburacando a estrutura.

Imagem de alguém que cria paisagens escarpadas. De uma superfície plana começam a surgir abismos, precipícios, pontes, rios profundos, neblina, nuvens próximas.

## **16 de maio**

Não faço a menor ideia de como vai ser meu próximo texto. Desconheço sua forma e seu conteúdo. Minha criação acompanha certo fluxo vital que desconheço.

Meu próximo texto terá origem no diálogo entre o mundo e a vida, mas nem o mundo nem a vida futuros podem ser intuídos agora. Só posso sonhá-los.

Dentro de mim há vozes. Escrever teatro é registrar e desenvolver essas vozes.

É preciso deixar o desejo pelo teatro falar.

Dramaturgia é olhar para uma imagem e pensar o que ela fala. Pode estar em silêncio, mas já vai falar.

A arte é o encontro entre precariedades.

Literatura foi o que deu para fazer.

Dramaturgia é corpo, presença, encontro. Estar aqui.

Para escrever é preciso aceitar minha precariedade.

Literatura é a cara da minha vergonha. Quando mostro um texto a alguém, sei que o que mostro não é o texto, mas a minha fragilidade, a minha pequenez.

### *Morte*

Esse texto é o menor cachorro da ninhada, o mais fraco, mais doente, que nem sei se vai sobreviver. Mas, como às vezes acontece, pode se tornar o mais querido, o mais carinhoso.

Ainda duvido muito desse texto. É o mais problemático. Um texto raquítico. Estou procurando possibilidades de esburacá-lo – as entradas para os devaneios com fotos e legendas. Isso me deu vontade de aprofundá-lo. Espero encontrar, com isso, alguma verdade onde ainda não há quase nada.

### *Nossa Senhora (Maria)*

É um texto trágico? Ficar com a criança seria a morte de todos. Dar o filho recém-nascido é tirá-lo de sua mãe, escolha, para mim, inaceitável. Contudo, dar a criança traz a possibilidade de esperança no futuro.

O principal conflito da peça está nesse ponto – o que vai acontecer com a criança? Vai voltar para casa um dia? Como será sua relação com a família adotiva e a biológica? A quem vai amar? Isso me faz lembrar as crianças da ditadura argentina que foram criadas por famílias de militares e tiveram seus pais assassinados por esse regime. O que acontece com a criança que é criada pelo inimigo que matou o pai biológico? A família biológica marca a origem, o nascimento do indivíduo, a relação de amor que foi cortada, impedida. A família adotiva marca o amor pelo convívio. A família biológica é o amor que não se concretizou pela convivência. O que fazer diante disso?

O futuro do bebê de *Nossa Senhora* é o que configura para mim o aspecto mais importante do texto. E, no entanto, é o que ele não mostra.

Com esse futuro incerto, a narrativa escapa a qualquer didatismo, pois não oferece solução. Acaba com uma pergunta, a colocação de uma escolha.

Aquilo que poderia parecer didático, dar o que se tem de mais precioso a quem nos deseja a morte, na verdade não define o final, apenas marca o início do conflito principal, mais brutal e profundo, o destino da criança que nasceu do conflito inicial.

Mas o que esse filho vai fazer quando tomar consciência de sua história não é dado a conhecer pelo texto. Cada leitor ou espectador precisa criar sua versão, imaginar seu destino, fazer suas escolhas.

Hoje, faltando poucos meses para finalizar o trabalho senti, pela primeira vez, saudade do processo que estou vivenciando. Visualizei seu fim e neste instante me dei conta de como estou feliz em escrever esses textos. O processo não está sendo fácil. Em vários momentos não sei o que fazer. Sinto dor e medo. Mas, ao pressentir sua finalização senti, como se estivesse perdendo essa felicidade de criar esses textos, algo que só acontece uma vez na vida. Já tive esse sentimento outras vezes, em outros processos, e já aprendi que acontecem quando, depois de muito trabalho e insegurança, algo começa a se concretizar. Esse processo de criação é tão intenso e difícil que, ao chegar nessa etapa, posso sentir que nunca mais serei a mesma. O trabalho de escrever esses textos já me transformou. E vem disso essa alegria e essa tristeza precoce. A obra está acontecendo em mim.

Estou feliz e triste por fazer o que estou fazendo. Feliz e triste porque já sou outra enquanto o texto vai se formando. Logo, esse momento de criação já será um sonho, como se outro o tivesse gerado. Esse outro serei eu mesma. Daqui alguns meses olharei para um espelho e no reflexo estará esta imagem – a obra que estou escrevendo nesse futuro que logo será passado.

A arte ensina a gente a morrer.

Não sei o que é dramaturgia.

Não sei o que é literatura.

Sei que é preciso continuar.

A felicidade inicia quando a obra começa a se afastar de nós mesmos. Mas leva alguém que já não serei mais. A obra me faz e me leva.

Dramaturgia – Escrita sobre o drama humano. Basta olhar para alguém e ver que ali há um conflito insolúvel e único. Isso é drama. Não interessa se é realista ou não, dialógico, épico ou lírico. O drama é a unidade mínima do teatro porque é a unidade mínima da vida. Está no corpo de uma pessoa, basta olhar mais atentamente. Por isso, não faço diferença entre *dramaturgia* e *texto teatral*. O texto teatral, qualquer texto que vai para cena, não possui drama? Se possui, toda escrita para teatro é dramaturgia porque é uma escrita sobre o drama humano, conflito inesgotável.

*A arte do romance*, de Milan Kundera, diz que o romance não deixa o homem esquecer de si mesmo. Forma de conhecimento.

Qual a razão de se ser da dramaturgia?

Mostrar que o ser humano é aquele que escolhe, que age. Mas isso não é tudo.

Uma das minhas dificuldades em escrever é que, como encenadora, “sei” como o texto pode virar cena. Por esse motivo, fica difícil julgar o texto sem esse saber que é só meu, um tipo de devir (uma encenação possível) que eu imagino ou que descobriria nos ensaios.

Cada texto contemporâneo desafia a um tipo de linguagem cênica e de trabalho do ator.

Diante disso, penso que a pergunta *esse texto é teatral?*, para julgar um texto dramático, perde o sentido. A pergunta correta seria: para levar esse texto à cena, que tipo de teatralidade precisa ser criada?

Qualquer texto verbal hoje pode ir para a cena, o problema é como ele se concretiza cenicamente. Cada texto pode inventar uma teatralidade para sua construção cênica. O texto teatral, nesse sentido se coloca como um desafio para a direção e a atuação. A cena nasce desse diálogo entre texto, direção e atuação, cuja teatralidade precisa ser criada, ainda que existam linhas gerais dadas pelo que já é conhecido: diálogo, relação palco/plateia, paisagens sonoras, diferentes tipos de mimeses, etc.

Como julgar um texto de teatro, então?

Como experiência sonora.

Se ele funciona vocalmente, sua relação com o corpo e o espaço da cena poderão ser experimentados, descobertos. Mas se não funciona vocalmente, não sei o que fazer. Isso não excluiria o texto do fenômeno teatral, mas faria repensar outras formas de teatro, o que sempre é possível. É uma questão aberta que leva à colocação do início: qualquer texto pode ser levado à cena hoje, a questão a saber é qual o tipo de cena.

Jean-Pierre Ryngaert aponta para a falta de identidade do texto teatral. Se tudo pode, o que o

define?

Vejo a resposta nessa relação do texto teatral com a cena. Mas essa relação não se fundamenta em regras estabelecidas. Atualmente, ela está sempre sendo refeita. É uma relação sempre por ser descoberta, inventada a cada projeto poético.

Seria, no teatro atual, a questão da identidade do texto teatral um problema sem solução?

Conheço o que já foi realizado, mas não posso definir o futuro. Essa identidade pode ser única para cada processo de criação. Isso levaria à seguinte pergunta: qual o papel do texto (instância verbal) para esse trabalho de criação? O que ele tem em comum com outros projetos poéticos? Quais suas especificidades? Elas existem, ou só foram rearranjadas numa nova roupagem?

*Nossa Senhora (Maria)*

O gesto de *dar* é enorme para mim. Sou capaz de pousar nas mãos da sacerdotisa que oferece o neto para a mãe que perdeu o filho.

Dentro de mim há vozes. Escrever teatro é registrar e desenvolver essas vozes. Essas vozes não são minhas. Tampouco dizem apenas o que eu concordo ou entendo. Escrevo para entendê-las, conhecê-las. Aprendo sobre o mundo ao fazer isso. Escrever exige que eu me desloque do que acredito que sou eu. Preciso alargar o meu olhar. Cresço internamente.

Dramaturgia é olhar para um corpo ou uma imagem e imaginar o que falam.

O teatro é um devaneio sobre o social. O dramaturgo devaneia acima de tudo sobre o ser humano. É ele seu objeto de paixão. Um poeta pode falar sobre o mar, a noite, a pele da pessoa amada. Mas o dramaturgo tem o olhar no indivíduo, seus conflitos em relação ao mundo. Um exemplo disso é a peça *Interior* de Maurice Maeterlinck. Poderíamos dizer que a peça é sobre a morte, ou sobre a fragilidade de um estado feliz. Mas o que vemos e o que hipnotiza é a família que o narrador descreve que vemos passar por uma transformação diante de nossos olhos. É uma peça contemplativa que nos faz ver como uma família pode ir da felicidade à infelicidade. São seus rostos e corpos que vemos passar por essa mudança bem diante de nós. É o olhar sobre sua humanidade que a peça nos coloca. O drama está em assistir à sua mudança. O homem e a mulher em sua fragilidade que se expõe diante de nós.

## **17 de maio**

O teatro é um devaneio sobre o social. Ex.: *Interior* de Maurice Maeterlinck. A peça é sobre a observação de uma família, núcleo humano, social. Não é um devaneio sobre a matéria, mas sobre a própria humanidade e sua finitude.

Para escrever é preciso aceitar, em primeiro lugar, minha própria precariedade como pessoa, depois da minha obra. A perfeição não é humana. A arte me ensina isso. Há sempre algo de precário, inacabado, assimétrico. Se não aceito isso, não consigo escrever.

## **18 de maio**

A espera do início era produtiva. Nada tinha de estático. Era um questionamento, uma ausência que convida para a criação.

Que diálogo minha obra tem com o tempo?

Se a literatura é o homem que imagina diante de um mundo que não se dá a conhecer como verdade ou se o mundo é algo brutal que exige vê-lo como verdade, quais possibilidades existem ao escritor? Retratar? Descrever? Indagar? Questionar? Falar do presente, do passado ou do futuro? Criar uma cisão entre a representação e o mundo? Ou refletir o mundo tal como se acredita que ele seja? Que postura meu trabalho tem diante da imagem do mundo? Poderia dizer que a realidade não me deixa esquecer-la, que me inquirir a todo momento, exigindo uma tomada de postura que nunca sei se é melhor. Mas, ao ser exigida da realidade, que até em meus sonhos não me deixa esquecer-la, pois o mundo me atravessa e não deixa que eu viva numa redoma, como responder a esses questionamentos? Como olhar para o mundo?

Há infinitas formas que poderia colocar entre dois opostos extremos: o realismo e o fantástico. Mas qual dos dois provoca mais profundamente a minha experiência com a arte? Nenhum e os dois ao mesmo tempo. Enquanto devaneio sobre o real, todo texto guarda um pouco de ilusão, de mentira, por mais mimético que seja. Por outro lado, devanear sobre a realidade, me apropriar dela para depois despojar o texto de seu referente original pode ser um estímulo para criar. O escritor é um plagiador do mundo. Por outro lado, meus textos constituem uma biografia da minha imaginação.

Quando olho os textos que escrevi até hoje, vejo fragmentos de onde andei pelos meus

sentimentos com o mundo. Mas todos são transitórios porque no próximo texto lá estava eu em outro lugar, também precária e ingênua. Para mim, a relação do escritor ainda é a mesma de Quixote. Às vezes penso que o mundo é um e ele se mostra outro. Percebo que nessa relação a própria escrita é uma forma de conhecer o mundo, pois por cada processo de criação que passei até hoje fui eu quem mudou. Os textos que escrevi me mudaram. Se depois de mim, o mundo, não sei.

E os mundos sucessivos de cada texto? Quando estou diante de algo, a literatura me ensinou a pensar sobre o que estou vendo e se estou realmente vendo. A literatura me ensinou a desconfiar. A parar e olhar. Perceber.

Para escrever preciso aceitar minha precariedade. Se esperar pela perfeição, nunca farei nada. Se somos imperfeitos, como esperar que minha criação fuja dessa condição inerente ao humano? Para escrever é preciso ter coragem. A coragem de um fraco.

### **19 de maio**

Estou escavando buracos nos textos. Quero criar fissuras. Ampliar seus sentidos. Criar mais polifonia. Desestruturar a coerência que a linearidade ilude.

Uma obra precisa ser perfeita para mudar a minha vida?

O que eu faria com uma obra perfeita?

Se nós não somos assim, como esperar a perfeição da arte?

O escritor é aquele que entende que podem lhe tirar tudo e ainda restará seu mundo interior.

Quando estou em lugares opressores, sem amigos, mesmo em meio a uma multidão, conviver com meu mundo interior me traz uma grande paz, pois sei que o mundo não é superficial, nem mercadoria. Há algo dentro de nós que sempre podemos compartilhar, basta uma palavra. No fim de tudo ainda podemos conversar com um amigo, abraçar.

Essa é a maior conquista, talvez a única.

### **20 de maio**

Como é difícil reabrir um texto para reescrevê-lo. Sei o que quero mudar nos textos. Sei como vou fazer, pois há semanas venho pensando nisso. Contudo, estou relutando em reabri-lo, pois sei o quanto é difícil recomençar a ler o que já foi escrito, entrar novamente no texto. Exige um

deslocamento sentimental muito grande. Essa espera é como se estivesse adquirindo novas forças. Por esse motivo a escrita precisa de tempo. Para dar tempo de encontrar forças.

Quero a voz dos sonhos. Aquela que é difícil sair. Ou aquela que me acorda docemente.

Para quem eu escrevo?

Sou uma pessoa genérica? Como posso escrever para uma pessoa genérica?

Preciso escrever para alguém específico. Provavelmente alguém que tenha o olhar atravessado.

Não tenho a pretensão de ser uma unanimidade.

## **21 de maio**

Para mim há um palco imaginário, interno, que nenhum palco é capaz de concretizar.

Estou há alguns dias querendo escrever e não consigo. Preciso me acalmar para conseguir voltar aos textos.

Sei o que quero escrever. Sinto que já tenho o material internamente desenvolvido, mas me falta coragem para sentar diante do computador e abrir o arquivo com o texto.

Por quê, às vezes, não consigo olhar para o texto? É como se estivesse com medo.

Escrever é muitas e muitas vezes um processo dolorido. Recomeçar a mexer em um texto é pior ainda. Vou ter que estar novamente naquele universo, trabalhar para engendrar seu mundo. Nem sempre é um mundo fácil.

O texto que está adormecido existe enquanto sonho, utopia. Mas escrevê-lo me faz sentir a dificuldade de cada palavra e isso é sempre um processo precário. A cada palavra que escrevo vejo que há beleza porque algo está sendo construído, o texto vai se formando, mas a sua natureza de escolha, o caminho que trilha deixa outros melhores para trás. Escrevo um caminho de areia, fino, mal traçado, com apenas a luz fraca da noite, que em muitos pedaços é ofuscada por sombras de árvores. Nesse caminho precário, ando numa bicicleta que vai trepidando entre uma pedra e muitas outras. Vou sozinha no escuro.

Amanhã preciso tomar coragem e voltar a entrar no texto. O difícil de entender é que sei que depois de recomeçar a escrevê-lo não consigo mais parar. Penso que talvez o medo não seja de voltar a escrever, mas de entrar nesse processo consumidor que vai acabar com todas as minhas forças. Sempre saio exausta de um texto. Isso não tem nada de tristeza. Esse momento de euforia é sempre um momento de grande alegria também. Talvez não saiba realmente o que escrever. Muito

do que se diz sobre um processo de criação é mentira. Posso estar enganando a mim mesma. O que há é sempre um trabalho árduo e difícil, uma luta interna. Nem sempre estou preparada para isso. Preciso estar bem de saúde, me alimentar bem. Entrarei numa maratona.

Estou cansada.

Ando cansada até do teatro.

O teatro é uma das artes mais difíceis, pois exige elementos de produção que custam caro, exige planejamento e gestão pública.

Hoje vivemos uma crise no país e a primeira coisa a ser afetada é a cultura. Tenho quatro peças prontas para apresentar e não consigo teatro. Isso faz me questionar para que escrever? Se não consigo nem apresentar peças prontas porque não há espaço disponível na cidade, por que continuar escrevendo teatro? Para o futuro?

Escrevo porque acho importante, mas faço isso sem esperanças. Penso meus textos realmente como cápsulas do tempo, são para mundos futuros. Escrevo porque espero que um dia alguém possa encontrar meus textos e se interessar, quem sabe ver neles algo com paixão, um sentido.

Hoje escrevo porque não quero fazer outra coisa.

Escrevo.

Erguer um espetáculo na atual conjuntura política da cidade é erguer uma montanha. E, mesmo quando se consegue, ainda pode-se ver a plateia vazia, e um silêncio depois, pois o teatro interessa a uma minoria.

Acredito no teatro porque sei o que ele pode significar para a vida. Ele é o encontro com alguém, um encontro cada vez mais raro nesses tempos de afastamento da nossa própria humanidade. O teatro é uma volta ao simples, ao presente, ao corpo, ao estar junto.

Quando comecei a fazer teatro, o que mais me admirava era que, ao final, todos se abraçavam. Aquilo era para mim como um outro mundo. Saía da oficina completamente muda, atônita. Sentia como se tivesse visto algo maravilhoso e não conseguisse compartilhar. Se tentasse falar alguma coisa a alguém pareceria uma besteira, afinal era só um abraço coletivo para terminar a oficina. Só quem já vivenciou isso pode compreender. É um dos segredos do teatro.

Escrevo porque preciso sonhar com esse encontro.

O diário aqui também é um tipo de obra. Estou construindo alguma coisa, mas não sei bem seu rosto.

### **22 de maio**

Para escrever, preciso estar apaixonada pela história. Se deixo de acreditar na força da narrativa, não consigo ir adiante. A descrença no meu próprio trabalho de criação impossibilita o erguimento do mundo que estou intuindo. A narrativa precisa da minha fé para tomar força, crescer e erguer.

Diante de uma crítica preciso manter essa fé no texto, mesmo que para isso eu precise construir novos alicerces, no caso de uma crítica destrutiva.

Não consegui escrever. Tenho vontade de entrar no texto, fico o tempo todo pensando no que quero fazer, mas não estou conseguindo.

Sobre o que devaneia o dramaturgo:

- o espaço;
- a voz;
- o corpo do ator;
- o humano e seus conflitos internos e externos.

*Nossa Senhora* não é um texto realista. Sua linguagem não tenta imitar a linguagem cotidiana. Não trato de uma fala banal. A linguagem ali tem um sentido.

### **23 de maio**

Não consegui escrever. Estou triste por isso. Mas hoje encontrei alguns amigos e colegas de teatro, atores com quem trabalhei na última peça, *Congresso Internacional do Terrorismo do Latino-Americano e do Mundo*.

### **23 de maio**

Segundo Sarrazac, no livro *Sobre a fábula e o desvio*, o teatro contemporâneo caminhou para um forma dramático-épica, pois vê na utilização do romance a possibilidade de deixar livre a encenação. Dessa forma, não é só o texto que quer ser livre, mas a própria cena. Esta não tem o papel de explicar, concretizar, sublinhar e nem completar o texto. Quer ser outra coisa. Essa relação

propõe a existência de dois textos que coexistem simultaneamente, o texto verbal e o texto cênico, sendo que cada um tem suas especificidades e o que se vê no espetáculo é o resultado dessa interação.

### **23 de maio**

#### **O escritor de teatro e seus devaneios**

O dramaturgo é aquele que olha para a trama social e psicológica da vida e devaneia sobre ela para extrair seus conflitos.

O segundo devaneio é sobre o espaço, pois um conflito sempre acontece em algum lugar mais ou menos definido.

A ação e o lugar de ação desenvolvem uma relação dialógica, complementando e oferecendo resistências um ao outro. Conflito e espaço.

O terceiro devaneio é a voz. A língua em sua expressão oral como matéria para o dramaturgo, suas vozes, seus fantasmas.

Muitas vezes, acontece de eu começar pela voz. A ação e o espaço vêm depois.

### **23 de maio**

Enquanto o artista tenta olhar para o mundo e propor alguma coisa, parecem que os teóricos olham para os textos e tentam criar normas sobre como o teatro deve ser. Não mais descrevem, normatizam. Não sei como o teatro deve ser. Vivemos em um mundo em crise de valores. Tudo está abalado, já não conseguimos mais identificar nem mesmo os nossos preconceitos e podemos ser acusados de coisas que nem reconhecemos em nós. Estamos em um tempo com medo de expressar qualquer coisa. No meio desse caos, como negar o poder de comunicação de uma história coerente por sua unidade de ação, “o belo animal aristotélico” de que nos fala Sarrazac? Tudo pode hoje ser significativo, uma vez que nada mais o é com segurança. A maior inovação do ano pode me anestesiar tanto quanto o filme da sessão da tarde. A grande revolução da arte pode não estar mais na obra, mas em quem lê. Afinal, como temos lido nosso teatro hoje? Não é o que proponho, mas como minha obra é percebida. Meu público vê o que estou tentando mostrar, ou vê outra coisa? Não tenho, como autora, nenhum controle sobre sua recepção.

### **24 de maio**

Os atores e encenadores são os primeiros leitores do texto teatral. Por isso, a relação e o diálogo com eles é tão importante. É para o corpo dos atores que o texto se dirige acima de tudo.

Muitas coisas que escrevi aqui no início já mudaram. Quando releio esses escritos vejo que já mudei muito. O único elemento constante nisso tudo é a própria busca pelo teatro.

Muitas ideias, a ordem dos textos e seus aspectos formais mudaram ao longo do processo. Muitas coisas não puderam seguir como havia planejado. A escrita dos textos cria seu caminho.

### **27 de maio**

Dramaturgia, a cápsula do tempo. Objeto de espera pela alteridade.

Dramaturgia é olhar para alguém ou uma imagem e pensar o que falam. Podem estar em silêncio, mas já vão falar. Preciso prestar atenção para ouvir.

### **27 de maio**

Preciso devanear dentro do texto. O que significa esse gesto para mim? Essa imagem? Essa fala? Essa cena?

Devanear dentro da própria criação.

Dar o bebê, as mãos que oferecem, o gesto, a pele.

O beijo romântico do casal.

A dor da mãe.

O grito.

A mãe, sua postura rígida, austera.

### **27 de maio**

Procuro pelas minhas inspirações. Para me inspirar, preciso encher-me para depois esvaziar-me. Poderia dizer que o ar entra involuntariamente. Mas sou eu que vivo nesse movimento, sou eu que vivo nessa respiração. A inspiração não é passiva.

Sempre lembro dos atores quando se fala de inspiração para um escritor. Os atores são exemplos de artistas que não dependem da inspiração para criar. Como diretora, nunca vi alguém chegar a um ensaio e perguntar se o grupo está inspirado. Muitas vezes suamos horas e horas para chegar a um outro estado de percepção e imaginação. É como um dispositivo que pode ser acessado pelo esforço. Pode-se tentar muitas coisas, pode-se até sentir que naquele dia algo não está bem. Mas trabalha-se mesmo assim. Depois de algumas horas de trabalho físico, de jogo, de

improvisação, o estado de inspiração simplesmente acontece. Ele vem por esforço. E, se não vier, cria-se mesmo assim. Muitas vezes essa magia do sentir-se inspirado vem pela repetição, pela insistência em criar algo, ali, naquele dia e naquela hora. O tempo de um ensaio nunca pode ser desperdiçado. Por isso, não começamos perguntado em um ensaio se o ator está ou não inspirado. Algo de verdadeiro e profundo precisa sair dali porque aquele dia é fundamental para o trabalho. O tempo do processo nunca é o suficiente. É o próprio trabalho de busca que pode trazer esse estado.

## **27 de maio**

### **Sobre o caráter pedagógico da arte**

Tenho certeza de que toda arte ensina. A questão a saber é o quê ela ensina.

O quê ela ensina não conseguimos determinar. Mas o movimento para o *outro*, movimento de ensinar e aprender algo está inerente a ela, uma vez que há o convite para uma experiência compartilhada.

## **28 de maio**

Uma ideia.

O teatro só se desenvolve em lugares democráticos. Na verdade, o teatro é sintoma da democracia em determinado lugar. Se não há teatro, isso quer dizer que há pouca consciência política ou pouca possibilidade de organização social. Se há teatro é porque outros dispositivos políticos e sociais já foram construídos para que o teatro pudesse se desenvolver.

Um dia falei ao meu pai que estava fazendo uma peça. Ele disse – Que bom, minha filha! Estás fazendo a tua casa!

A literatura tem alguma função didática?

Não.

Contudo, sei, sinto que ela ensina alguma coisa.

Mas o que ela ensina?

Não sei.

Ela ensina a não saber. Ensina a ser plural. A imaginar outras vidas. A aceitar a dúvida. Num mundo cheio de afirmações e verdades totalitárias, a literatura ensina a duvidar, a hesitar em julgamentos apressados e superficiais. Talvez o mundo não seja o que parece.

Não há conteúdo no que a literatura ensina, há um modo de sentir, de procurar, de conhecer. A pluralidade das existências.

Não sei o que é literatura.

### **29 de maio**

A escrita é sempre uma luta contra o tempo. Para ir adiante, preciso aceitar a imperfeição do texto.

Essa escrita no diário é um forma de testemunho. Talvez nada do que eu diga seja realmente novo, mas, ao dizê-lo, inscrevo esse modo de pensar como parte do meu tempo. A repetição pode mostrar a verdade de uma vida.

### **03 de Junho**

Hoje, mais uma vez, não consegui escrever.

Estou cansada.

Sinto como se precisasse recarregar as forças, mas de dentro, uma fraqueza de pensar, de dizer. Vontade de dormir.

Quando voltava para casa de ônibus, vi pela janela uma moça sentada numa pedra embaixo de uma parada de ônibus. Da janela onde eu estava, vi seu olhar profundo. Aquela imagem me fez ver algo que sempre procuro. Havia nela um enigma, um conflito, o peso de algum mundo. Não irei adiante nessa descrição. Não conseguiria hoje fazer jus àquela imagem. Mas me fez sentir que logo vou querer escrever novamente. Esse tipo de visão me faz ter vontade de criar, acreditar que a vida precisa de sentido, de histórias.

Espero, daqui a alguns dias, voltar aos textos. Mas, agora preciso descansar, e isso implica aceitar não fazer nada, apenas conversar, ver amigos, ver filmes, ouvir música, ler só o que gosto, me inspirar com alguma teoria, reestabelecer o diálogo com o mundo pelo sentir.

Vou dormir.

### **05 de junho**

Sem acreditar que algo no mundo precisa do que estou escrevendo, não tenho motivo para continuar. Talvez seja por isso que há algumas semanas não consigo escrever os textos da *Trilogia*. Estou tentando encontrar um motivo. Procuro nas ruas, nas pessoas com quem converso e nada. Me

sinto sem forças, com uma vontade muito fraca, como se estivesse dormindo. Estou esperando acordar com o mundo. Mas, talvez essa busca esteja errada. Sei que é para mim que preciso me voltar. A escrita deve surgir de dentro. O que é olhar para a realidade se não um ato de dentro para fora? Estou falando clichês.

## **06 de junho**

Madrugada.

A escrita é precária. A palavra é precária. A frase é precária. O texto é precário. Eu sou precária. Se não consigo aceitar essa condição da linguagem, não sou capaz de escrever. Para ser escritora, preciso entender minhas limitações. Não há texto perfeito. A cada pequeno fragmento que crio, vou me dando conta da sua fraqueza e sua pequenez.

O mundo é sempre mais profundo e complexo do que consigo expressar. Sou precária. Meu pensamento é precário. Minha fala é precária. Ainda assim, escrevo e volto a escrever. Sempre. Sempre. Outros também já escreveram e continuam escrevendo.

Minha escrita é autoritária em sua forma de manifestar?

Quando escrevo uma frase afirmativa, não vejo nela somente o que diz, sua verdade. Ao afirmar algo, também visualizo em seu movimento tudo aquilo que não está dito. Por isso, afirmar também pode ser um ato de dar-se conta da incompletude dos enunciados. Afirmer algo pode ser um modo de questionar a verdade. Ao fixá-la, ao torná-la visível e exterior a mim, tomo consciência de sua liberdade, sua limitação, ato de esconder. Afirmer para tensionar o não-dito. Meus personagens falam coisas que não são minhas. Também me envergonho deles.

Para nos transformarmos, precisamos reconhecer nossas fraquezas, nossos preconceitos. Falar é um dos passos para isso. Quando as vozes falam estão começando uma transformação, trazendo a tona pensamentos silenciados.

Ontem tentei, mais uma vez, reescrever o primeiro texto narrativo da *Trilogia* (Exílio), mas ainda não consegui encontrar suas vozes. É o texto da trilogia que estou com mais dificuldade de desenvolver. Gosto da imagem de uma testemunha que não quer falar, de seu silêncio, da sua recusa. Ele faz muito sentido. Mas ainda não consegui encontrar uma forma verbal que me satisfaça. Tenho esperança de encontrar essas vozes numa leitura com atores. Ao ouvir o texto, normalmente, fica mais fácil visualizar/sentir o que o texto precisa para encontrar sua materialidade interna. Ainda não o vejo como uma proposta teatral interessante. Ainda é um texto morto.

Há dois dias, pedi que Daniel lesse em voz alta *Morte*. Tinha dúvidas sobre sua experiência

sonora. Mas, ao ouvir o texto na voz de outra pessoa consegui perceber sua força, que eu sozinha não estava conseguindo.

Ouvir foi fundamental. Nada se compara a experienciar o texto numa voz materializada por alguém que não eu. O texto se configura como alteridade.

### **07 de junho**

Para escrever esses textos precisei do contato com o papel. Foram todos escritos à mão.

#### *Morte*

Escrevo com voz masculina porque as intervenções são feitas com voz feminina. Assim, tenho as duas vozes no texto.

Não tenho vontade de controlar meus textos. Eles são abertos porque são diálogos. É pela espera desse diálogo que escrevo. Gostaria de vê-los reinventados em cena.

#### *Morte*

“Nunca cuidei da morte. Nunca me preocupei com o que deixava. Vivi como se esse dia nunca fosse chegar. É a morte do tempo. Meu tempo começa a terminar.”

A voz que fala é uma imagem de nossa humanidade que parecer estar a um passo do fim e, ainda assim, segue caminhando.

Canção de Raul Seixas. Um intertexto encontrado ao acaso?

Provoquei de alguma forma o meu fim? Não. Para morrer basta estar vivo, não é? E então posso senti-la se aproximando.

Ver no teatro essa experiência de morte ajuda a se aproximar disso pela arte.

Não sei o que a arte ensina. Mas sei que ela ensina alguma coisa que não conseguimos definir.

Pensamentos que voltam.

### **11 de junho**

Tenho vontade de caminhar na direção de uma relação cada vez mais íntima com a

encenação. Penso que o texto pode aprofundar cada vez mais esse diálogo com os encenadores e atores. As fotos, os devaneios e as perguntas em *Morte* são essa tentativa. Não são direções de cena. São diálogos com meu leitor/encenador. Pretendo estimulá-lo a criar suas respostas. É como se eu falasse de mim esperando que ele fale dele. Mas ainda quero mais.

### **16 de julho**

Toda minha dramaturgia está voltada para o corpo do ator. É sobre esse enigma que estou debruçada. A relação entre corpo e linguagem verbal.

O texto precisa seduzir os atores. É uma situação de risco. O ator precisa se apaixonar pelo texto, mesmo que seja uma relação difícil, pois o texto tem o objetivo de facilitar esse encontro.

Cada ator trará sua individualidade, sua milagrosa singularidade vital. Como estou escrevendo, ainda não conheço esse ator, talvez nunca venha a conhecê-lo. Mas preciso me entregar a imaginá-lo. Preciso sonhar com esse amor futuro.

Muitas coisas que penso sobre dramaturgia são pueris. Contudo, são minhas questões. Preciso respeitá-las, voltar a elas. Podem não constituir problemas para outros, mas para mim ainda são, mesmo quando já tem mais de 2.500 anos de história. Todo dia, para escrever e para ensaiar uma peça, me deparo com as mesmas perguntas (pedras). O que é dramaturgia? O que é o teatro? Podem ser perguntas básicas. Porém, a partir do mesmo ato repetitivo, de todos os dias me deparo com a mesma questão, talvez eu consiga um milímetro de transformação. Sou como Cézanne, todos os dias pintando a mesma montanha, e sempre diferentes ele e ela.

### **24 de junho**

A encenação tem, muitas vezes, o papel de revelar ou mesmo criar a teatralidade do texto dramático. Como não há regras fixas para a teatralidade, o texto e a cena pode sempre criar novas.

Quando se diz “esse texto não funciona teatralmente”, na verdade, se está adaptando certo modelo de teatralidade preconcebida ao texto, esquecendo que ela é infinita em sua capacidade de ser reinventada. Me questiono se a própria questão sobre se um texto funciona em cena ou não ainda é pertinente. Talvez seja mais coerente perguntar sobre que tipo de teatralidade o texto cria/sugere/instaura/provoca. Essa teatralidade só se revela em cena na relação espacial e temporal que o evento teatral permite enquanto performance.

### **26 de junho**

No momento em que estou da escrita dos textos, sinto que ainda são esboços. Só possuo uma forma geral. Falta concretizar sua materialidade específica. Falta desenhá-los mais profundamente. Ainda não encontrei a vida de cada um deles.

### **29 de junho**

O mais interessante em escrever dramaturgia é a espera por um corpo, uma voz, uma imaginação, um espaço, um encontro futuros.

Por exemplo, *O último Godot*, de Matéi Visniec. Esse texto sempre pode ser performatizado de formas diferentes. Imagino esse encontro entre Godot e Beckett. Mas onde? Em que rua da cidade? Em que teatro? Quais são seus rostos e suas vozes? Como são seus movimentos? Essas realizações poderão ser sempre novas, com outros atores, outros espaços, outras encenações, outros públicos.

A dramaturgia cria sua história em diálogo com o tempo.

### **02 de julho**

Como autora, tudo que meu leitor diz sobre a obra é verdade. Jamais posso desautorizá-lo. Contudo, nem sempre o que diz é suficiente para mudar minha visão sobre o objeto criado. São alteridades que convivem. Ao escrever, sei que o objeto está fora do meu controle. Tudo tem um sentido e um desejo de sentido para mim. Mas, nem sempre, é o mesmo do leitor. Uma boa obra produz diferentes recepções. Uma obra de consenso é uma obra medíocre.

Quando vejo um texto encenado, aquilo já não sou eu nem meu. É uma outra coisa que não possuo. É vivo como uma pessoa. Olho para ele como se tentasse conhecê-lo novamente a partir do que experiencio com as outras pessoas.

Se hoje qualquer texto pode ser teatral, ao pensar na piada sobre uma bula de remédio que pode ser usada como dramaturgia, vejo que não é porque ela é em si “teatral”, mas porque é possível criar condições para que esse texto exista em um evento cênico. Ou seja, é o contexto da linguagem cênica que pode atribuir ou não teatralidade a um texto. Isso cria um problema para a dramaturgia, sobre avaliar a qualidade e a teatralidade de um texto. Esse “tudo pode” faz o texto dramático perder em identidade. Ao mesmo tempo, permite que ele ganhe em liberdade, uma vez que sua teatralidade poderá ser criada pela cena. A questão permanece sem solução. Como julgar hoje um texto de teatro? Sua eficácia cênica vai depender da criação dos encenadores e atores.

O texto aparece como um problema que questiona a própria cena e a noção de teatralidade,

esperando que esta se reinvente no diálogo com ele.

Não consigo pensar o processo de criação em dramaturgia longe de uma analogia com o trabalho do ator e do encenador.

A relação que o dramaturgo tem com a folha em branco é, para mim, a mesma que o ator tem ao entrar no palco e o encenador com esse ator. É uma relação de encontro, de aceitar esse vazio onde tudo pode acontecer. Estar aberto ao diálogo, ao aqui e agora. Descobrir o caminho enquanto se caminha e manter a imaginação ativa. Um segundo de distração e tudo pode se perder. Processo de criação que procura aceitar o que pode acontecer, sem planejamento prévio, sem predeterminações. Tudo vai ser construído a partir do encontro e do próprio processo de criação. Em *Morte*, foi assim. Nunca havia imaginado que utilizaria fotos em um texto. Elas e os trechos em itálico surgiram desse estar aberto ao que é próprio do processo.

Esse processo não tem nada a ver com improvisação, tem a ver com colocar-se em um estado quase *zen* de atenção. A improvisação acontece, mas ela só ganha sentido a partir desse olhar. Sem esse olhar *zen* sobre o material criado, esse processo para o estar aberto não acontece.

É viver o processo.

### **07 de julho**

*Vida.*

A encenação deve ir contra o texto. Jamais sublinhar ou explicar o texto. Se o texto vai em uma direção, figurinos, cenário e outros elementos cênicos devem ir na direção contrária. Se o texto fala de vida, a visualidade da cena pode falar de morte, para que um outro sentido nasça desse diálogo, desse jogo, desse confronto, desse abismo.

### **08 de julho**

Pensar sobre a relação da obra com o contemporâneo é uma questão muito difícil para o próprio autor. Não tenho plena consciência do que crio, e a parte consciente provoca uma experiência semelhante a me ver no espelho. A experiência que o *outro* tem de mim nunca se dá totalmente a conhecer. Como disse João Gilberto Noll, muitas vezes, também sinto vergonha do que escrevo, pois, o que aparece ao leitor foge ao meu controle e pode mostrar partes do meu inconsciente, que nem desconfio. Já tive ataques de riso incontroláveis vendo os atores dizendo o meu texto, como se visse exposto fora de mim algo do meu interior. Outras vezes sinto um misto de

dor, vergonha e orgulho. Orgulho de ver que a obra existe de alguma forma. Mas a dor e a vergonha que sinto me fazem questionar sobre o que escrevo, se aquilo deveria realmente existir. Essa relação nunca é tranquila. Nunca saio de uma apresentação pública totalmente satisfeita. A vaidade até desaparece. Aquele deslumbramento que todo artista tem no início de seu trabalho, como jovem criador, vai desaparecendo cada vez mais. Não questiono o que já está criado (texto ou encenação). Se fosse questionar radicalmente, talvez destruísse tudo. É uma dor profunda. Toda minha fragilidade humana está ali para ser vista. Mas, para um novo trabalho, esse questionamento vem com uma força avassaladora. Várias vezes me questiono se devo continuar fazendo teatro.

### **09 de julho**

Ao olharmos para o conjunto de espetáculos produzidos nos últimos anos na cidade, chama a atenção o fato de que quase tudo que se faz hoje em Porto Alegre está voltado para temas, obras ou artistas norte-americanos ou europeus. Do ponto de vista da dramaturgia, é notável a desvalorização dos autores nacionais, sejam parte do cânone ou de jovens contemporâneos. Mesmo quando se quer tratar de temas fundamentais da nossa cultura nacional atual, como a homoafetividade, o papel da mulher, relações de poder, etc., a base para o trabalho é construída com uma fonte estrangeira, sendo esquecido não só o próprio país como toda a América Latina. Olhando o conjunto dessa produção, aparece a fraqueza do projeto cultural da cidade, um lugar que tem uma produção teatral significativa no cenário cultural brasileiro uma vez que é uma das capitais que, quantitativamente, tem o teatro como parte de sua vida social e artística.

O conhecimento do cânone e o diálogo com outras culturas são fundamentais para nossa formação cultural. É preciso conhecer não só a história do teatro ocidental, reescrevê-la com novas encenações e releituras, como estar aberto ao intercâmbio entre países numa cultura globalizada. Porém, se a grande maioria das escolhas de uma cidade parte somente de autores dos Estados Unidos e Europa, isso evidencia um sério problema de identidade, uma vez que mostra o desinteresse e a incapacidade de estimular uma dramaturgia criada a partir da nossa realidade nacional e da América Latina. Isso me faz pensar na importância de se valorizar obras e autores contemporâneos, argumento contra aqueles que acham que só o cânone importa, ou o que vem dos centros culturais estrangeiros. Conhecer e estimular as vozes de escritores nacionais é fundamental para se pensar uma cultura que se questiona e deseja problematizar seu próprio tempo a partir de seu interior. A ausência disso significa a fraqueza de um projeto cultural mais amplo na cidade e, pode-se dizer, no país.

Hoje, em sua maioria, Porto Alegre se mostra incapaz de olhar para a própria cidade (em seu

diálogo com o mundo) e levantar problemas a partir de sua própria realidade histórica e social. É uma cidade que, para falar de si e se questionar, precisa apoiar-se em obras dos Estados Unidos e Europa. Que projeto cultural é esse?

Numa reflexão desse tipo, quando se olha para uma parte da produção cultural nacional, a escrita contemporânea e tudo o que a estimula ganha uma importância fundamental para a formação cultural no país. Afinal, como viver só do cânone e das referências estrangeiras?

#### **04 de agosto**

Um artista não precisa ser coerente.

Estou sempre mudando de ideia, de gosto, de ponto de vista. Sempre tenho algo para descobrir. Sempre tem alguma coisa que não havia visto.

Faz tempo que não escrevo no diário. Ando procurando me encontrar, em algum outro lugar que não sei definir. Muitas vezes, para conseguir escrever, preciso me afastar dos meus textos, ler outras coisas, escrever em outros gêneros e linguagens, encontrar pessoas, buscar inspiração em outros artistas despreocupadamente.

Nesse meio tempo, escrevi poemas. Assisti a filmes. Encontrei amigos e familiares. E fiquei muito, muito tempo olhando para o nada. Passei alguns dias na casa de meus pais e lá fiquei horas e horas sentada, olhando para a rua, apenas vendo as pessoas passarem.

Ouvi histórias, assisti televisão, soube de pessoas que morreram, vi meus pais um pouco mais velhos, refleti sobre o que venho fazendo.

Não mexi nos textos, mas todos os dias pensava neles, em sua importância para mim, no que preciso melhorá-los, na sua identidade.

Caminhei pela cidade.

Observei as pessoas.

Me procurei como artista.

Acho que agora posso voltar aos textos. Questioná-los. Revê-los.

Nesse tempo afastada da escrita dos textos, me aproximei de um artista que me fez reencontrar o sentido da arte: Jonas Mekas, cineasta lituano que vive nos Estados Unidos e que, aos noventa e três anos, mantém um diário em forma de cinema. Todo dia, cria um vídeo e coloca em seu site.

Conhecê-lo me deu novo ânimo para trabalhar. Sua obra nada tem a ver com meu tema ou dramaturgia. Mas tem algo tão profundo que fez mudar meu olhar sobre a arte e sobre o mundo.

Esses encontros que a arte proporciona são fundamentais para se continuar vivendo.

*Antes, meu país era o cinema. Hoje, meu país é a poesia.* – Jonas Mekas.

## **22 de agosto**

“Para compor este sujeito apaixonado, foram “montados” pedaços de origem diversa. Há o que vem de uma leitura regular (...). Há o que vem de leituras insistentes (...). Há o que vem de leituras ocasionais. Há o que vem de conversa com os amigos. Há enfim o que vem de minha própria vida”. – Barthes, *Fragmentos de um discurso amoroso*, p. 5.

É assim que vejo a escrita desse diário. Acrescentaria à fala de Barthes minha surpresa e indignação com o mundo, minha relação diária com as artes e o teatro, minha relação com a cidade em que vivo, com os atores com quem trabalho, com meus próprios textos.

Escrever esse diário é me voltar para mim mesma. É como ele fosse um portal para dentro de questões muito particulares, difíceis de expor numa conversa.

Estou perdida em mim mesma. Sei que vou e volto às mesmas questões. Meu abismo tem sido a dramaturgia. Objeto de paixão e raiva.

Barthes ainda diz: “ABRAÇO: O gesto do abraço amoroso parece realizar por um momento, para o sujeito, o sonho de união total com o ser amado.” (*Fragmentos de um discurso amoroso*, p. 12).

É assim que vejo a fala de um ator. Quando fala é esse encontro primordial que o teatro pode proporcionar. A fala une o ator que fala com o ator que escuta e o público. A voz é essa união total. Escutar sua voz, seus sentidos, tocar.

Posso falar de violência, mas é o amor como um valor que está sendo apresentado.

## **23 de Agosto**

“O drama é um mistério. É uma exploração (levada a cabo tanto pelo artista quanto pelo público) do inconsciente. Excetuando-se o trabalho feito em cima de ajustes físicos (voz, dicção e fala), a tarefa da peça deve ser realizada pelo dramaturgo, libertando o ator para interpretar. Não existe nenhum “trabalho emocional” ou “preparação” melhor do que a espontaneidade do ator, assim como não há um cenário que funcione melhor para a encenação do que o palco nu e uma direção que seja melhor do que o silêncio. (David Mamet, *Teatro*, p. 106, 107)

Meus textos esperam pela voz. É a vida do ator em relação com o texto. Na minha imaginação não é preciso nada além disso. Apenas um palco vazio. O resto é encontro entre

pessoas. Tempo de vida. O texto é música. Tudo que quis dizer já está dito pelo texto.

## 24 de agosto

*Maria*, embora possa parecer realista, numa primeira leitura, não é. Sei, pela experiência de outros textos encenados, que não é um texto realista. Essa característica aparece quando o ator começa a fisicalizar o texto. Nesse momento, seu “exagero” na linguagem começa a aparecer. Contudo, essa relação entre o texto escrito e a linguagem cênica (evento teatral) não é estática. Ela pode mudar conforme as escolhas estéticas e o modo como o ator diz o texto. A forma de atuar muda historicamente, assim como a forma de ler os textos teatrais. O que se entende como forma realista de representar a realidade também está em constante transformação. Por esses motivos, entendo que *Maria* não é um texto realista, mas digo isso hoje, com a consciência de que essa característica pode mudar. Esse “exagero” na linguagem é o que justifica chamá-lo de “peça mítica”, elemento que se soma à experiência temporal do texto (meses ou anos se passam em um único trecho).

## 25 de agosto

“Seria determinismo querer encontrar no enfraquecimento físico causa e condição de um trabalho que congregou o material de minha vida inteira, em parte sem querer, em parte num esforço consciente de sintetizá-la e unificá-la, e que portanto não poderia deixar de conservar grande carga vital. Fácil seria inverter a causalidade e ver na doença um débito dessa obra que me consumiu mais que qualquer outra, vindicando minhas forças mais profundas. Assim interpretaram a sucessão dos fatos alguns benevolentes observadores de minha biografia, que, ao me ver em estado tão deplorável, não hesitavam em concluir: “É o livro”. E não cheguei a concordar com eles? É nobre a sentença que reza: “quem perde a sua vida vai achá-la” (...).” – Thomas Mann, *A gênese do Doutor Fausto: Romance sobre um romance*, p. 11.

Thomas Mann escreve a *Gênese do Doutor Fausto* para entender por que sua saúde sofreu tamanha degradação. Escreve um texto para entender se foi o texto anterior que o está levando à morte. A escrita como vida e como conhecimento.

Não consigo ver ainda o que me custou escrever a *Trilogia*. Mas sei que a cada texto que escrevo, aprendo muito. Mesmo que seja fruto da minha imaginação, sinto que não sou mais a mesma. Como disse Fernando Pessoa, em *O livro do desassossego*, “o que se sentiu, foi o que se viveu. Recolhe-se tão cansado de um sonho, como de um trabalho visível”. Minhas costas vão ficando sempre um pouco mais arqueadas. Também, como Thomas Mann, só depois vou conseguir entender como é viver sem trabalhar no texto. A escrita produz uma vida quando se está trabalhando e uma ausência quando o texto “termina”. O que termina quando finalizo um texto? Como *eu*

continuo? O que a trilogia trouxe para mim?

### **01 de setembro**

Qual o conflito de *Maria*?

Visões de mundo, convicções dos personagens:

– desejo de vingança (Mãe do menino morto);

– desejo de justiça, não-violência (Mulher).

As visões de mundo e os desejos opostos é que geram o conflito. Cada uma tem uma noção de justiça. A violência é percebida de forma distinta pelas duas partes. São visões radicais.

Madrugada.

*Trilogia da violência* é uma trilogia torta, retorcida, mas é uma trilogia. Os *cantos* são buracos em sua estrutura, janelas. Se inverter a ordem dos textos, muda o sentido do conjunto.

### **02 de setembro**

Uma epígrafe perdida nas anotações:

“Quando nos voltamos para nós mesmos, desviamos-nos da verdade. Quando fazemos experiências *íntimas*, contradizemo-nos fatalmente a experiência objetiva. Convém repetir: neste livro, em que são feitas confidências, enumeramos erros.” (Gaston Bachelard, *A Psicanálise do Fogo*, p. 7)

Como não pensar que tudo aqui também não passa de uma ficção?

### **8 de setembro**

Quanto de um texto teatral se percebe numa leitura silenciosa individual? Meus textos não são realistas, mas na leitura individual podem parecer.

O menos realista deles é *Maria*. Ele tem uma linguagem exagerada, que só em uma leitura dramática ou encenação poderia aparecer. Sua experiência de tempo também não é realista. Possui um tempo dilatado. Seus diálogos também possuem outra natureza, propõem sentimentos exacerbados. Seu realismo é intraficcional, mas não pertence à estética realista.

Por que não colocar mais orientações cênicas no texto?

Para deixar livre a interpretação de possíveis encenadores e atores para sua realização no palco.

Escolho correr o risco de certas características do texto não serem compreendidas da forma

como imaginei.

### **Setembro**

**Brega:** Que tem pretensão de ser luxuoso ou requintado, mas é de mau gosto, cafona. Vulgar, ordinário.

**Brega:** Que não tem medo de expressar o que sente, de ser ridículo, patético. Que não tem medo do que os outros pensam, que luta para ser amado. Que não se deixa aprisionar pelo “bom gosto”. Verdadeiro.

Muitas vezes me pergunto o quanto o próprio teatro não encontra sua força no brega. Uma das cenas que mais me marcaram no teatro foi um espetáculo dirigido por Antunes Filho, com quase nenhum recurso de cenário e apenas dois atores. A história era de uma prostituta e seu cafetão. Eles conversavam sobre seus sonhos de mudar de vida, mas enquanto iam falando íamos percebendo que tudo aquilo seria impossível, que nunca sairiam daquela situação. Uma prostituta pobre e um cafetão. Ao final, apaixonados e sonhando com o futuro, ela cantava uma música de Roberto Carlos para ele: “Eu te proponho...”. A peça terminava. Nunca esqueci esse momento.

Em *Vida* me inspirei em canções classificadas como bregas da música brasileira. Sei que isso pode ser malvisto, que o texto pode não soar de “bom gosto” e parecer mal escrito. Mas como poderia expressar um extravasamento de emoções?

Como disse Anne Bogart (em *A preparação do diretor*), um artista precisa ir fundo nos clichês de sua cultura.

As vozes de *Canto para vida* não têm medo de serem ridículas, querem se expressar, demonstrar o que sentem.

Tenho a imagem de uma mulher velha, arrumada, de batom vermelho, com uma flor de plástico no cabelo, tomando cerveja sozinha num bar. Ao lado dela, outros senhores. Alguns cantam. Ela está a espera de algum romance para aquele final de tarde.

Sempre vejo essa imagem nos bares perto da minha casa. Por que ignorá-la?

*Vida* pode ter a beleza de uma flor de plástico.

### **09 de setembro**

Meu texto comunica o essencial. O essencial na dramaturgia é a fala.

A dramaturgia também pode ser um roteiro de ações, como faz um roteiro de cinema com as imagens. Nisso, assumiria um caráter descritivo. A fala sozinha pode abdicar de descrições. Seu

contexto é a cena que a materializa.

O ator é meu primeiro leitor.

## **Outubro**

*Maria*

O título do texto é a primeira imagem do texto (a jovem que chama pelo filho e precisa ser agarrada para se acalmar), rompendo com a progressão temporal da narrativa. O título anuncia que o filho, de algum modo, saberá de toda a verdade. Com isso, lança o problema para o futuro. Mas, ao anunciar que a mãe desse personagem está viva, deixa em suspense como o filho agirá diante dessa notícia. O título lança o suspense sobre o futuro dele, sem nada contar sobre isso. Ou seja, a peça começa dando uma informação sobre anos depois da narrativa mostrada pelo texto, quando o filho já tiver idade para entender a informação sobre sua mãe biológica.

## **Outubro**

*Maria*

As vozes que cortam o texto nasceram de uma percepção da vida. Somos atravessados por vozes, ela entram e saem sem uma explicação. Precisamos olhar para essas vidas que nos interrompem.

Um dia desses, estava em um ponto de táxi. Era horário de pico na cidade, a hora em que a maioria sai do trabalho, e havia fila no ponto. Todas as pessoas estavam com muita pressa de chegar a algum lugar. Ninguém se olhava, e ainda competiam para pegar o primeiro carro que surgisse. Nisso, aparece diante de nós um morador de rua, bêbado, com sua garrafa na mão, cantando e dançando. Ele estava muito alegre e dava pequenos passinhos enquanto dançava. Parou diante de nós, olhou para a mulher que estava ao meu lado e dedicou a ela parte da sua canção. A mulher, com mala e roupa de advogada, olhou para o relógio no pulso, para a rua e se impacientou com nosso amigo da calçada. Seu incômodo com ele era visível. Finalmente chegou um táxi e ela pôde seguir seu destino. O cantor também seguiu seu rumo e eu o perdi no meio da cidade.

Ao ver essa cena, vi aquele bêbado como as vozes que interrompem meus textos. Elas têm vontade de contato, procuram se comunicar, mas estão em outra lógica. A ordem funcional do mundo não pode parar para ouvi-las. Essas vozes aparecem, se manifestam do jeito que conseguem e depois desaparecem. A cidade não muda sua rotina. São vozes que cortam nosso sentido utilitário do tempo, uma ação que se desenvolve linearmente com o objetivo de cumprir uma finalidade. Dar

lugar para essas vozes que interrompem esse fluxo é uma forma de deixar falar aquilo que nossa sociedade tem sufocado, silenciado, ignorado. Essas vozes são tanto aquilo que está na margem de uma sociedade utilitarista, quanto as vozes do nosso inconsciente, as quais expressam verdades de que nem nós temos consciência. São vozes do descontrole, da vergonha. Vozes não funcionais. Se foram cortadas do texto, a narrativa se mantém. Porque nosso mundo, apesar de todas as violências e injustiças que acontecem a todo momento, tem seguido seu fluxo de desenvolvimento, sua lógica de produção. Nada consegue parar esse mundo. Em meus textos essa ordem é a narrativa linear que, aconteça o que acontecer, segue seu fluxo inexorável de “progresso”. As vozes marginais são as interrupções que tentam forçar essa lógica, mas não conseguem. Talvez, nos próximos textos eu tente realmente implodir essa estrutura linear. Mas só me dei conta do que representava para a narrativa essas vozes que interrompem sua linearidade quando estava finalizando a escrita dos textos. Uma forma de utopia será sair desse fluxo e deixar essas vozes tomarem conta da realidade textual que estou propondo. Contudo, sei que isso pode levar à total incompreensão por parte do público. É uma ideia em que chego depois de passar por esse processo.

## Outubro

Abismo – o abismo é um momento de hipnose. Sob o efeito de uma sugestão recebo ordens de desfalecer sem me matar. (Barthes, *Fragmentos de um discurso amoroso*, p. 9.)

## Outubro

Primeira rubrica de *Anjo Negro*, de Nelson Rodrigues:

“Primeiro Ato  
Primeiro quadro

(Ambiente: casa de Ismael. Cenário sem nenhum caráter realista. No andar térreo, um velório. O pequeno caixão de “anjo” – de seda branca – com os quatro círios, bem finos e longos, acesos; sentadas em semicírculo, dez senhoras pretas, cuja função é, por vezes, profética; têm sempre tristíssimos presságios, rezam muito, rezam sempre, sobretudo ave-marias, padres-nossos. De pé, rígido, velando, está Ismael, o Grande Negro. Durante toda a apresentação, ele usará um terno branco, de panamá, engomadíssimo, sapatos de verniz. Em cima, de costas para a plateia, Virgínia, a esposa branca, muito alva; veste luto fechado. Duas camas, uma das quais de aspecto normal. A outra, quebrada, metade do lençol para fora, travesseiro no chão. Uma escada longa e estilizada. A casa não tem teto para que a noite possa entrar e possuir os moradores. Ao fundo, grandes muros que crescem à medida que aumenta a solidão do negro.) (Nelson Rodrigues, *Anjo Negro*, p. 9)

Ao escrever *Maria* pensei muito nesse texto de Nelson. A temática é completamente diferente. Mas, o ar místico de uma ação em que se passa em um tempo não realista, para mim, aproxima os dois textos. No meu texto há uma porta, tão forte que não conseguem derrubá-la. Em *Anjo Negro* há muros que crescem à medida que o personagem vai sofrendo uma transformação. Há a presença de um elemento espacial, do cenário que marca um sentido para o texto. Em Nelson, um muro, elemento que fecha, encarcera, divide, sufoca. Em *Maria* há uma porta, elemento de

passagem, abertura, segurança, tem a magia de um portal entre dois mundos. São significações muito diferentes, inclusive opostos, mas são elementos do mundo físico e exterior (visível) que servem para representar sentidos abstratos. Além disso, o tempo da peça de Nelson é um tempo mítico. Isso só é possível na verossimilhança construída pelo texto. O tempo de *Maria* também não é realista. É um tempo estendido dentro da ficção. Os personagens definham frente à porta. Para seu estado de degradação aparecer, passa-se um tempo muito longo, totalmente ficcional. É um tempo artificial construído pelo texto. Só a linguagem permite isso.

Ao escrever, sinto esse tempo de *Maria* agindo sobre os personagens. Para a encenação, será um desafio mostrar essa passagem acontecendo. Mas é uma experiência de construção ficcional fundamental para o texto, de vivência temporal.

### **08 de outubro**

Proponho um tipo de escrita aberta para que o ator e o encenador criem outra, em diálogo com o texto escrito. O texto pode parecer sem ação, mas isso é proposital, para que esse diálogo aconteça.

### **11 de novembro**

O que é dramaturgia em sua essência? Um texto escrito? O que o ator *fala* em cena ou o que *faz*? O que fala, linguagem verbal? O que faz, texto cênico? Um roteiro de ações? Um texto escrito para entrar em relação com a cena?

Quais pontos de aproximação e diferença o presente tem com o passado? O que a dramaturgia contemporânea guarda da tradição? Ainda contamos histórias? Ainda temos personagens em cena? O quê *Morte e Vida* têm de narrativa? Vozes, um tema, uma situação apenas esboçada. A ação não é completa. São recortes de um momento de vida. Um fragmento, como a ponta de um iceberg O que completa os sentidos dessa dramaturgia é a composição corporal do ator, sua relação com o espaço de atuação, sua relação com os outros signos teatrais (sons, figurinos, iluminação, etc) e a imaginação do público, sua capacidade de interpretar aquilo que vê. Esses textos contam muito pouco. Em um texto clássico, o espaço de criação para o encenador e o leitor/público é menor. Temos personagens com uma identidade, temos uma ação narrativa com acontecimentos definidos. Nesses dois textos que escrevi o espaço para criação da dramaturgia da encenação é muito grande e fundamental para criar a recepção do público. São textos que esperam ser reescritos pela cena. A encenação completa seus sentidos narrativos.

## **12 de novembro**

Quando começo a escrever um texto, estabeleço vários objetivos ou modelos a serem buscados, tais como forma de linguagem (mais narrativa ou dialógica), tema, forma de conflito, relação com o público, etc. Porém, aos poucos, começo a mergulhar e a aprofundar as próprias questões que o texto sugere. O projeto inicial vai sofrendo transformações. Escavo o próprio texto. Procuro descobrir sua poética.

## **12 novembro**

Macbeth – William Shakespeare

Hamlet – William Shakespeare

A vida é sonho – Calderón

Édipo – Sófocles

Antígona – Sófocles

Da sensação de elasticidade quando se marcha sobre cadáveres – Matéi Visniec

Navalha na carne – Plínio Marcos

Viúva, porém honesta – Nelson Rodrigues

Don Juan – Molière

Vestido de noiva – Nelson Rodrigues

Anjo Negro – Nelson Rodrigues

Esperando Godot – Samuel Beckett

Peguei esses títulos ao acaso. Foram os que achei olhando rapidamente na minha estante de dramaturgia.

O que me dizem sobre o teatro?

Com certeza, são bem diferentes do que se costuma usar em romances e livros de contos ou poesia.

Como escolher um título?

Gosto de imaginá-lo num cartaz na rua. Me imagino olhando para ele. Porém, a cultura dos cartazes para divulgar o teatro também está morrendo.

## **13 de novembro**

Meus textos não são palavras finais sobre nada. Cada texto é uma parte de algo, um

fragmento mal desenhado de uma voz em algum lugar do mundo. Por isso consigo aceitar seu inacabamento. Escuto sua continuação na vida. Meus textos são passagens.

### **14 de novembro**

Para mim foi fundamental ter conhecimento prático de atuação e direção teatral. Quando escrevo para teatro, preciso imaginar e sentir teatro. Para isso, o conhecimento prático foi algo que precisei buscar. Me formei como atriz e diretora. Acredito que esse foi o meu caminho. Outros dramaturgos/as podem ter outros.

Meu processo de diálogo com o leitor e o encenador na escrita dos textos é um processo de aprofundamento. Começo uma estrutura superficial, onde há apenas falas, ainda duras e com o objetivo inicial de comunicar uma narrativa “simples”. Depois começo a complexificar o texto. Nesse movimento começo a buscar mais meu leitor e encenador. Daí começo a aprofundar as rubricas, a polifonia, e o diálogo direto com a cena.

O texto na gaveta é um amor platônico?

“Escritor de gabinete” é um termo pejorativo para o autor que escreve sozinho. Não gosto dessa expressão. Uma experiência tão complexa como é escrever para teatro não pode se reduzir a um único tipo de relação do autor com a cena. Por que negar o autor que prefere dialogar com a cena à distância? Ele escreve e lança depois esse texto para o diálogo com o mundo, devaneia sobre teatro afastado das salas de ensaio. Por que temê-lo? A relação é sempre de alteridade.

Uma notícia absurda: Gari cai num buraco e só é encontrado oito dias depois.

Como uma pessoa pode demorar tanto tempo para ser procurada/encontrada? Há algo de errado nesse acontecimento. Isso não deveria ser aceitável.

Atentado à França.

A importância de educar para a paz.

### **20 de novembro**

O texto teatral cria sua própria oralidade. Essa oralidade pode ou não reproduzir a oralidade de seu contexto cultural. Porém, no interior do texto, ela é sempre uma construção artificial. Nesse sentido, ela é próxima do poema, que cria sua própria experiência com a voz.

Aristóteles fala de uma verossimilhança interna no que diz respeito às ações, à narrativa. Eu vejo a verossimilhança também ligada à linguagem verbal que o texto cria para si. Todo texto de teatro cria sua própria experiência linguística. A oralidade da cultura está sempre em transformação. É a oralidade instaurada pelo texto teatral que permite que os textos viagem no tempo e no espaço.

A oralidade no teatro é sempre uma elaboração artística, ainda que em diálogo com a fala de uma época.

### **22 de novembro**

Jonas Mekas diz que um cineasta precisa caminhar muito. Tchékhov diz que um escritor precisa de boas botas para suas andanças.

Para escrever esses textos, caminhei muito pela cidade, observei muito as pessoas nas ruas.

Narrar como é o nascimento da criança.

Narrar – não deixar para a ação.

A criança nasce em meio a um nevoeiro.

Narrar o que não pode ser mostrado.

### **22 de novembro**

Criar um texto que propõe um final de paz é uma tarefa quase impossível em nossa cultura, sem parecer forçado, pedante, simplório ou brega. Nossa cultura é uma cultura de morte. Esse tem sido o nosso paradigma, inclusive estético. Até na ficção é muito difícil sair desse modelo de pensamento.

*Maria* foi muito difícil de escrever por esse motivo. Ora caía na inverossimilhança, ora na cafonice. Para criar um texto “de paz”, sem aniquilação de uma das forças, seria preciso criar uma obra sem conflito, como fez Jonas Mekas no filme *As I Was Moving Ahead, Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty* (2000), melhor exemplo que conheço disso.

*Vida* tenta fazer isso. São apenas falas fragmentadas, simples exposições de pensamentos. Contudo, como é um encontro com fragmentos de vida, a própria vida dá ideia de conflito. Então, não sei se consegui. Além disso, o texto pode não funcionar porque pode ser entendido como sem ação. Ação no sentido de acontecimentos que geram uma narrativa.

### **22 de novembro**

Escrever o texto é uma pesquisa. A encenação é outra.

Não é minha responsabilidade dar respostas para e encenação. Espero que esta dialogue e invente modos de tornar meu texto uma experiência cênica.

### **23 de novembro**

O dramaturgo não deve recusar nem fugir dos clichês de sua língua. Um dos momentos mais bonitos em que vi a linguagem verbal ser usada em cena foi numa oficina de dança (*Bordar em movimento*, com Denise Namura e Michael Bugdahn). Um grupo de bailarinos deveria executar uma partitura corporal em silêncio. Enquanto eles faziam essa partitura, outra bailarina, parada em cena, ficava repetindo o ditado popular *O doce perguntou para o doce qual era o doce mais doce. O doce respondeu para o doce que o doce mais doce era o doce de batata-doce*. Ela deveria repetir essa frase enquanto a partitura durasse. Foi um dos momentos mais marcantes a que assisti a relação entre corpo e linguagem verbal. O texto soava como música.

A dramaturgia deve *procurar* os clichês da língua.

Hoje, no teatro contemporâneo, não vejo como fugir de certo hermetismo no texto. De um lado, vejo um risco de criar um texto incomunicável, do outro, um diálogo simplista e explicativo que subestima a capacidade inventiva da encenação e do público.

### **26 de novembro**

#### **TUDO TEATRO É POLÍTICO**

O erro, os textos mal escritos, são a ponte para um texto “melhor”. Sem ponte, não há caminho.

O teatro é político quando ouvimos falar da peça, quando saímos de casa para assistir, quando sentamos no teatro, antes mesmo da peça começar. É assim porque é encontro entre pessoas, reunião, convívio, compartilhamento.

Acreditar no poder das imagens!

“Todo grande artista precisa “aceitar” os clichês de sua cultura para conseguir criar”. Anne Bogart.

## **28 de novembro**

12h41

A experiência da voz é a realidade fundamental do texto para teatro.

Só consegui acreditar no que estava escrevendo quando sentei ao lado de Daniel no computador e pedi que ele lesse o texto em voz alta. Ele era meu ator improvisado.

Ele lia e eu reescrevia conforme a minha audição sugeria. Foi pela voz, o efeito sonoro do texto, que avaliei o que precisava mudar.

## **30 de novembro**

O texto para teatro é como uma partitura musical que existe enquanto música apenas em estado latente. É preciso que alguém o corporifique para que evidencie suas estruturas realmente cênicas, seu jogo, sua experiência no espaço e no tempo. Em sua realidade escrita, já é uma obra, uma vez que pode ser lido, sentido, imaginado, mas ainda pertence a outro tipo de experiência.

Ao escrever meus textos para teatro, fico imaginando sua potência cênica. O texto espera, anseia pelo ator que vai vivenciá-lo, torná-lo experiência no tempo e no espaço.

Ao olhar para o texto que escrevi, sonho com o evento teatral que ele pode vir a ser, junto a todos os elementos do teatro: a música, o cenário, o jogo, os atores, o figurino, o espaço, a luz, o público, a cidade.

Em sua forma escrita, o texto de teatro já é uma obra plena, viva, que pode ser lida, sentida, imaginada. Contudo, sua forma eventual de jogo e performance, fenômeno físico e corporal, só aparece na cena quando dita pelos atores. É como a música em relação à partitura, mas no teatro a música do texto, sua realidade cênica, ainda espera pela reinvenção do próprio texto, no jogo de relações com todos os outros elementos teatrais.

Meus textos escritos esperam por esse diálogo, essa existência cênica, experiência espacial e temporal do teatro. É uma máquina de espera. Uma pulsão de voz. Quando vejo o texto sendo dito pelos atores e atrizes, ele já é outra coisa que precisa ser reescrita por seus corpos.

Descrever melhor o casamento.

Noiva entrando, falando com o pai.

## **02 de dezembro**

Tenho vontade de entrar no *outro*, de ver por dentro do seu corpo, tocar suas tripas. Ser o *outro*, comê-lo, abraçá-lo, sentir sua respiração.

Gritar.

Em alguns momentos não quero pensar na encenação. Isso não é problema meu, como disse Heinner Müller.

Alguns escritores foram alicerces importantes para escrever os textos reflexivos e teatrais que compõem este trabalho: Roland Barthes e Gaston Bachelard. Do segundo aprendi a me deter numa imagem ou num objeto, sem pressa. Aprendi a dar um valor mais profundo para aquilo que consigo apreender do mundo e que é meu papel como escritora vivenciar e compartilhar. Tudo é muito importante, uma pequena pedra, um brinquedo, um pôr do sol. Barthes me fez perceber que o próprio escrever já tem um valor em si, constituindo um processo de aprendizado específico. Inspirada desse sentimento, pude começar a escrever esses textos reflexivos, nos quais a própria escrita poderia ser o estímulo e o caminho, que era preciso escrever como o viajante que caminha e nessa ação pode descobrir o mundo. De Bachelard um gesto, de Barthes um sentido para o prazer de escrever, escrever e nisso ir me descobrindo enquanto escritora.

Estou aqui e escrevo.

### **03 de dezembro**

Dois artistas me inspiraram muito durante a escrita desses textos. A descoberta de Jonas Mekas e de Andrei Tarkovski. O primeiro pela valorização do presente, do cotidiano; o segundo, pelos poemas colados à imagem.

### **04 de dezembro**

O texto de teatro contemporâneo não precisa ser explicativo. Suas funções estão em inspirar, provocar, aludir e instigar. Eles estão mais para abrir fissuras na encenação, do que controlá-la.

Em *Maria*, me preocupo se o texto funciona enquanto texto, experiência imagética e oral. Mas como encená-lo, ao escrever, importa pouco.

Até penso em sua realização cênica, mas como um sonho louco, um cavalo desgovernado. Para encená-lo, teria que descobrir sua encenação.

O texto tenta criar o próprio teatro. Não há regras. É o teatro que se coloca como invenção. Tudo já foi feito e nada foi feito ao mesmo tempo.

### **05 de dezembro**

*Morte*

Rubrica.

*Vou falar um pouco da minha vida.*

*Vou me expor. Se quiser, pode me ignorar ou falar da sua vida também.*

*Vou falar de algumas memórias que só importam para mim.*

### **06 de dezembro**

*Mãe e filho*

Pensamento/sentimento do filho:

*Nunca gostei do seu silêncio.*

*Havia algo de estranho.*

*Há algo de estranho em seu silêncio.*

*O estranho de seu silêncio.*

*Uma lembrança. O sorriso dela era tão bonito.*

Assim como Tchekhov em sua viagem a Sacalina, para escrever também andei, observei e escutei muito. Procurei em mim, nas minhas lembranças, e nas ruas da cidade, aquilo sobre o que poderia escrever. Cada pessoa conta uma história, mesmo que não se dê conta disso. Essa história aparece em seu corpo, seu jeito de caminhar, de olhar, naquilo que carrega nas mãos.

Caminhar e observar as pessoas na rua da cidade é um dos exercícios mais inspiradores para minha dramaturgia. Me permite imaginar o passado das pessoas, seus conflitos, seus medos, suas relações, seus segredos e sonhos.

Em lugares públicos, sempre tento ver e escutar tudo. Um pequeno gesto pode esconder um grande conflito.

Também como Tchekhov, assistir a casamentos é importante. Isso me permitiu escrever *Maria*. Sem essa experiência, não teria escrito sobre um casamento e um quase linchamento. Para escrever é preciso observar a vida. Como diz Shakespeare em *Macbeth*, a vida é um pobre ator que se pavoneia em cena e depois não se escuta mais sua voz. Quando olho para alguém na rua, ou em uma janela, pedaço de alguma vida particular, imagino qual conflito pode haver ali.

Caminhei, observei e escutei muito.

Tudo isso está nos textos de outra forma. Sou alguém imaginando sobre o que vê.

### **06 de dezembro**

Volta e meia, escuto artistas de teatro fazendo separação entre escritor e dramaturgo, defendendo a diferença entre eles.

O dramaturgo é um escritor?

Como não ser? Quem escreve é escritor. Como Barthes disse, se, para você, a linguagem é um problema, então é um escritor.

Quando todo o movimento da arte contemporânea tende a romper fronteiras entre as artes e as linguagens, no teatro brasileiro ainda há uma vontade de separação, de demarcação de fronteiras entre o teatro e “a literatura”. São visões limitadas sobre o que é escrever para teatro, do próprio fenômeno literário e do que é escrever. Se escrevo, sou escritora. Se participo do fenômeno teatral a partir do trabalho com a linguagem verbal, sou escritora.

Por que querer manter a dramaturgia numa ilha isolada de todas outras experiências possíveis com a palavra? O que isso pode contribuir para o teatro que fazemos?

Com a desculpa de negar um passado teatral textocêntrico, o dramaturgo quer se afastar do literário e vincular-se apenas ao evento teatral. Porém, isso é limitar o teatral e a literatura, quando tudo no mundo convida para a extinção das barreiras artísticas. Essa postura é uma das questões que contribui para a dramaturgia hoje no Brasil ser tão pouco publicada e lida. Afinal, por que ler alguém que não se considera escritor, mas que, paradoxalmente, só deixa como rastro um texto escrito?

### **11 de dezembro**

#### **Como fazer teatro para zumbis?**

Em vários momentos dos meus textos, explodem falas sem um sentido racional aparente. Isso acontece, por exemplo, no texto *Navio*, quando aparece o trecho “puta que pariu puta que pariu... eu não entendo nada eu não entendo nada...”. Nesse trecho, a linguagem foge do controle. Não é uma fala organizada, consciente, que está a serviço de uma utilidade comunicativa. Ela vem de outro plano, talvez de algo que sentimos, mas não conseguimos expressar na ordem comum das coisas, tal como “eu não entendo nada”. De onde vem essa fala? De uma estupefação com o mundo.

*Navio* é um texto triste (uma tragédia?) porque a ordem do mundo não permite um final feliz. Se essa ordem fosse rompida, *Luamar* seria um lugar bom para se viver e, mesmo que os personagens quisessem migrar/fugir, eles seriam aceitos. Afinal, eles conseguem ultrapassar a fronteira geográfica, mas não a barreira cultural/institucional/legislativa/humana.

O uso do palavrão “puta que pariu” expressa esse descontrole diante de um mundo absurdo.

Quando era criança ou adolescente, não lembro bem, ouvi alguém ensinar o motivo pelo qual não devemos falar palavrão. Devemos evitá-lo porque depois dele vem a violência física. No texto que escrevi, esse trecho marca o rompimento com a lógica da linguagem e a irrupção de um corpo que só consegue falar isso e repete como se nada mais tivesse sentido, um corpo que explode, para depois concluir deixando sair uma fala que evidencia essa estupefação diante do horror do mundo: escondidos num navio, vendo a morte de frente.

Esses momentos, em meus textos, expressam uma vontade do corpo de acordar.

Uma das imagens mais comuns das últimas décadas é a dos zumbis. Há uma quantidade enorme de filmes (dos infantis ao *trash*, do *cult* ao de massa) e livros de ficção, sem falar nos eventos em que as pessoas se vestem como zumbis para ir às ruas. É uma metáfora de nosso tempo. No filme *Despertar dos mortos*, de George Romero, um clássico do gênero, zumbis são pessoas mortas que não sabem que estão mortas e querem seguir suas rotinas, passear no shopping, ir ao mercado, comprar comida, ver televisão, andar na moda etc. Somos nós, fazendo tudo o que estamos acostumados a fazer, sem nos darmos conta de que reproduzimos uma vida sem sentido, uma vida morta.

Todos nós, nas mais diferentes esferas da sociedade, podemos decidir, em algum nível, a forma de nos relacionarmos com outras pessoas. Nesse sentido, podemos fazer escolhas éticas, dentro de nosso universo de responsabilidades. Contudo, a maioria das pessoas, quase o tempo todo, só decide continuar a fazer aquilo a que está acostumada a fazer, obedecer ordens e seguir a “normalidade”, ainda que ela seja de violência e anulação de nossas capacidades humanas mais profundas. Somos aqueles que dizem “sim”, não queremos correr riscos, sair de nossa comodidade. Por pior que seja nossa vida (mortos), continuamos seguindo seu fluxo.

No teatro, vejo isso na plateia. É comum apresentar para pessoas que parecem anestesiadas, que pouco reagem, que parecem estar ali sentadas esperando apenas um pouco de alucinação. A linguagem que utilizo nos textos tem a utopia de fazer acordar esse público, e às vezes, nem o grito de desespero consegue.

Em *Maria*, as partes que mais fazem isso são os monólogos em que a atriz ou ator dirige-se diretamente ao público. É uma tentativa desesperada de estabelecer alguma conexão direta entre o “eu” que fala e o espectador, abrir uma parte íntima nessa ligação. Por esses motivos é que o teatro

hoje não consegue mais contar uma história completamente ilusionista. Brecht se deu conta disso. Só uma narrativa que rompe com o próprio pacto ficcional e quebra suas próprias estruturas de dentro do evento teatral pode ser capaz de acordar o público. Por isso, um diálogo, com personagens, que constrói uma verossimilhança ficcional aristotélica, não satisfaz mais um ato estético-ético. É preciso romper com as estruturas do drama e do próprio teatro para fazer as pessoas sentirem algo de verdade, acordarem. Nos meus textos, isso aparece nas falas em que não se sabe quem está falando, nem de onde vem, se da consciência estupefata, do inconsciente ou de um corpo que apenas grita uma fala sem controle.

*Vida* faz isso buscando estabelecer um sentimento de comunhão através de uma linguagem próxima à da poesia e da música. Representa a busca pela voz, relação entre corpo e ambiente, interno e externo, aquilo que sai de dentro em busca de um *outro*, troca, encontro.

Em *Morte*, o que faz essas irrupções são as fotos com memórias e narrativas pessoais.

Em *Mãe e filho*, é a relação entre primeiro plano (cena) e segundo plano (imagem). Como os planos mostram tempos e imagens diferentes, acredito que essa discordância convida o espectador a “acordar”.

A grande tragédia de *Navio* é o apego às estruturas políticas.

O medo do medo.

Sabemos o que é certo, mas não conseguimos romper com a nossa normalidade, reagimos aos outros de forma programada. Somos escravos de nossas próprias regras. É um clichê, mas um clichê necessário de ser dito.

Escrever para teatro já é fazer teatro?

Afinal, quando começa um espetáculo?

Quando escrevo, já estou dando início a ele.

Assim como um performer pode treinar em qualquer lugar, um espetáculo teatral pode começar em qualquer lugar, muito antes da sala de ensaio.

A relação que o texto tem com o ator começa quando imagino sua voz.

Esse diário não tem fim.

Não tenho certezas finais.

Minhas certezas são caminhos que se escrevem, escrevem, escrevem.

O dramaturgo é um artista da oralidade. Uma oralidade construída, elaborada, mas uma oralidade.

## 12 de dezembro

A beleza do fragmento:

A muralha da China foi terminada em seu ponto mais setentrional; avançando de sudeste e de sudoeste uniu-se aqui. Este sistema de construção parcial foi também utilizado em pequena escala dentro de cada um dos grandes exércitos de trabalho, o do oriente e o do ocidente. Para isso se formaram grupos de cerca de vinte trabalhadores que deviam executar uma muralha parcial de uns quinhentos metros; um grupo vizinho saía-lhe ao encontro com outra muralha de igual comprimento. Mas depois que se efetuava a união, não se prosseguia a obra ao final destes mil metros, porém os grupos de trabalhadores eram outra vez enviados a regiões completamente diferentes para a construção da muralha. Naturalmente, ficaram assim numerosos claros que apenas foram preenchidos pouco a pouco, com lentidão, alguns apenas depois de ter-se já proclamado o término da muralha. Ainda mais: diz-se que existem vazios que não foram preenchidos de modo algum, afirmação que, provavelmente, pertence a muitas lendas que se originaram a respeito da construção e que ao menos para o homem isolado não são comprováveis por seus próprios olhos e com seu próprio sentido das proporções. (...). Mas, como pode servir à defesa uma muralha construída de modo descontínuo? (...) Apesar disso, a construção não pôde realizar-se senão do modo como se fez. Para compreender-se isso é preciso considerar o seguinte: A muralha devia converter-se em proteção para todos os séculos; a execução mais minuciosa, a aplicação da sabedoria arquitetônica de todas as épocas e povos conhecidos, o permanente sentido de responsabilidade dos construtores, eram ineludíveis condições prévias para o trabalho. – Franz Kafka, *A muralha da China*, página 52-53.

Meus textos deixam clarões, vazios, para que outras pessoas possam preenchê-los. É um diálogo com o tempo. Isso acontece tanto na estrutura geral da *trilogia* quanto no interior de cada texto. Em sua macroestrutura, cada texto tem uma forma, um tema específico, um uso da linguagem, uma proposta de experiência. eles constroem, dessa forma, um conjunto lacunar, no qual suas inter-relações não são facilmente apropriadas. Essa relação acontece em seu interior também. O discurso que apresentam é cheio de interrupções. São fragmentos que juntos formam uma unidade, mas sem perder a identidade de cada um.

## 12 de dezembro

Meus textos foram dos fragmentos ao todo. Do todo ao fragmento. Do alicerce, às paredes. Do edifício à destruição. Depois de tudo construído, comecei a abrir crateras nos textos, vazios. Espaços onde as intempéries do tempo passam sem obstáculos. Destruí com sua linearidade lógica e inseri discursos que aparecem e desaparecem do nada. Fiz desabar sua utilidade comunicativa. Não

podiam ser textos funcionais. São discursos da destruição como são os prédios depois de uma grande guerra. Vemos que ali havia um edifício, que ele cumpria uma função. Mas só intuímos isso. O que temos diante de nós são ruínas. Como manter um discurso lógico se nosso mundo é atravessado pela lógica de uma violência que destrói tudo? Esse é o problema do drama aristotélico nos dias de hoje. Não vivemos num mundo lógico, causal, organizado. Nosso mundo é cortado por acontecimentos que nos interrompem. Se houvesse mais tempo, abriria mais crateras nos textos. Tenho vontade de aprofundar cada vez mais esses vazios. Mas só comecei a me dar conta disso enquanto ia escrevendo a *Trilogia*.

### **14 de dezembro**

Como parar de escrever?

Como parar de revisar o texto?

*Morte.*

É um texto talvez pessoal demais. Não tenho certeza do quanto meu leitor vai entender da relação que estabeleço entre a voz de um *outro* e a minha. É um risco. Mas, para esse texto, aceitei.

Me pergunto se seu tamanho está suficiente. Contudo, é tão denso que não vejo motivo para aumentá-lo. Talvez sua vida, sua experiência interna, seja mesmo a de uma obra incompleta, em desequilíbrio, porque escrever mais pode destruí-la. Não quero banalizá-la. É uma obra imperfeita. É um texto que fala de morte, mas, em seu subterrâneo, é um elogio à vida. Faz isso nas interrupções da voz principal, a partir das perguntas, das fotos e das memórias. É como se eu falasse em um primeiro plano da morte de uma vida vazia, sem sentido, mas em plano mais profundo, das coisas importantes que marcaram a minha vida, pequenas lembranças particulares. Com isso, quero criar uma dissonância entre duas vozes, uma que fala da morte que chega e a outra de como é bom viver, a partir de coisas insignificantes, pequenas imagens, pequenos momentos, um fluxo de pensamento. Não faço ideia de como isso será recebido pelo leitor. Não quero nem tentar controlar sua recepção. Apenas escrevo.

Nesse rio subterrâneo que ofereço ao leitor, me exponho. Não sei o que ele vai fazer com isso. Talvez nada, talvez rir. Contudo, num mundo tão superficial e materialista como está o nosso, talvez essa seja uma opção ética para o artista – dar o melhor de si, sem esperar nada em troca.

Muitas vezes, quando os atores, depois de uma apresentação, dizem que a apresentação estava ruim porque a plateia estava fria e distante (o que muitas vezes é verdade), peço a eles para

não se preocuparem com isso, que, da próxima vez que isso acontecer, apenas deem, sem esperar nada, absolutamente nada em troca. Há sempre alguém imperceptível, solitário no meio da plateia, que está ali porque se importa, mesmo que ninguém do elenco o perceba. É para essa pessoa, que não sabemos, mas que está ali ansiando por algo profundo, que devemos dedicar o nosso trabalho.

Me pego lembrando mais uma vez da oficina *Bordar em movimento*, na qual Denise Namura pediu que uma atriz ficasse dizendo um ditado popular: “o doce perguntou para o doce qual era o doce mais doce. O doce respondeu para o doce que o doce mais doce era o doce de batata-doce”. A atriz repetia isso em voz alta em um dos cantos do palco, de pé, parada, enquanto um grupo de quatro ou cinco bailarinos improvisavam uma partitura de deslocamento com as mãos dadas. Faz uns cinco anos que vi isso e ainda me lembro tão bem. Foi uma das coisas mais instigantes e bonitas que vi na relação entre imagem corporal e imagem verbal. O texto era a música para a dança que eles experimentavam. O conjunto que os dois elementos, texto e dança, formavam era belíssimo. Quando escrevo alguns textos, lembro dessa experiência. *Navio* tem muito dessa relação entre texto e cena. Mas sei que poucos leitores/espectadores podem compreender esse jogo entre dizer e mostrar – o que se fala nunca é o que se mostra.

### **15 de dezembro**

Há um ponto crucial em minha dramaturgia, muito difícil de “comunicar” nos textos e em suas rubricas. Eles esperam certa postura cênica. Sua teatralidade se revela ao ser dito em voz alta, a partir daí é que o ator e o encenador podem começar a construir cena. Apenas em uma leitura silenciosa, não sei o quanto de sua teatralidade fica evidente.

Além disso, em muitos momentos, escrevo para um corpo em crise, que explode falando porque o mundo racional, comportado, organizado, dócil, já não dá conta do que sente e explode numa linguagem caótica.

Em *Navio*, isso acontece nos momentos em que o texto está em caixa alta.

Uma das influências é a música punk brasileira, o uso que ela faz da linguagem verbal. Escrevi para um corpo que grita e dança ao mesmo tempo. É uma linguagem que não faz sentido somente na leitura, mas que se mostra quando dita por um corpo que não pretende controlá-la. Lembro da música dos Garotos Podres: “- Oi, tudo bem?/ - Tudo Bem.../ ...Fora o tédio que me consome,/ todas as 24 horas do dia,/ fora a decepção de ontem a decepção de hoje, / e a desesperança crônica no amanhã, / tenho vontade de chorar,/ raiva de não poder,/ quero gritar até ficar rouco,/ quero gritar até ficar louco,/ isso sem contar com a ânsia de vômito,/ em reação a tal pergunta idiota/ ...Fora tudo isso, tudo bem”. É uma linguagem que sai da ordem do cotidiano, do

corpo organizado, e explode, evidenciando sentidos que a ordem social tende a esconder.

### **16 de dezembro**

A grande dificuldade de escrever dramaturgia é que é preciso dizer, mas não se pode dizer tudo. Parte do que penso sobre a encenação precisa ser revelada para tornar o texto compreensível. Porém, não posso dizer tudo, sob o risco de destruí-lo enquanto provocação para a cena.

Concordo com Óscar Cornago quando ele diz que o elemento mais teatral da nossa cultura hoje é um travesti.

Ele é o ser dentro do ser.

Vemos a mulher que ele não é (talvez).

O homem que ele é (talvez).

A mulher que gostaria de ser (talvez).

A polifonia que ele é.

O travesti é uma boneca russa de vidro transparente. Sua teatralidade me hipnotiza no palco. Por quê? Como explicar?

O teatro não pode recusar esse tipo de teatralidade. Lembrei disso vendo uma apresentação de circo preparada para palco italiano, na premiação do Açorianos de Teatro 2015 com o espetáculo *Cabaré Valentin*, do Circo Híbrido. Havia um único ator vestido de travesti. Ele entrou pouquíssimas vezes em cena e tinha pequenas ações, como retirar um objeto do cenário e sair. Sua maior participação foi dançar junto com outros colegas de cena. Ou seja, tinha um papel pequeno. Contudo, toda vez que ele entrava em cena, não conseguia tirar os olhos dele, de tão enigmática e atraente a sua figura. Mesmo depois do evento terminar, com o público todo na rua, festejando, sua figura ainda me chamava atenção. Passaria horas olhando para ele.

Cada texto é uma experiência única. Não há por que repetir. Não há por que fugir.

### **17 de dezembro**

“Ainda não tenho do mundo uma concepção política, religiosa e filosófica; mudo-a todo mês, e por isso devo limitar-me somente à descrição de como meus protagonistas amam, casam-se, procriam, morrem e de como falam.” – Anton Tchêkhov para Dmitri Grigoróvitch. Moscou, 9 de outubro de 1888. *Sem trama e sem final*, pg. 63.

Para o dramaturgo o mundo é um circo. Meus personagens não são eu. Por isso fazem coisas com as quais não concordo, que não sinto. Quero todos! Não nego nada! O mundo é um grande palco! Apenas deixo que ele falem! Quero todas as histórias! A minha paixão é pelos seus conflitos, suas escolhas.

Não posso ter preconceitos morais para criar essas vozes. Elas precisam falar. Só isso. O julgamento é para o público.

A vida é feita de escolhas. É isso que o teatro ensina. Há alguém no palco e essa pessoa precisa tomar uma decisão. Quando caminhamos estamos tomando uma decisão. Nunca tenho certeza de que consigo realmente atravessar a rua. Um ator seguro no palco é um ator falso. Viver o aqui e agora é mostrar a insegurança de nossa vida. É escolher a cada momento, cada gesto, cada palavra.

## **22 de dezembro**

O Diário de Barthes:

29 de outubro

Na frase “Ela não sofre mais”, a quem remete o “ela”? Que quer dizer esse presente?

(BARTHES, Roland. *Diário de luto*: 26 de outubro 1977 – 15 de setembro de 1979, página 15. São Paulo: Martins Fontes, 2011. Tradução: Leyla Perrone-Moisés.)

Não sei bem por quê, mas ao ler essa frase no diário de luto de Barthes, imaginei o filho de *Mãe e filho* pensando na mãe depois dela morrer. Se os dois morrerem por morte natural, a mãe provavelmente vai antes do filho. Imagino ele sentado na mesma mesa em que eles conversaram durante toda a vida e lembrando da sua tristeza, tentando encontrar algum sorriso que ela tenha deixado escapar. Ele tenta lembrar, mas não consegue. O tempo vai apagando a sua mãe. Ele baixa a cabeça, fecha os olhos, e respira. Está com as mãos sobre a mesa, como quando segurou as mãos dela, no final daquele dia que o texto guardou.

## **24 de dezembro**

Sobre a relação entre teoria e prática.

O conhecimento teórico é fundamental para a formação de um escritor. Sem ele não é possível refletir sobre a literatura e a própria criação. Um artista ingênuo não consegue se colocar diante dos outros artistas e da própria história de uma forma lúcida. Conversar com as mais diferentes áreas do conhecimento humano, da sociologia à filosofia, das artes à ciência

compreendida como exata, é fundamental. Depois de um tempo voltada para a criação, chego a entender que, na verdade, não há uma separação concreta entre teoria e prática. O mundo é feito de ideias. Essas ideias se formam e se materializam nas mais diferentes formas. Alguém que fala de arte precisa ser tão criativo quanto o próprio artista. Alguém que interpreta o mundo e uma obra também. Precisamos de arte para nos relacionarmos entre as pessoas, nossas histórias, nossa imaginação. Como falou Ana Mae Barbosa, em *Arte/educação contemporânea*, quem experimentou, em algum momento a criação artística, tende a ficar mais criativo inclusive para outros trabalhos, como a ciência e a tecnologia. Acredito nessa ausência de separação. Fazer arte é criar suas próprias teorias. Em última instância, só há o ser humano pensando e transformando seu mundo. A arte é uma forma de pensar. O escritor pensa por imagens, forma de linguagem, narrativas. Uma forma de pensar que jamais se reduz a uma única verdade. Um bom escritor é aquele que cria dissidências no pensamento. Contudo, vejo que há duas formas de entender a teoria. Uma diz respeito a diferentes áreas e formas de conhecimento, é o próprio pensar, criar e refletir sobre o mundo e a vida. E há uma outra, que seriam aquelas ideias que cada tempo histórico ou cultura intelectual escolhe para descrever e propor sobre o mundo. Essa última forma de entender a teoria possui uma tendência à normatividade. Diante dessa forma de teoria, precisei me afastar. Não posso ver meu trabalho artístico como obediência a uma norma ou uma tendência da arte contemporânea que certos teóricos apresentam. Meu trabalho precisa ser livre em seu diálogo com o mundo. A questão é que a primeira forma de teoria, aquela que entendo como a própria possibilidade de pensamento e reflexão, me ensina a ver o mundo. Ou seja, tudo que penso, minhas decisões, minhas interpretações do mundo estão em relação com todo esse pensamento teórico construído ao longo de nossa história. Quando vejo alguém na rua, meu olhar está repleto desses discursos e da forma como me relaciono com eles. Quando descrevo alguém, só consigo fazer isso porque preendi uma língua e aprendi, de alguma forma a “ver o mundo”. Esse ver jamais é natural, é uma construção cultural e intelectual. Ou seja, a teoria me faz enquanto indivíduo, enquanto artista que sou. Porém, se ela for entendida como norma, preciso me afastar. O artista é, nesse sentido, muito próximo do filósofo. Quando descrevo a natureza, seus elementos fundamentais, preciso, como fez Bachelard, perguntar o que ela é para mim primeiro. Preciso partir desse gesto para começar um diálogo com o outro. Para escrever a *Trilogia*, por exemplo, precisei me perguntar: afinal que tipo de questão me importa hoje? Qual tema tem uma relevância fundamental? Depois de refletir durante alguns meses sobre isso, vi que a violência era um tema que me importava naquele momento. Em seguida me dei conta de que, mais importante do que pesquisar sobre a violência em nosso tempo, precisava me perguntar o que era a violência para mim. A partir dessa pergunta comecei a ler e pesquisar. Ou seja, precisei partir de minha experiência no mundo, fazendo

perguntas, para depois, em um segundo momento começar a pensar sobre o que queria escrever. Li muitos jornais, pesquisei livros, assisti a filmes, conheci a obra de artistas que não conhecia e tentei refletir sobre a minha cidade, observei seus passantes, suas casas, ouvi suas histórias. Ao fazer isso, me dei conta de que precisava me questionar: quais eram as minhas histórias de violência? Quais haviam me marcado? Comecei, então a escavar a minha memória. Disso vieram as três histórias que compõem a *Trilogia*. *Mãe e filho* é inspirada em uma história que ouvi, não lembro quando, nem quem contou. A segunda história, *Navio*, foi inspirada em um acontecimento na cidade onde cresci, Rio Grande. Na época, achei aquela história tão triste e nunca a esqueci. Que mundo absurdo é esse em devolvemos as pessoas para seu terror, só por causa do lugar em que nasceram? Guardei a imagem daqueles homens, apavorados e quietos que estavam sendo impedidos de permanecer no Brasil. E a última história, *Maria*, parte de uma história que vi acontecer em um casamento, anos atrás. Ou seja, a *Trilogia* tem como base experiências pessoais, coisas que vi e ouvi e que, por algum motivo, me marcaram. Não nasceram de nenhuma teoria ou texto sobre a violência em nosso mundo. Precisei procurar as *minhas* histórias. Depois disso, comecei a tentar dar-lhes vida própria, mergulhar em suas narrativas, suas imagens. Nessa parte, talvez a teoria sobre dramaturgia contemporânea tenha tido mais influência. Não como norma, mas como objeto de diálogo. Se eu achasse necessário escrever numa forma clássica, considerada pelas teorias do teatro contemporâneo como ultrapassadas, teria escrito. Por outro lado, se fosse necessário escrever numa forma incompreensível para as estéticas conhecidas, também o teria feito. À medida que o texto vai ganhando vida, ele próprio cria suas regras e necessidades. Como escritora, preciso acreditar no que vejo, mesmo que isso vá de encontro a certas descrições teóricas normativas. Ou seja, a teoria de modo geral me constitui, me ajuda a ver e pensar sobre o mundo e o teatro, a tomar posições; porém, em certo momento, precisei me perguntar sobre as minhas próprias questões e criar, nos textos, meu próprio teatro. Precisei acreditar no que estava criando e seguir em frente. Esse trabalho é tão intenso e demorado que fica difícil aqui também fazer uma reflexão teórica sobre meu processo. Sei que não estou dizendo tudo que precisaria. Vejo várias questões que meu trabalho levanta. Contudo, para tratá-las precisaria de mais tempo. A própria questão entre teoria e prática já é um grande problema em si. A questão entre ficção e realidade, de onde o escritor tira material para escrever, a questão da memória e da imaginação, a questão formal dos textos, suas estéticas. Além disso, o próprio tema da violência. Todas essas questões resultariam em longos trabalhos de pesquisa. Meu trabalho principal aqui era criar a *Trilogia*. O trabalho do artista é sua própria pesquisa. O que consigo contar aqui são apenas vestígios. Muito do que vivi ao longo desse trabalho já não lembro, infelizmente. Muitos dias de nossas vidas ficam esquecidos ou em nosso inconsciente.

Se me pergunto o que a arte tem para ensinar às pessoas, o motivo dela estar na universidade em um mundo tão utilitarista como o nosso, digo que é para ensinar aos homens e mulheres que sua vida, particular e anônima, importa. O mundo em que vivo, minha rua, minha casa, meus vizinhos, minha família, minhas histórias, minha imaginação, tudo isso é extremamente importante para minha vida. Nosso mundo contemporâneo tem ensinado que nossa vida, aquela que constitui nossa rotina, não tem valor, que só seríamos felizes em uma outra vida, um outro lugar, com outras pessoas, outras condições materiais. Isso cria um distanciamento de nós mesmos. Crio porque acredito que a vida de cada um importa, essa vida real, simples, pequena, precária, passageira, sem grandes acontecimentos, anônima. Ainda acredito que a arte sirva para trocar essas experiências. Arte é encontro entre pelo menos duas pessoas, dois mundos. Um diálogo. Meus textos são janelas.

### **25 de dezembro**

É uma angústia pensar que precisarei acabar esse diário, entregá-lo para leitura. Como é possível terminar uma coisa que não tem fim? Hoje é natal e estou aqui, me divertindo com ele.

### **26 de dezembro**

Até hoje ainda me pergunto o que é dramaturgia.

O que dramaturgia para mim?

Saber o que ela representa “para mim”, é fundamental. Muitas vezes a teoria é tomada como um conhecimento dado, uma norma que devemos seguir. Mas essa atitude, para uma artista, pode representar sua morte. Preciso sempre voltar às questões fundamentais. Se tomar algo como uma verdade estabelecida, algo que todos já sabem, não tenho porque continuar criando. Sempre volto à mesma imagem – o que sinto quando vejo um ator falando e agindo no palco? O que isso significa para mim? O que ele está fazendo? Qual o sentido disso?

Para um artista, isso nada tem a ver com desconhecer a história e as teorias de sua arte. Ser artista é fazer as mesmas questões. Mas, como o mundo muda, as respostas também mudam. Preciso procurar minhas perguntas e tentar criar respostas, mesmo sabendo que são provisórias, pois a vida é sempre uma outra coisa.

A arte ensina a dar valor à vida que se vive, meu mundo, meus sentimentos, minha imaginação, meus sonhos. É esse gesto do artista que a arte vem ensinar a todos. Se tudo no mundo me ensina a me afastar de mim mesma, que a felicidade está sempre em algo material, fora de mim, a arte diz o contrário. O teatro ensina o *encontro* entre as pessoas. No fim, tudo que temos são, no mínimo, duas pessoas que compartilham o mesmo tempo e o mesmo espaço. Isso não é a imagem do amor? É também a do teatro. Um ator faz algo diante de alguém com quem convive e

testemunha sua ação. São momentos de vida compartilhados.

## 27 de dezembro

Todas as discussões sobre dramaturgia hoje no Brasil giram em torno da forma do texto. Não vejo uma preocupação sobre “o que” se está escrevendo. Pode-se dizer que em arte a forma é o elemento principal, uma vez que ela gera conteúdo. Ela constrói sentidos à medida que define como determinado conteúdo se apresenta. Ou seja, a forma estética de uma obra é seu próprio conteúdo. Concordo com isso. Posso pegar um tema ou uma narrativa antiga e apresentá-la sob uma forma “inovadora”, com elementos de arte contemporânea, fazendo com que isso altere seus sentidos conhecidos. Porém, quando começo a escrever um texto, se começo apenas por decisões estéticas, sinto que isso se torna um processo superficial. Quando isso acontece, normalmente, o projeto morre de imediato. Esse projeto de tese, por exemplo começou assim. Estava muito inspirada pelas teorias sobre o teatro contemporâneo. Tinha lido várias coisas que, pensava, seriam interessantes de experimentar em minha escrita. Contudo, na hora de sentar e começar a escrever os textos teatrais que comporiam esse trabalho, nem o conhecimento teórico sobre a dramaturgia contemporânea e nem os textos de outros dramaturgos que conhecia eram suficientes para me amparar num projeto de escrita. Para começar a planejar e escrever a *Trilogia* precisei me voltar para questões mais fundamentais no trabalho de um escritor. Por que escrever? Por que fazer arte? O que é o teatro para mim? O que é a dramaturgia para mim? Qual o sentido da vida? Quais são as coisas que realmente me importam? O que no mundo contemporâneo me estimula, hoje, a querer escrever um texto de teatro? Foram essas questões elementares que precisei fazer para começar a escrever. Para isso, as teorias sobre o teatro pós-dramático e o teatro performativo que antes haviam me inspirado tanto não foram suficientes. Precisei, deixar durante algum tempo, essas reflexões de lado e me perguntar, afinal, qual teatro realmente *quero*? De qual teatro *preciso*? Meus textos deveriam surgir de uma necessidade vital. Não deveriam surgir para se aproximar ou se afastar de determinada teoria do teatro contemporâneo. Vejo uma relação modista com essas teorias, sempre comum em nossa história brasileira. Como dramaturga, precisei voltar o olhar para o teatro que é feito na minha cidade, seus recursos materiais, a formação dos atores, os problemas da cidade, a relação que o público tem o teatro, os problemas de nossas existências em sua relação com a cultura local e mundial. A forma estética dos textos deveria surgir dessas reflexões. Para isso, precisei olhar para minha experiência como indivíduo, minha relação com o mundo e aquilo que consigo perceber na relação com as outras pessoas, suas histórias, seus medos, seus sonhos, seus conflitos. Vejo que esse tipo de preocupação hoje no teatro brasileiro e, mais especificamente, no questionamento que se faz sobre dramaturgia em nosso país está ausente esse tipo de reflexão. Sobre o que estamos escrevendo

e quais os sentidos que essa dramaturgia aponta? Como nosso teatro tem olhado e falado do mundo? Por que determinado texto ou espetáculo é importante para nossa vida? Percebo um silêncio sobre essas questões. Acredito que elas ainda estão presentes na prática diária e solitária dos artistas, dramaturgos, encenadores e atores. Contudo, quando vejo os discursos sobre determinada obra teatral é sempre sobre sua estética, se foi construída em processo colaborativo, se utiliza projeção de vídeo, microfone, em que tipo de espaço o evento acontece, se na sala tradicional de palco italiano, na rua ou em espaços alternativos da cidade, se tem performance ou é “convencional”. Todas essas questões apareceram em determinado momento da minha escrita, mas não foram as principais e, muito menos, as questões geradoras do trabalho. Abri mão, inclusive, de me posicionar, se iria escrever um texto “antiquado” ou “inovador”. Senti que precisava acreditar que o que fazia era importante, vital sob algum aspecto. Para isso, precisaria mergulhar na experiência da escrita, de imaginar esses textos enquanto acontecimentos teatrais. A estética dos textos surge da necessidade de dialogar com o meu tempo. Se vivo num mundo fragmentado, atravessado pelo uso de tecnologias que se transformam a todo momento, no qual os deslocamentos ocorrem cada vez mais rápido, onde podemos trocar informações e nos comunicar com pessoas em diferentes lugares do mundo, se as pessoas têm pouco tempo para o convívio, para conhecer a vida do outro, etc, preciso me perguntar como isso aparece em meus textos. Nisso, todo o conhecimento teórico interfere nas minhas reflexões, uma vez que transforma o meu olhar sobre o mundo. Porém, para escrever, precisei me questionar até que ponto essas teorias sobre o teatro e o mundo contemporâneo não são falas de uma realidade distante, muitas vezes impostas sob uma ideia disfarçada de progresso na arte, com as quais precisamos sempre nos atualizar sobre o risco de ficarmos *atrasados*. Atrasados em relação a quê? A um teatro que só conheço por citações, vídeos na internet, textos mal traduzidos, uma ou outra encenação que é apresentada uma vez ou outra, sem permitir conhecer a obra completa de um artista? Essas experiências servem como informações intelectuais. Como artista, preciso de algo mais profundo para amparar meu trabalho. A vida que experiencio, no lugar em que vivo e o teatro que pratico (tanto como criadora quanto como espectadora) é o alicerce principal de onde meus textos começaram a ser escritos. Conversar com as pessoas, caminhar nas ruas da minha cidade, ouvir histórias, ler jornais, prestar atenção às pessoas com quem convivo, tentar perceber aquilo que não está sendo falado nos discursos homogêneos sobre o meu tempo, tudo isso foi fundamental para decidir meus temas, minhas vozes. A estética dos textos nasceu dos sentidos que considere necessários para dar vida a essa experiência. As teorias me ensinam a ver, mas preciso construir esse olhar a partir do diálogo com o mundo em que vivo. A vida presente. As mulheres e os homens presentes. O que é importante para mim? Isso nada tem a ver com me fechar para o diálogo com o mundo. Ao contrário, tem a ver com valorizar a única experiência realmente

transformadora que posso ter, a da vida que eu vivo. Para escrever, não posso estar afastada da minha própria vida, tal como tudo tem nos levado a acreditar, nos conduzindo a uma morte interior. O significado da arte é essa conexão com a vida. Escrever precisa ser vital. A forma nasce como consequência desse gesto.

Em meus textos, interrompo a voz principal na tentativa de propor um diálogo mais profundo com o leitor, os atores e os encenadores. É uma forma de romper seu fluxo utilitarista, a narrativa ou ação que se desenvolve linearmente no tempo. Tempo produzir interrupções. Construo um edifício, percebo que isso não é suficiente e, para chegar mais próxima das pessoas, preciso destruí-lo, abrir rachaduras, buracos, quebrar paredes, abrir portas e janelas. Tentar ser ouvida.

Vivemos uma crise de sentidos?

### **27 de dezembro**

Quais espetáculos teatrais me marcaram mais nos últimos dois anos? Por quê?

*Incêndios*, de Wajdi Mouawad– O mais interessante era a narrativa, uma revisão da história de Édipo em um contexto contemporâneo. Focalização na mãe de “Édipo”, a personagem Nawal. O texto era muito forte em cena. Pude perceber a comoção do público.

*Sobre o conceito da face no filho de deus*, dirigido por Romeo Castellucci – O início do espetáculo utilizava uma linguagem cênica ultrarrealista. Mostrava um homem idoso, com problemas de incontinência, o que gerava um conflito com o filho que o cuidava. O tema associado à estética realista, com cheiros no teatro e as fezes falsas que se espalhavam pelo cenário, no palco do Teatro São Pedro, causaram um grande impacto no público. Algumas pessoas chegaram a levantar-se e sair. Ter a sensação de um problema real com a velhice, um problema que nossa sociedade utilitária e “saudável” não consegue lidar, foi uma grande experiência para mim. Achei interessante que o texto dramático (falado em cena pelos atores) era distribuído ao público antes de começar a peça, e tinha apenas uma página pequena. O espetáculo era longo. Isso me faz lembrar que, hoje, um texto não precisa ser grande para gerar uma encenação longa.

*Depois do filme*, de Aderbal Freire Filho – O texto utilizava a linguagem de roteiro de cinema. Aderbal, ator do espetáculo e autor do texto, ao dizer sua dramaturgia, criava uma ausência. Ele descrevia a praia ao fundo e eu, como espectadora, conseguia “ver” a praia de Copacabana diante de mim, suas ondas, seu azul. No entanto, nada disso estava ali. Ele fazia-me ver lugares, objetos e personagens completamente ausentes. No cenário só haviam cadeiras e ele. Tudo era

construído apenas pela sua palavra em cena. O texto performava, criando todo um universo da cidade do Rio de Janeiro. Isso me fez lembrar da potência do teatro. Basta um ator e um texto para ser possível contar todas as histórias do mundo.

Além desses, há outros espetáculos que me marcaram. Como *Hygiene* do Grupo XIX de Teatro, e *Medeia Vozes* do Ói nois aqui traveiz. *Incêndios* me fez ver que uma boa narrativa ainda tem sua força no teatro. *Sobre o conceito da face no filho de deus*, me fez ver o quanto uma linguagem ultrarrealista ainda pode ser impactante em nossa cultura. *Depois do filme* me fez reafirmar a potência de um texto para erguer um mundo imaginário, sem nenhum recurso físico, junto com o trabalho do ator. A imaginação como suporte do teatro.

### **30 de dezembro**

Nunca tive interesse sobre obras autobiográficas. Isso começou a mudar com alguns artistas que conheci. Foram eles Jonas Mekas e Andrei Tarkovski, ambos cineastas. Jonas Mekas ainda hoje, com seus 93 anos de idade, publica em seu site pequenos filmes (cinema-diário) com algum momento de sua rotina. Fez ao longo de sua vida muitos filmes em que a única matéria eram cenas captadas de sua vida, pequenas coisas como comer, passear na cidade, encontrar os amigos, viver com sua família, ver os filhos crescerem, e coisas que testemunhava – o começo da primavera, um incêndio perto de sua casa, a neve que caía. Ao fazer isso, Jonas Mekas mostra como a vida que cada um vive é, de fato, importante. Há um gesto ético em sua obra. Já Andrei Tarkovski utiliza poemas de seu pai em diálogo com algumas cenas de seus filmes. Propõe uma forma de diálogo entre poesia e imagem, entre biografia e ficção. Muitas vezes, oferecer sua própria vida como material artístico pode ser um gesto de grande profundidade para a arte. Vejo nisso um ato ético de valorização da vida. Se um artista utiliza sua própria biografia, transformando-a em material para sua arte, e o que mostra são pequenas coisas, pequenos acontecimentos, apenas um estar aqui presente, é como se convidasse o leitor/espectador a valorizar a sua própria vida. Somos todos precários, frágeis e efêmeros.

### **02 de janeiro**

Só consegui escrever *Maria* quando comecei a imaginar o texto sendo encenado dentro de uma casa.

Uma casa dentro da casa. Uma casa dentro da casa.

Enquanto escrevia imaginado um palco italiano, o texto era chato, previsível. Imaginar os atores entrando e saindo dos quartos, corredores, portas e janelas, me ajudou a deixar o texto mais

vivo, me surpreender com ele. Imaginar seu espaço mudou a experiência de escrevê-lo.

Imaginava uma casa velha.

Mas isso não é dito no texto de forma explícita, apenas dou indícios. A casa aparece na forma de construção do texto (entradas e saídas / ver e esconder).

### **05 de janeiro**

Em *Mãe e filho* imaginei dois amigos, bastante especiais e atores profissionais, fazendo a Mãe e o Filho. Isso me ajudou a conceber o texto. É um segredo afetivo de sua escrita.

### **05 de janeiro**

Como terminar o diário? Simplesmente parar de escrevê-lo?

### **06 de janeiro**

Sonho: Utopia, desejo.

Qual é o seu sonho?

## **PARTE III**

# O INÍCIO DO PROCESSO DE CONSTRUÇÃO

É DIFÍCIL – TALVEZ IMPOSSÍVEL – a um escritor dizer qualquer coisa sobre sua obra. Tudo que ele tem a dizer, já disse da maneira mais completa, da melhor maneira que lhe é possível, no corpo do próprio livro. – Virginia Woolf, Uma introdução a *Mrs. Dalloway*.

Tentarei contar um pouco do processo de construção dos textos teatrais apresentados aqui. Entendo que se trata de um exercício bastante difícil, uma vez que o próprio texto tem sua unidade enquanto obra e tudo que pretendia criar, tentei concretizar em sua materialidade linguística. Se consegui dar vida artística a meus textos, como pretendia, eles agora são material de diálogo, sendo impossível explicá-los ou dominá-los. Além disso, sendo o leitor também um criador, sinto que a obra mesma me escapa. Neste momento, ela já possui sua vida. Com certeza, as questões que seus possíveis leitores colocarem no futuro também farão mudar minha percepção sobre ela. Ao colocá-la para leitura, abre-se um novo diálogo entre eu, a obra e o leitor, caminhos inesgotáveis de sentido. Sua recepção mudará minha visão sobre ela e sobre o processo.

Nas vezes em que pude ver um texto meu encenado e discutido pelo público, senti uma grande surpresa e um sentimento de alteridade em relação ao próprio texto. Ao ver alguém criar reflexões, perguntas, críticas sobre ele, tento perceber um pouco do mistério que há em sua leitura. A percepção que um leitor tem de minha obra é algo que tento adivinhar, sentir, intuir. Mas jamais vou conseguir experienciá-la como ele. Tenho plena consciência de que a relação da minha obra com cada leitor é algo único e que dela não faço parte. Essa relação dele com o texto não me pertence. Tento de todas as maneiras captar algum olhar, algum sorriso, alguma palavra, uma opinião, mas sei que nada disso mostra realmente sua experiência.

Lembrar do processo de escrita é também um grande desafio; muita coisa ficou perdida ou se transformou. De muitas ideias, imagens e escolhas, já não consigo lembrar completamente. Toda vez que volto a ler um dos textos, me deparo com a riqueza de seu processo de construção, jamais totalmente apreendido e memorizado por mim mesma. É como tentar lembrar da própria vida. Podemos estar nela todo o tempo, mas jamais conseguimos reconstituí-la totalmente e nossa percepção sobre o passado também muda. A cada momento em que volto a ler o texto ou olho para alguma parte sua, entro em seu universo, seu fluxo. Ao entrar novamente em cada texto, entro em seu mundo imaginário, detalhadamente construído, mas que, ao ter sua realidade própria, passa a me interpelar com suas próprias questões. Em outros momentos, é como se eu entrasse em mim mesma, em um movimento de muita dor. Contudo, tentarei contar aqui um pouco dessa experiência de escrita, aquilo que, por algum motivo, ficou guardado em minha memória.

No início, havia construído um projeto de criação com base bastante formal, inspirado nas teorias do teatro contemporâneo. Sentia-me pronta para começar a escrever os textos que comporiam este trabalho. Porém, ao começar a pensar sobre o que realmente escreveria, dei-me conta de que apenas estava repetindo discursos que havia aprendido em estudos anteriores e reproduzindo tendências dessas teorias. Nesse início, não faziam parte do projeto de escrita indicações sobre o que escreveria (tema, narrativas, conflitos, etc.). Havia proposto uma pesquisa artística dentro na noção de teatro pós-dramático<sup>11</sup> ou performativo<sup>12</sup> e que a escrita seria uma experimentação dentro das características apontadas por essas definições. Contudo, ao começar a escrever, vi que esse objetivo não era suficiente para impulsionar meu processo de criação.

Começar por um experimentalismo formal pareceu então algo pouco provocativo, sem um sentido artístico e humano mais profundo. Comecei a entender que dialogar com aquilo que se considera um projeto estético na contemporaneidade (as características desse teatro) não era o suficiente para impulsionar a escrita de uma obra. Senti, depois de muito tempo pensando sobre o que escrever, que precisava escolher um tema, algum tipo de motivação mais profunda para escrever os textos. Essa motivação precisava estar em diálogo com o mundo, com a forma como quero dialogar com meu tempo. Aos poucos, essa necessidade foi se tornando cada vez mais importante. Percebi que o fundamental naquela etapa do trabalho era tentar encontrar uma voz pessoal, independente de aproximações ou afastamentos que teria com as definições do teatro. Precisava encontrar outras perguntas para originar o trabalho, mais ligadas ao sentido da minha

---

11 O termo “teatro pós-dramático”, estabelecido por Hans-Thies Lehman refere-se a um teatro com tendências opostas ao drama, entendido basicamente como forma dialógica ligada a uma estrutura causal de base psicológica. Para o autor: “No teatro pós-dramático, a respiração, o ritmo e o agora da presença carnal do corpo tomam a frente do *lógos*. Chega-se a uma abertura e a uma dispersão do *lógos* de tal maneira que não mais necessariamente se comunica um significado de A (palco) para B (espectador), mas dá-se por meio de uma ligação “mágica”, especificamente teatrais. (...) O que caracteriza o novo teatro, assim como as tentativas radicais de “linguagem poética” dos modernos, pode ser entendido como tentativa de restituição da *chora*: de um espaço e de um discurso sem télos, hierarquia, causalidade, sentido fixável e unidade”. Por isso, o status do texto no novo teatro deve ser descrito com os conceitos de desconstrução e polilogia. “Assim como todos os elementos do teatro, a linguagem passa por uma dessemantização. O que se visa não é diálogo, mas multiplicidade de vozes, “polílogo”. Portanto, a desagregação do sentido não é por sua vez, destituída de sentido. Ela parodia, por exemplo, a violência da colagem de linguagens da mídia, que se mostra como a versão moderna da linguagem “encrática”, da linguagem do poder e da ideologia.” LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 246-247.

12 O termo “performatividade” coloca em evidência o aspecto da linguagem como modo de construir realidades discursivas, a instância verbal como *fazer*. (MOSTAÇO, Edécio et al. (orgs.). *Sobre Performatividade*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2009). Para Josette Féral, o teatro performativo coloca a performatividade no centro do seu funcionamento, a performance enquanto ferramenta teórica de conceituação do fenômeno teatral. Esse teatro propõe a descrição dos acontecimentos da ação cênica em detrimento da representação ou de um jogo de ilusão. É um espetáculo centrado na imagem e na ação, fazendo um apelo à receptividade do espectador de natureza essencialmente especular ou aos modos das percepções próprias da tecnologia. Essa expansão da noção de performance sublinha o fim de um certo teatro, o teatro dramático. No teatro performativo, importa o “fazer”, “mostrar o que se faz”, consiste em dar-se em espetáculo, em mostrar ou “se mostrar”. O espectador entra e sai da narrativa. O ator aparece aí, antes do tudo, como um performer. A performance coloca em cena o processo, amplifica o aspecto lúdico dos eventos, bem como o aspecto lúdico daqueles que dela participam. O performer instala a ambiguidade das significações, o deslocamento dos códigos, os deslizamentos de sentido. (FÉRAL, Josette. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. *Sala Preta*, v. 8, 2008, p. 197-210).

experiência no mundo.

O que me motivou a escrever a *Trilogia da Violência* foi pensar um tema que me desse fôlego para uma obra um pouco mais extensa do que estava acostumada até então. Pensei sobre qual tema poderia me desafiar, me inquietar para a escrita da Tese. Ao longo do período em que realizei o Doutorado, escrevi e dirigi quatro peças que foram apresentadas publicamente em Porto Alegre (*Sonhos [Im]possíveis* – 2013, 2014; *As Lágrimas de Heráclito* – 2014, 2015; *Camille no Exílio* – 2014; e *Congresso Internacional do Terrorismo* – 2014, 2015), além dos textos *Em um tempo aberto* (vencedor do Prêmio Ivo Bender de Dramaturgia, em 2012) e *Terra Santa* (um dos vencedores do Prêmio Funarte de Dramaturgia na edição de 2014). Cada trabalho desses tinha uma forma estética específica e um tema, assim como eram obras independentes. Queria para o projeto de tese algo que se diferenciasse desses outros trabalhos. Pensei que, no trabalho como dramaturga, ainda não havia criado um conjunto de textos que dialogassem entre si, levando a algum tipo de unidade, que pudessem ser vistos como uma obra na qual as partes compõem um sentido maior, uma visão mais ampla da vida e do teatro. Essa relação de conjunto teria uma visão de processo, no qual uma parte interfere e dialoga com a outra, transformando e recriando as outras, ainda que cada parte possa ser encenada e interpretada de maneira individual.

A escrita da *Trilogia* começou, dessa forma, pela escolha de um tema. Queria um tema provocador, que considerasse importante para tratar do ponto de vista social, histórico e artístico, uma forma de testemunhar e interferir sobre a minha época. Pensei em temas bastantes gerais como o amor, a saudade, o tempo, a amizade, entre outros. Mas achei que esses temas, neste momento da minha vida, não eram, por si só, capazes de me instigar durante os quatro anos destinados para a escrita da tese. Queria algo mais provocador naquele momento. Comecei a pensar no que hoje me incomoda profundamente, aquilo que me impede de ter uma vida mais feliz com as pessoas que compartilham meu tempo de existência. Depois de algum tempo refletindo sobre isso, o tema da violência pareceu algo que me inquietava profundamente. As constantes notícias sobre acontecimentos de violência, com suas diferentes manifestações; a sensação permanente de insegurança que temos no Brasil; a percepção da vida como algo frágil que a todo momento pode ser colocado em risco; enfim, as várias formas que criam essa sensação de estarmos sempre em risco de nos transformarmos em vítimas, sensação que impede uma vida mais harmônica com nossa sociedade, isso foi o que me provocou a trabalhar, que me fez ir atrás de deslocamentos pessoais como artista, como pessoa e como pesquisadora. Esse tema já apareceu explicitamente em outros trabalhos fora da universidade (*Congresso Internacional do Terrorismo* e *Terra Santa*). Nesses dois trabalhos, trato de uma violência mais social, mais política. Nos outros ele também aparece, mas sob um ponto de vista mais interno, mais privado. Refletindo sobre isso, vi que é um tema que me

provoca bastante e que talvez sempre esteja, de alguma forma, nos meus trabalhos, ora sob um ponto de vista mais público, ora mais privado. Assim, mesmo a violência já tendo feito parte de outros textos, achava que ainda poderia abordá-la sobre mais pontos de vista e que estaria motivada ao longo dos anos do doutorado, por ser um tema complexo, em constante diálogo com o tempo presente, com as transformações do mundo e permitindo infinitos modos de abordagem. Via nesse tema a possibilidade de tratar de algo profundo, inquietante, que pode dizer respeito a mim e a outras pessoas.

A partir dessa escolha, comecei a elaborar uma estrutura. Queria que o trabalho tivesse uma ideia de processo, de algo que se transforma. Também queria escrever textos que explorassem diferentes técnicas de composição formal e narrativa (evidência de que não abandonei a preocupação formal anterior). Além disso, desejava textos que formassem uma unidade temática e que propusessem um diálogo estético. Cada um deveria ter um uso específico da linguagem verbal (diálogo, narração, voz lírica, canto, etc).

Com essas ideias em mente, veio a imagem de uma trilogia. É uma estrutura clássica e que já foi bastante usada ao longo da história do teatro ocidental. Exemplos dessa estrutura são: *Oresteia*, de Ésquilo (*Agamêmnon*, *Coéforas* e *Eumênides*, Grécia Antiga, séc. V a.C.); Trilogia das barcas, de Gil Vicente (*Auto da Barca do Inferno*, *Auto da Barca do Purgatório* e *Auto da Barca da Glória*, século XV-XVI); Trilogia dramática da terra espanhola de Federico García Lorca (1898-1936) (*Bodas de Sangue*, *Yerma* e *A Casa de Bernarda Alba*); *Trilogia Perversa* de Ivo Bender (1941, 1874, 1826, publicada em Porto Alegre em 1988); e *Trilogia Bíblica* do Teatro da Vertigem (*O paraíso perdido*, de Sérgio de Carvalho – 1992, *O livro de Jó*, Luis Alberto de Abreu – 1995, *Apocalipse 1,11* de Fernando Bonassi – 2000, todas escritas em processo colaborativo com o grupo e o encenador Antônio Araújo, e apresentadas em São Paulo).

Pensar a criação de uma trilogia chama a atenção para uma relação sintagmática e diacrônica entre os textos. Um sintagma consiste em um conjunto formado por unidades menores, todas elas obedecendo certas regras e todas em relação umas com as outras. Uma vez lido cada texto, ele passa a estabelecer uma relação no tempo (diacrônica). Isso forma uma relação dentro de uma estrutura textual. No meu caso, os textos nessa relação mantêm uma individualidade, mas convidam o leitor/espectador a pensar nas relações combinadas, em que o sentido de um texto dialoga com o contexto semântico que os outros textos lhe atribuem. Essa interrelação evita que cada texto pareça uma resposta única sobre o tema. Na *Trilogia* que escrevi, pensei que cada texto apontaria para um tipo de violência, evitando que o trabalho pudesse cair em um reducionismo do tema. Ao apresentar diferentes modos de interpretação, alguns mais privados e abstratos, outros mais sociais e com uma narrativa mais concreta, espero uma leitura plural de seu conjunto, como se a representação do

mundo pudesse apontar para a multiplicidade de experiências e existências. Contudo, com o decorrer do processo, também a ideia de uma “trilogia” em seu sentido formal, mais ligado à tradição, foi sendo esquecida. A ideia de conjunto para os textos continuou sendo extremamente importante; contudo, a inserção dos *Cantos* (dos quais falarei adiante) fez com que a palavra “trilogia” no título passasse a ter um caráter mais poético do que formal. Comecei a pensar nela enquanto imagem e menos em seu aspecto descritivo. Nesse sentido, a *Trilogia da violência* não é exatamente uma trilogia, como nos exemplos citados, mas uma “pentalogia”, uma vez que é composta por cinco textos. Ou seja, o título não aponta para seu aspecto formal (uma tríade), mas utiliza sua imagem para criar um sentido mais literário para essa palavra, uma vez que “pentalogia” não seria um nome muito interessante do ponto de vista estético. O fato é que constituem um conjunto de cinco textos em relação de sentido uns com os outros, ainda que cada um com uma unidade formal e temática.

A partir disso, buscando essa estrutura dos três textos (os outros só surgiram depois), comecei por elaborar o seguinte projeto:

<b>Características/ Texto</b>	<b>1º Texto</b>	<b>2º Texto</b>	<b>3º Texto</b>
<b>Forma de linguagem</b>	Narração	Poesia	Diálogo
<b>Assunto</b>	Descrição de uma imagem.	Sonho, projeção de um futuro.	Decisão, escolha.
<b>Contexto Narrativo /Acontecimento</b>	Violência militar ou civil. Um grupo de pessoas é exterminado. As pessoas estão confraternizando (namoram, comem, conversam) Fazem coisas cotidianas. Violência. Morte do grupo.	Cinco refugiados que sonham em viver em outro lugar. Viajam e chegam ao destino.	Decisão. Escolha. A chegada a algum lugar.
	Passagem de tempo. Vão da felicidade à infelicidade.	Sonho. Utopia. Esperança.	
<b>Intertextos/ Diálogos com outras obras</b>	Poema <i>O terrorista, ele observa</i> de Wislawa Szymborska; a peça <i>Interior</i> , de Maeterlink; o poema <i>Morte no Avião</i> , de Drummond	Imagens: <i>A nau dos insensatos</i> ; <i>Jangada de medusa</i> de Théodore Géricault	Diferentes tragédias gregas: <i>Antígona</i> de Sófocles; Textos de Bertold Brecht - <i>O círculo de giz caucasiano</i> ; <i>Vida de Galileu</i> ; <i>Mãe coragem</i>

			<i>e seus filhos</i>
--	--	--	----------------------

Depois da primeira versão, esse esquema teve algumas variações. Os quadros em branco significavam o que eu não sabia ou ainda não havia definido. Um outro modelo para ele foi:

<b>1º Texto</b>	<b>2º Texto</b>	<b>3º Texto</b>
Narrador X Grupo de pessoas: imagem que será destruída	Grupo que sonha, devaneia. Quais são seus sonhos pessoais?	
Tema: Horror da violência Experiência no tempo	Tema: Esperança Dor Alegria Medo Memória	Tema: Decisão. Escolha

Esses quadros mostram que comecei a planejar a *Trilogia* a partir da ideia de um conjunto de textos. Havia definido que cada um teria uma narrativa independente, porém eles estariam em relação uns com os outros.

Tudo isso era escrito em um caderno, que constitui o diário de criação apresentado na segunda parte deste trabalho. Nesse caderno, colocava todas as anotações que envolviam o projeto dos textos. Mas o processo não foi tão organizado como pode parecer. Quando escrevia uma ideia, poucas vezes a retomava. Quase nunca relia o que escrevia, como se fosse apenas para a frente, sem voltar para trás, para o que já havia pensado. Certamente, muitas ideias que podiam parecer ótimas no momento do registro ficaram perdidas naquelas páginas. Olhando para a escrita do diário, hoje, entendo que foi uma forma de desenvolver a ideia. O que era colocado em um dia, depois ia sendo reescrito em outro de forma nova, sem voltar à antiga. Contudo, sem essas anotações, creio que teria sido muito difícil desenvolver os textos.

Reproduzo aqui o que escrevi em um desses dias, no início dessas anotações:

Buscar o essencial de cada texto.  
 Não é um elogio à violência.  
 É minha percepção do tema.  
 Nesse sentido, também não é um tratado sociológico.  
 Onde se passa cada história?  
 Qual é o lugar?  
 Onde se passa a ação?  
 Quem fala?

A importância do subtexto para o autor.

A trilogia trata da violência. Mas isso é só na superfície. Os temas que importam realmente estão em camadas mais profundas do texto. Por exemplo: esperança e utopia são os temas principais do segundo texto (*Navio*).

Tempo e fragilidade são os temas do primeiro (*Exílio*), além do tema da escolha. Os carrascos podem hesitar no momento de agredir. Há um segundo de tempo onde é possível hesitar.

A escolha de Brecht.

Questões formais:

O teatro é sempre uma pesquisa sobre a oralidade de seu tempo<sup>13</sup>.

Olhando para essas anotações iniciais, anteriores à própria escrita dos textos, vejo que foram fundamentais para o processo. Nem todas chegaram a ser respondidas. As anotações constituem um guia de perguntas, de questionamentos. Percebo que “buscar o essencial de cada texto” foi uma das coisas que mais procurei na escrita dessa dramaturgia. Entender o teatro como oralidade foi também uma das questões norteadoras do processo. Falarei mais sobre isso ao longo do trabalho.

Paul Valéry diz que, para escrever:

Vou me precaver, então, de confiar no que esses termos *Poesia e Pensamento abstrato* me sugerem assim que são pronunciados. Mas vou me voltar para mim mesmo. Procurarei aí minhas verdadeiras dificuldades e minhas reais observações de meus verdadeiros estados, encontrarei aí meu racional e meu irracional; verei se a oposição alegada existe, e como existe no estado vivo. Confesso ter o costume de distinguir nos problemas do espírito aqueles que eu teria inventado e que exprimem uma necessidade real sentida por meu pensamento, e os outros, que são os problemas alheios. Entre estes últimos, há muitos (vamos colocar quarenta por cento) que me parecem não existir, ser apenas aparências de problemas: *eu não os sinto*. E quanto ao resto, há muitos que parecem mal enunciados... Não estou dizendo que tenho razão. (...) É a minha própria vida que se espanta, é ela que deve fornecer, se puder, minhas respostas, pois é somente nas reações de nossa vida que pode residir toda a força e como que a necessidade de nossa verdade<sup>14</sup>.

Essa postura de se voltar para si próprio, de escrever sobre o que realmente lhe importa, mesmo que não tenha razão para os outros, me parece essencial, tanto para criar quanto para refletir sobre o processo de criação. Foi uma postura fundamental no processo de escrita da *Trilogia*. Busquei esse tipo de gesto em relação ao mundo de forma consciente, insistentemente. Acredito que, para escrever, o artista precisa dar conta desse *eu* fundamental. Sem ele, não é possível começar nada, mesmo que não seja absolutamente *verdadeiro*. Naquele dia, lendo Paul Valéry, escrevi no diário:

O que é dramaturgia?

O que eu penso quando reflito sobre essa palavra?

---

13 Esse trecho constitui uma das entradas do diário.

14 VALÉRY, Paul. *Variedades*. São Paulo: Iluminuras, 2007, p. 203-204.

O que eu penso quando vou escrever dramaturgia?

De onde começo?

Assim como o autor sentia a necessidade de se voltar para si e encontrar sua verdade, ainda que aos olhos dos outros ela não fosse racional, também eu, para escrever, precisei me perguntar sobre o que é dramaturgia *para mim*. Acredito que todo artista deve se preocupar com isso. Entendo que essa pergunta é fundamental para o escritor, pois o que se escreve é uma resposta a ela. Essa resposta, assim como não tem o objetivo de ter *razão*, também não precisa ser total, acabada, final. Não é uma verdade. É uma resposta sempre em transformação. Os textos que escrevi neste trabalho são o resultado de uma etapa de vida e, por isso, sempre mostram uma visão de mundo parcial, incompleta e precária. Em outro momento, escreveria outra coisa. Do mesmo modo, não sei agora como será meu próximo texto. Não faço ideia do que virá depois de escrever a *Trilogia*; me deparo novamente com o não-saber inicial. É certo que a cada novo recomeço já sou outra, completamente transformada pelo trabalho que julguei encerrado. O texto também me escreve. Ao me afastar dele, volto para a mesma questão, o que é dramaturgia *para mim*? Qual teatro desejo profundamente? Do que preciso falar *agora*? O que desejo dizer ao mundo com meu trabalho? Nisso não há progresso. É um processo infinito de encontrar novas respostas para as mesmas perguntas. Para isso, preciso sempre voltar para dentro de mim mesma.

Desse escritos iniciais até os textos que apresento aqui houve muitas mudanças. Grande parte do processo não foi consciente. Muito se perdeu na própria escrita. De muito já não lembro. Houve mais caos do que organização. Foi um processo vivo e difícil, acima de tudo. Alterei os títulos, as linguagens, as sinopses. Muito do que procurei precisou mudar durante o processo. Um dos textos que planejei precisou ser abandonado, o que sempre é difícil em um trabalho de criação. Além disso, se no início pensava que a *Trilogia* seria, pela ordem dos textos: narração (primeiro texto), poesia (segundo texto), diálogo (terceiro), o resultado foi completamente diferente disso. O primeiro texto é mais dialógico, o segundo é mais narrativo e o terceiro utiliza essas duas formas de discursos.

Além disso, houve uma mudança radical na estrutura geral da proposta. Inicialmente pensava que os *cantos*, sobre os quais ainda não falei, seriam poemas localizados entre os textos dramáticos. Contudo, depois de um pouco avançados os três textos principais, vi que eles poderiam crescer e tomar um papel maior na *Trilogia*. Em nenhum dos três textos do conjunto eu conseguira trabalhar uma voz mais próxima da poesia, mas era algo que ainda buscava. O processo conduziu a outras formas de linguagem, mais narrativas e dialogadas, mas eu ainda buscava o *canto*<sup>15</sup>. Depois de

---

15 Entendo o canto como a relação entre a voz e o corpo, numa relação de essencialidade que a linguagem cotidiana não permite completamente.

muito tempo – enquanto fazia uma oficina de atuação<sup>16</sup> com a amiga e colega atriz Franciele Aguiar – inspirada por um exercício, vi que esses textos que inicialmente seriam poemas poderiam se transformar em textos teatrais; chamei-o de *cantos* porque estão muito próximos da voz lírica.

Do início do processo de construção dos textos até este momento de apresentá-los houve alguns aspectos que persistiram. Encontrar um tema que me motivasse a escrever foi fundamental porque permitiu que o trabalho artístico dialogasse com uma visão de mundo, com algo que julgava importante, questionador. Isso me fez realizar uma busca e um engajamento mais profundos com o trabalho. Além disso, o experimentalismo formal indicado como um dos objetivos do projeto se manteve: cada texto tem sua forma específica. Queria que cada texto explorasse uma forma estética, um tipo de experiência com a linguagem verbal no fenômeno teatral, e essa vontade me acompanhou durante todo o processo. Contudo, já não estava mais interessada em dialogar com possíveis características formais apontadas pela crítica como definidoras de um teatro contemporâneo, mas com formas que considero importantes para minha pesquisa pessoal como dramaturga. Se essas formas seguem tendências do teatro contemporâneo ou não, foi uma questão a que me voltei somente após a escritura dos textos. Em primeiro lugar, busquei uma forma de dialogar com sentidos que julgava importantes para a vida. A forma deveria ter origem nessa busca. Os textos deveriam surgir de certo sentimento em relação ao mundo.

Ao longo do trabalho, utilizarei diferentes termos para me referir aos textos que compõem a obra literária apresentada aqui: dramaturgia e texto teatral. *Texto teatral* pressupõe uso de textos fora do modelo do drama burguês, mas *dramaturgia* também pode significar escrita das ações<sup>17</sup>. Acho que os dois termos são válidos e não se opõem, como se pode acreditar na teoria do texto teatral contemporânea. Toda ação no palco ainda carrega uma escrita cênica e, sendo vida, também carrega o sentido de ação. Por isso, escolho usar os dois termos como equivalentes. Entendo que o drama está na base da ação do ator e, por consequência, do próprio teatro, independentemente do que o ator diz ou de “como”, uma vez que se refere a um conflito mais profundo que o palco expressa. Quando vejo um ator no palco, antes de qualquer ação ou fala, já identifico ali o sentido do drama. Este, no teatro, não depende da forma narrativa ou utilização da linguagem; está ligado a uma ideia mais profunda do ser humano; é o drama da vida que o teatro expressa. Isso independe da forma textual ou narrativa. Por isso, considero que quem escreve para teatro ainda pode ser chamado de dramaturgo/a e o que se escreve ainda é dramaturgia. A expressão *texto teatral*, utilizada, entre outros, por Jean-Pierre Ryngaert, é muito vaga<sup>18</sup>. Se pensarmos que a palavra *texto*

---

16 AGUIAR, Franciele. *Ver, Escutar, Revelar e Encontrar: Caminhos Para Uma Investigação da Presença*. 23 a 27 de fevereiro de 2015, das 9h às 13h. Casa de Cultura Mario Quintana.

17 RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. São Paulo: Martins Fontes, 1995, p. 17.

18 Idem, *ibidem*.

não se refere apenas ao signo verbal, essa expressão pode ficar ainda mais vazia. Se, para nos referirmos aos textos escritos para teatro, abandonarmos a palavra *dramaturgia*, como chamaremos essas criações e seus autores? A expressão “texto de teatro” acaba com a identidade da escrita teatral em relação a outras linguagens escritas. Ao mesmo tempo em que isso é muito interessante artisticamente para a escrita teatral do final do século XX e início do século XXI (uma vez que *texto teatral* significa que tudo pode ser utilizado em cena), também aponta para a perda de identidade da própria escrita para teatro. Prefiro pensar que as possibilidades da dramaturgia se alargaram, mas não creio que houve uma perda total de identificação do que seja escrever dramaturgia. Quando escrevo para teatro, penso nesse drama humano que antecede a forma estética do texto. Esse drama não diz respeito ao tipo de textualidade dita pelo ator, mas à sua condição no mundo. Além disso, a palavra *drama*, do ponto de vista da dramaturgia, também expressa outro conflito que está na essência da própria dramaturgia: a relação entre a fala e o corpo do ator, conflito fundamental da escrita teatral. O texto de teatro é um elemento verbal que entra em relação com sua experiência imagética, sensorial e física. O ator “vive” o texto, corporifica-o. Ele concretiza em cena a relação que temos entre corpo e linguagem falada.

Nos próximos capítulos, abordarei outras questões relevantes para o processo de criação da *Trilogia* e suas mudanças ao longo do trabalho, desde o início até a fase final.

É preciso lembrar que falarei daquilo que consigo ter consciência, sabendo que esses ensaios podem ser mais ficcionais do que o próprio texto teatral.

# A BUSCA POR NARRATIVAS – A VONTADE DE CONTAR

A arte de narrar está definindo porque a sabedoria – o lado épico da verdade – está em extinção.

Walter Benjamin

Que é este mundo, se não um mapa universal de misérias, de trabalhos, de perigos, de desgraças, de mortes? É à vista de um teatro imenso, tão trágico, tão funesto, tão lamentável, aonde cada reino, cada cidade e cada casa continuamente mudam a cena, aonde cada sol que nasce é um cometa, cada dia que passa um estrago, cada hora e cada instante mil infortúnios, que homem haverá (se acaso é homem) que não chore? Se não chora, mostra que não é racional; e se ri, mostra que são risíveis as feras.

*As lágrimas de Heráclito*, Antônio Vieira

o namoro com o futuro é o pior dos conformismos, a covarde adulação do mais forte. Pois o futuro é sempre mais forte que o presente. É realmente ele, com efeito, que nos julgará. E, certamente, sem nenhuma competência.

*A arte do romance*, Milan Kundera

No início do trabalho, um dos elementos que mais importavam era pensar as necessidades de narrativas sobre nosso tempo. Percebo hoje uma falta muito grande de histórias no teatro. Quando olho para trás, não é difícil identificar as narrativas que marcam cada período histórico. Contudo, quando analiso minha geração e minhas experiências com a arte contemporânea e, principalmente, com o teatro feito nos dias de hoje, é difícil encontrar tais narrativas. Os valores que colocamos para o teatro contemporâneo não costumam se voltar a essa preocupação. Atualmente, valorizamos mais as experiências sensoriais, a fragmentação, o uso de novas tecnologias em cena, o experimentalismo com a linguagem. Contar histórias não está entre uma das preocupações do teatro contemporâneo no Brasil. *Narrar* é uma palavra difícil de ser encontrada nos processos criativos e nas teorias que tratam de nosso teatro hoje.

Porém, quando penso nos inúmeros problemas de nosso tempo, no individualismo sempre crescente, na solidão que compartilhamos, na falta de sentido que damos à vida, nas formas de violência que nos assustam cada vez mais, penso na falta que pode fazer a nós o compartilhamento de histórias sobre o nosso tempo. Um dos textos mais significativos sobre isso é, com certeza, o de

Walter Benjamin sobre o narrador<sup>19</sup>. Nesse texto, Benjamin traz uma imagem terrível, a de um soldado que, voltando da guerra, em vez de chegar contando o que viu, chega em silêncio. Pergunto-me se esse silêncio de alguém que volta de uma experiência terrível não é o silêncio que hoje propagamos como valores de um teatro contemporâneo. Um teatro que não se importa mais com a partilha de histórias, apenas com sensações passageiras e repetitivas. Não seríamos nós esse soldado exausto e traumatizado por uma guerra horrível, que já não consegue contar nada àqueles que o esperam, felizes porque, afinal, ele está vivo? Se tomamos consciência disso, desse silêncio, dessa incapacidade de trocar experiências, a narrativa não aparece como um tipo de utopia dentro do contexto de isolamento? Se narrar é trocar experiências, não seria essa troca algo que deveríamos buscar? Se esse silêncio significa uma incapacidade de troca entre os indivíduos, não deveríamos fazer um esforço para tentar compartilhar algum tipo de experiência? Sendo o teatro uma arte coletiva, ele não seria um lugar propício para isso? Contudo, o que trocamos no teatro feito hoje? Normalmente, quando assisto a uma peça, se um amigo me pergunta como foi, não consigo dizer. O que vejo é tão fragmentado e voltado apenas às sensações do corpo que não consigo comunicar minha experiência. Quando isso acontece, sempre dizemos, “precisa ir para saber, é difícil contar” e não conseguimos falar mais nada sobre o que vimos. Atualmente, no ambiente teatral, é comum pensar sobre isso como um valor positivo, afinal “é uma peça de experiência, só quem foi é que vivenciou aquele ato teatral”. É o teatro como acontecimento corporal. Não faz sentido “contar”. Não nego a importância desse teatro. Mas questiono se esse absoluto silêncio após o acontecimento teatral não mostra a dificuldade de falar de algo que pouco propõe troca, compartilhamento entre os indivíduos (cada vez mais solitários), da vivência de algum tipo de experiência que só a narrativa poderia nos dar. Somos aqueles que veem algo, mas são incapazes de compartilhar. Produzimos um teatro fechado sobre si mesmo, que não permite a apropriação fora dele. Ganhamos em encenação, mas perdemos em memória. Porque a única memória que esse teatro produz é uma memória individual do corpo e de imagens fragmentárias, impossíveis de serem compartilhadas.

Quando tento lembrar das peças que vi nos últimos anos, só tenho imagens fragmentadas, flashes e sensações fugidias. Mal consigo lembrar. Da maioria delas não consigo nem dizer o tema, do que tratavam. Poucos trabalhos ficaram realmente registrados na minha memória. Por quê? Sou eu que não consigo lembrar ou o teatro que tenho visto tem se mostrado incapaz de realmente inscrever algo em mim? Por outro lado, naqueles poucos em que havia uma narrativa mais definida, essa narrativa consegue, de alguma forma, ativar a memória dos outros elementos mais sensoriais, mais próprios do evento teatral, como se puxassem um fio. Não tenho uma resposta para isso. Mas,

---

19 BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2012.

com certeza essa é uma pergunta que acompanha minha prática como dramaturga. Qual o papel das narrativas no teatro que vivencio?

Como havia falado anteriormente, depois de escolher o tema, o passo seguinte foi a elaboração de três narrativas. Queria encontrar três histórias ou situações. Surgiu então outro questionamento. Como tratar o tema da violência? Como olhar para ele? Comecei a ler sobre violência, procurar jornais, colher histórias, pensar nos problemas da minha cidade, do meu país, coisas que acontecem hoje ao redor do mundo.

Entre as leituras que fiz, três autores me ajudaram a construir um olhar sobre o tema e escolher uma forma de pensar a relação entre violência e visão de mundo contemporâneo. Os autores foram Michael Nagler, Patrick Imbert e Ariel Dorfman. O primeiro deles trata de uma ideia sobre não-violência<sup>20</sup>, o modo como podemos resolver conflitos de forma que não obedeça a uma tendência à violência, que rompa com o ciclo de agressão entre as pessoas. Ele traz o questionamento sobre como é possível resolver conflitos. O segundo, Patrick Imbert, aborda a necessidade de pensarmos em modos de convívio<sup>21</sup>. Imbert propõe uma visão de mundo em que prevaleça a convivência pacífica entre diferentes culturas. Ele pensa isso a partir da experiência social e política de seu país, o Canadá, no qual imigrantes de culturas muito distintas convivem territorialmente e é um desafio para todos encontrar formas de conviver com as diferenças culturais tomando como base a Declaração Universal do Direitos Humanos.

O último autor que cito é Ariel Dorfman, que chama atenção para a necessidade de imaginarmos a paz. Nesse sentido, coloca ele um papel importante sobre a forma com que imaginamos nossas histórias. Tanto ele quanto Patrick Imbert dão importância fundamental para a literatura na elaboração do imaginário, principalmente em relação à forma de pensarmos nossos conflitos.

Patrick Imbert aponta a dificuldade de encontrar histórias de convívio entre pessoas diferentes. Nesse sentido, citou<sup>22</sup> como exemplo *As aventuras de Pi*, do escritor canadense Yann Martel. Neste livro, segundo ele, o personagem principal, o menino, não mata a causa de tanto pavor e medo, mas tenta conviver com ela e, nesse convívio, encontra um motivo para sua própria sobrevivência. A diferença não aparece como motivo para o extermínio do *outro*, mas como uma forma de dar sentido à vida do *eu*.

Além disso, Ariel Dorfman aborda a necessidade de cultivarmos histórias de paz. Afinal, por que nos interessam tanto as histórias de violência que finalizam com o aniquilamento de uma das

---

20 NAGLER, Michael. *The search for a non violent future*. A promise of peace for ourselves, our families, and our world. Novato: New World Library, 2004.

21 Palestra “Memória, exclusão e inclusão”, com Patrick Imbert (University of Ottawa), 29 de maio de 2014.

22 Idem, *ibidem*.

forças do conflito e histórias pacíficas são, muitas vezes, consideradas “sem graça”<sup>23</sup>? Segundo ele:

Em uma época em que o mundo parece precipitar-se em um novo conflito insensato, procuro indícios de paz. Procuo histórias de paz porque é tudo que posso fazer para exorcizar os demônios da destruição.

Por que será que o número dessas histórias de paz é tão reduzido, além de ser tão difícil transmiti-las? Apesar de ser tão proclamada por todo mundo como desejável, será possível que a paz seja, de fato, tão inatingível no nosso planeta, precisamente porque nós, seres humanos, temos mais habilidade para imaginar a discórdia do que para imaginar a harmonia? Será a natureza espetacular e dramática da guerra que exerce tal fascínio sobre nosso imaginário coletivo e individual? Será inevitável sermos seduzidos e arrastados para o fundo dos turbilhões de violência que nos submergem, independentemente do lugar onde estivermos, ao ponto de preferirmos, quase sempre, as histórias de guerra àquelas que, muitas vezes, são representadas como insípidas histórias de paz? Esta paz deverá ser sempre evocada como algo de pouco apaixonante, nada além da ausência escancarada de hostilidades, um enfadonho intervalo entre batalhas sensacionais a serem recomeçadas desde que possível?<sup>24</sup>

Essas reflexões apontam para a seguinte questão: somos seres essencialmente violentos ou aprendemos, pela cultura, a sentir prazer em histórias de violência? Será possível construir outras formas de pensar a resolução de nossos conflitos que não sejam relacionadas à “morte” (simbólica ou real) de nossos opositores?

Uma das questões fundamentais nas discussões sobre violência é se ela é cultural ou natural<sup>25</sup>. Cada abordagem tende a escolher uma das respostas.

Não sei se conseguiremos responder a essa pergunta em um futuro próximo. Talvez nunca consigamos. Porém, a ideia de paz pode ser historicamente localizada. Immanuel Kant foi o primeiro a tratar dela filosoficamente, no livro *A Paz Perpétua*<sup>26</sup>. Ou seja, se podemos questionar o quanto a violência é construída ou parte de nossa natureza animal, por outro lado, a ideia de paz é uma construção histórica e social que pode ser mapeada em suas origens. Nesse sentido, a literatura, enquanto forma artística elaborada pela cultura, pode colaborar para o entendimento de nossos conflitos e ampliar nossa imaginação sobre eles. Pensar outras resoluções seria uma forma desse alargamento. Imaginar a paz pode então ser um desafio social e artístico. Como escritora, também não pretendo oferecer uma resposta a essa pergunta (se a violência é natural ou cultural); contudo, considero a pergunta um grande estímulo para pensar narrativas e formas de resolução de conflitos que ultrapassem o senso comum.

Isso não significa dar à arte um caráter didático, mas chama atenção para ela como forma de conhecimento sobre o humano. Não creio que a literatura e o teatro devam “servir” para alguma

---

23 DORFMAN, Ariel. O espírito de paz no cotidiano. In: AHMALK, Per et al. *Imaginar a paz*. Brasília: UNESCO, Paulus Editora, 2006.

24 Idem, *ibidem*, p. 171.

25 COSTA, Marcia Regina da; PIMENTA, Carlos Alberto Máximo (orgs.). *A violência: natural ou sociocultural?* São Paulo: Paulus, 2006. Ver também AHMALK, Per et al. Op. Cit., p. 177.

26 KANT, Immanuel. *A paz perpétua*. Porto: Livraria Educação Nacional, 1941.

coisa. O fato de refletir sobre a violência em nosso mundo não significa que eu deseje uma arte pedagógica. Isso poderia levar a um efeito contrário. Toda arte deve ser livre para contar tudo. E quando conto, tento mergulhar nessa experiência. Quanto mais me aprofundo na história, mais livre ela é de suas responsabilidades com o mundo real. Porém, não conheço exemplo de artista que não se relacione com seu tempo a partir de certos questionamentos sobre a vida. Por isso, pensar sobre o que é o mundo para mim reflete de algum modo em meu modo de fazer arte, não de forma pedagógica, mas como parte das reflexões que me orientam. O artista não é aquele que dá respostas, mas aquele que faz perguntas. Pensar sobre a violência me ajudou a formular perguntas. Nesse sentido, refletir sobre a violência e suas formas de representação me ajudaram a pensar formas de narrar, a buscar outros exemplos de resolução de conflitos. No final do processo de escrita, apenas conto histórias; é sua própria verdade que me interessa. Ao escrever, aprendo com o próprio contar. Encontrar esses sentidos que só as narrativas têm, perseguir suas verdades, é o grande aprendizado do escritor, pois nisso não há moralidade. Para escrever, preciso encontrar verdades que não são minhas, mas das humanidades ficcionais que se mostram nos textos. O que dizem essas histórias cabe ao leitor refletir. Minhas verdades pessoais ficam para mim, as dos textos não estão sobre meu controle. Durante o processo, é diante do mundo que me coloco, como forma de conhecimento. Não ofereço respostas. Mas questiono meu modo de olhar o mundo, o que ver nele.

Entendo que todo artista precisa trabalhar sobre si mesmo, um trabalho interno e de ampliação da percepção do mundo. Pesquisar sobre a violência e deixar que esse tema dialogue com meu trabalho é uma forma de ampliar esse mundo e sair dos meus próprios condicionamentos e limitações do imaginário sobre a vida. Não é o texto que a pesquisa teórica influencia, mas o autor. Se eu mudo, meu texto muda.

Com essas ideias, “procurei” as narrativas da *Trilogia*. O primeiro texto deveria nascer de um silêncio frente a um passado de violência. O segundo, de um desejo de utopia, de mudança. O último foi uma história buscada a partir de uma ideia de conflito cuja resolução não se desse pelo aniquilamento das forças, mas buscasse uma forma de convívio. Essa busca foram conscientes. Levei muito tempo para encontrar as narrativas.

Para a construção da *Trilogia*, a intenção era que a segunda história (*Navio*) falasse de viagem, de busca por uma utopia. Não sei o que veio primeiro, se essa história ou o tema da busca dos personagens. É provável que tenham surgido juntas, já não consigo lembrar.

Esse texto foi o primeiro da trilogia a ser escrito e veio com muita força. Mas é importante dizer que não pesquisei sobre os fatos reais. Queria reconstruir esse acontecimento em minha imaginação, povoá-lo de detalhes dentro de mim. A fidelidade com a história real não era importante. Desejava recriar. Para isso, reconstruí na minha imaginação o acontecimento, vivi-o

internamente. Fiz perguntas e criei as respostas. Como eram aqueles homens? Como era o lugar de onde vieram? Por que quiseram sair? Como foi a viagem? Tudo isso recriei imageticamente, sem recorrer à pesquisa histórica. A história precisava se tornar minha.

O texto *Maria* também foi bastante difícil. Queria, como disse, um tipo de representação da violência que não acabasse com o aniquilamento do inimigo, mas outro tipo de resolução. Não conseguia encontrar isso em lugar algum, nenhuma história ou imagem que me inspirasse.

Não lembro bem como foi, mas depois de muito tempo procurando algo que me pudesse sugerir uma história, lembrei de um fato que uma vez vi acontecer em um casamento. O casamento ia muito bem, todos conversando, ouvindo música e comendo. Era uma festa bastante familiar, até que, em certo momento, armou-se uma briga. A festa inteira parou. Instaurou-se um clima de violência horrível. Eu estava no salão e fui para a rua ver o que estava acontecendo. Quando cheguei lá, vi que estavam acusando uns rapazes de terem feito mal a um menino. Atrás do salão de festas havia uma sanga seca, como uma valeta enorme. Não se via água, só um buraco comprido e escuro. Era noite e não era possível ver muita coisa. Começaram a acusar um dos rapazes e ele se defendia dizendo que não havia feito nada. Eu o conhecia e sabia que não era uma pessoa violenta. Seria difícil imaginar que ele fizesse mal àquele menino, mas, no meio da confusão, todos, homens e mulheres, começaram a dizer que ele havia empurrado a criança. Ele estava meio bêbado e não conseguia se defender. Parecia que nada do que dizia adiantava. O rapaz e seus amigos, intimidados com as acusações (pois o clima se estendeu a todos os que estavam com ele), começaram a ficar acuados. Já estavam todos numa parte alta do terreno, espremidos pelo grupo (praticamente todos da festa). Nisso, o pai da noiva, que era parente dos rapazes, conseguiu intervir para que não fizessem mal a eles. Mas não adiantou muito. Com medo, os jovens subiram nas suas motos e saíram correndo do lugar. Era noite e estávamos num ponto isolado da cidade, com árvores por todos os lados. O que mais me marcou naquele dia não foi o fato de eles precisarem fugir, mas o fato de que depois de eles saírem, a festa continuou como se nada tivesse acontecido. Aquele clima de alta violência se instaurou e imediatamente, com a saída daquelas pessoas, tudo voltou ao normal, como se nunca houvesse acontecido. Vi que o conflito não se dava só por causa da hipótese daquele menino ter sido empurrado. O menino estava muito bem, sem nenhum arranhão. O desespero se deu porque ele foi chamado e demorou a aparecer. A mãe o chamava e ele não respondia, até que veio caminhando com a roupa meio suja de barro. Mas o conflito se deu, depois pude entender, porque aquele rapaz e todos os seus amigos eram vistos ali como estrangeiros, de fora do lugar. As famílias da festa, todos vizinhos e familiares daquela região, não estavam gostando da sua presença. Na primeira oportunidade, foram para cima deles com o intuito de agredi-los. Não importava o que dissessem para se defender, ninguém daquelas famílias acreditaria. No momento

em que os rapazes saíram, tudo pôde ficar como antes, a comunidade estava novamente sozinha com ela mesma, sem os intrusos da cidade. Assustei-me com a capacidade de violência diante de alguém, mesmo sem prova, sem pensar nas consequências daquelas acusações. Alguém grita algo, aquilo se espalha e rapidamente um tribunal de julgamento e execução é instaurado sem nenhuma racionalidade razoável. Todos vão para cima do acusado, como animais querendo destroçar a presa.

A cena do casamento, da criança que é supostamente agredida e do grupo que, mesmo se dizendo inocente, precisa fugir rapidamente para não ser agredido, deu início ao texto. Depois, pensei que eles precisavam encontrar alguém que os ajudasse, que os protegesse. Pensei em que tipo de pessoas os fugitivos poderiam encontrar que pudesse impedir o grupo de vingadores de fazer mal a eles. Isso era um problema narrativo a ser solucionado. Quem, apenas com a palavra, pode impedir outras pessoas de agredir um grupo? Um político, um policial, alguém muito influente na comunidade; um rico comerciante de quem as pessoas dependessem economicamente? Queria que fosse uma mulher. Mas em que condições uma mulher teria esse poder de barrar um grupo sedento por vingança? Pensei nessas mulheres de comunidades afastadas dos centros das cidades, que exercem grande poder local, às vezes poder religioso, como parteiras, curando as pessoas com ervas e benzeduras, mulheres que conseguem ser ouvidas num misto de respeito e medo, pois guardam um conhecimento da vida que as outras pessoas não têm. A partir disso, decidi chamar essa mulher de *sacerdotisa*. A palavra “sacerdotisa” define uma figura arquetípica da mulher. Ao mesmo tempo, permite diferentes tipos de concretização cultural e material. Consigo encaixar nessa definição vários tipos de mulheres com esse tipo de características. São, em geral, mulheres com poder em suas comunidades, guardam algum tipo de saber. Depois disso, imaginei sua casa, uma casa com outras mulheres, e esse grupo que chega para pedir vingança. Contudo, essa imagem da sacerdotisa depois foi abandonada, mas foi muito importante durante o processo. Escolhi deixar apenas a imagem de uma mulher, sem mais explicações. A partir disso, o texto mostra esse embate entre duas forças que se opõem. O tempo se dilata e as vontades opostas não se esvanecem. Até que algo acontece. Quando homens e mulheres ficam muito tempo juntos, vivendo num lugar, o que é comum acontecer? Algum tipo de relacionamento entre eles. Pensei então que uma história de amor poderia acontecer no interior daquela casa e que, dessa história, surgiria o elemento de mudança no conflito – uma criança.

Vejo nesse texto, em sua forma geral, a manutenção de alguns elementos da narrativa clássica. Um conflito se estabelece e depois disso o que vem a acontecer é o desenvolvimento linear e coerente das ações. Contudo, esse núcleo narrativo não é para mim o elemento principal do texto. Seu sentido está no final. Quando a Mulher oferece a criança à mãe que perdeu o filho, começa realmente o grande conflito.

Primeiramente, a imagem da mulher oferecendo a criança à outra mulher me hipnotizou, me envolveu completamente. Essa imagem para mim foi tão forte e apaixonante que durante muito tempo vivi nela, como se eu estivesse dentro desse gesto. Para mim, essa imagem veio a se tornar o elemento principal do texto. O gesto da mulher significa a ação de dar o que se tem de mais profundo. Afinal, ali começa o verdadeiro conflito. Depois daquele gesto, podemos perguntar – o que acontece com a criança? E isso o texto não mostra. Cada leitor deve criar a continuação dessa história conforme sua imaginação, sua visão e sua miopia. Cada leitor/espectador precisa criar essa resposta. O texto termina com um futuro incerto.

Por outro lado, o gesto de dar a criança, ao contrário de me apaziguar, me causava terror. Penso na jovem mulher que perde o recém-nascido, sem condições de criá-lo como gostaria. Essa condição, da mãe que tem o filho retirado de si, para mim é insuportável de imaginar. A escolha da personagem se justifica porque, sem isso, todos morreriam ali. Ou seja, ela deposita a possibilidade de um futuro em um gesto de doação que mistura terror e esperança. Contudo, não sabemos como será esse futuro. A criança um dia voltará à mãe biológica? Ou vai escolher ficar com a mãe adotiva, mesmo sabendo que não pode ficar com sua mãe biológica por causa do desejo de violência da outra? Não sabemos. Lembro dos casos que aconteceram durante a ditadura argentina: crianças de pais assassinados que foram criadas por militares. Que relação familiar e com o mundo é possível a partir dessa origem – a de ser criado com amor pelos assassinos de seus pais? Cada um tem a possibilidade de escolher. Para mim, essa condição abre uma reflexão sobre nosso mundo: o que decidimos esquecer, perdoar? O que o amor é capaz de fazer esquecer? Como autora, não consigo encontrar palavras nem ideias que expressem bem o significado que tem para mim esse gesto de doar o filho. É um misto de terror e esperança. Nesse gesto se estabelece o verdadeiro conflito do texto, uma história que o texto não conta.

A construção inicial dos personagens por arquétipos deve-se à intenção de que o texto seja encenado em diferentes tempos, culturas e por diferentes atores. Sua construção convida a que cada encenação preencha os espaços de sentido vazios conforme a interpretação ou adaptação cultural. Isso constitui uma forma de deixar o texto aberto a várias reescrituras. Assim, ele pode ser representado cenicamente com diferentes materialidades sócio-históricas. É uma característica que só o texto de teatro possui, essa possibilidade de ser concretizado pela história do corpo dos atores. Se delimito como é a Mulher, se defino suas características como personagem mais realista, restrinjo as possibilidades de concretização cênica. Por isso escrevo no texto que ela é apenas uma mulher, a mãe de Maria. O modo como cada encenação construirá essa personagem está aberto. Desejo que a encenação preencha esses vazios com suas escolhas culturais. Seria ela negra, loira, ruiva, alta, baixa, muito velha, de meia idade, mais urbana, mais camponesa, bela ou maltratada

pela vida? Imagino várias mulheres nesses personagens. Imagino várias mães chorando por seus filhos mortos, várias jovens apaixonadas e perplexas com a vida, vários rapazes com medo. Imagino várias escrituras cênicas para esse texto, a começar pelas histórias corporais dos atores que viessem a dizê-lo.

É importante ressaltar que o processo descrito aqui foi bastante caótico. A busca por ideias, histórias, sentidos, imagens pode parecer organizada agora, uma vez que tento compartilhar meu processo de criação (e para isso é preciso *contar*), mas foi um momento bastante caótico, de muita insegurança e desconhecimento. A única constante foi minha busca pela criação dessas histórias e desses textos.

Já os *Cantos* vieram pela busca da voz. Queria textos que explorassem essa experiência essencial da palavra no teatro. Um texto que pouco narrasse, mas que aprofundasse essa experiência da voz, que só o canto pode trazer. Nesse sentido, uma voz lírica é a que mais pode se aproximar da dramaturgia. Queria uma linguagem que instaurasse a experiência da voz no palco. Um texto em que a performance esteja apenas no ato de dizer, de entoar um canto. Isso marca certa vontade de chegar a algo essencial do texto no teatro. Por isso, os *Cantos* têm muito pouco de narrativa, pouco de conflito, de diálogo. Procurei apenas uma voz<sup>27</sup>.

*Vida* surgiu enquanto fazia uma oficina de teatro com a atriz e amiga Franciele Aguiar (*Ver, Escutar, Revelar e Encontrar*). A oficina durou apenas uma semana, os encontros aconteciam pela manhã. Era uma oficina relativamente curta, com pessoas que não se conheciam; algumas tinham pouca experiência em teatro. Mas a partir dela tive a ideia do último *canto*. Foi naquela precariedade do encontro entre desconhecidos, que não sabiam cantar, com alguns começando a conhecer a prática teatral, em um exercício com pouco tempo para desenvolvimento, que me inspirei. Uso a palavra “precariedade” para me referir a essa experiência, porque ela se refere a uma qualidade fundamental do teatro, nada tem de negativa ou pejorativa; ao contrário. Para ser profundo e mágico, o teatro não exige recursos espetaculares. É no encontro das pessoas, em sua simplicidade, na precariedade de seus corpos, de suas incompletudes e inseguranças que algo profundo pode se desenvolver. Isso nada tem a ver com grandes recursos materiais ou com grandes conhecimentos técnicos. O fundamento é apenas o ator em sua humanidade.

O exercício que me trouxe a ideia do texto organizava-se da seguinte forma: o grupo

---

27 Para Paul Zumthor, a voz humana é a congruência entre o universo dos signos e as determinações pesadas da matéria, emanação de um fundo mal discernível de nossas memórias, ruptura das lógicas. A voz, sendo anterior a toda diferenciação, é uma indivisibilidade apta a se revestir de linguagem. Ela ultrapassa a palavra, uma vez que sua enunciação ganha em si mesma um valor simbólico. Com isso: “Nossas vozes assim exigem ao mesmo tempo a linguagem e desfrutam, a esse respeito, de uma liberdade quase perfeita, pois ela culmina no canto. (...) A voz jazz no silêncio do corpo como o corpo em sua matriz. Mas, ao contrário do corpo, ela retorna a cada instante, abolindo-se como palavra e como som.”(ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. São Paulo: Hucitec, 1998, p. 10 – 15).

colocava-se em roda, sentado em cadeiras, e aos poucos ia seguindo estímulos vocais dados por Franciele. Depois, esses estímulos eram trocados por músicas que cada membro havia escolhido anteriormente. Conforme o exercício avançava, quando alguém começasse a cantar, deveria se levantar. Então, cada um que cantasse podia se levantar e se deslocar livremente pelo centro do círculo. Os outros entravam no jogo do outro, podendo cantar a mesma música e/ou improvisar corporalmente com os colegas. Aos poucos o exercício ia se aprofundando, o grupo ia ficando mais à vontade e a cada canção iniciada começava-se uma grande improvisação com canto e ações físicas, feitas dentro do jogo que o grupo experimentava. A leitura que fiz é que ele constituiu um grande exercício de improvisação, misturando canto e composição de ações cênicas. Era um exercício de grande liberdade e improvisação coletiva que propunha um tipo de ritual circular. Houve nesse dia momentos de troca muito bonitos e muito inspiradores entre os participantes.

Há muito tempo eu procurava um modo de explorar melhor a voz na dramaturgia, mas não conseguia encontrar a forma. A partir dessa experiência na oficina de Franciele Aguiar, experimentando na prática de atriz o uso de canções para criação teatral, tive a ideia que vinha procurando. Surgiu, então, o *Vida*. Nesse texto, tentei explorar uma dramaturgia que estimule a liberdade de movimentos dos atores, sua improvisação coletiva e, mais que isso, sua participação na escritura com a criação verbal que compõe o texto. Isso foi buscado com o convite para que os atores possam inserir canções de gosto pessoal entre as partes do texto que escrevi. Dessa forma, eles podem participar da reescritura e, a cada montagem/encenação, o texto ganha características muito específicas. É como se ele convidasse a um jogo muito específico. Mas o jogo só existe com a participação dos atores. Conforme os atores mudem, com seus gostos, imaginação e formação artística, cultural e humana, terei um novo texto, uma nova experiência com o *canto*. De todos os textos que escrevi até agora, ele é o mais aberto ao diálogo com os atores. Sem dizer o que eles devem fazer, convida-os a entrar no texto com sua subjetividade, espera por sua voz. Proponho nele uma grande experiência coletiva, de ação física livre, com abertura para os gostos pessoais daqueles que um dia quiserem escrevê-lo em cena. É um grande jogo, um convite para uma festa dionisíaca. Isso está fundamentado apenas no ato de *dizer* e de *cantar*. O corpo poderá dialogar com isso livremente, dançando. No entanto, isso é apenas o que busquei. Não tenho controle sobre a recepção do texto e, se outras percepções forem feitas sobre ele, totalmente contrárias ao que imaginei, entendo que o texto também está aberto para tanto. Ele é acima de tudo um objeto de espera pelo *outro*: atores, encenadores e público.

Em *Morte*, não conseguia encontrar sua materialidade. Mas, ao escrever *Vida*, que completa o conjunto dos textos fazendo um grande convite à vida (assim eu o vejo), o texto sobre a morte pareceu ganhar sentido e finalmente consegui escrevê-lo. No conjunto dos textos que compõem a

*Trilogia*, no momento em que construí o final, ele, como parte do início, apareceu como justificado na proposta.

Esse conjunto de textos começa projetando a morte (*Morte*), depois retrata uma condição de violência e seu silêncio (*Mãe e filho*), depois traz a ideia de mudança e viagem como desejo utópico (*Navio*); o texto seguinte mostra uma grande festa dionisíaca estabelecida pelo canto, essencialidade da dramaturgia enquanto experiência vocal (*Vida*), e finaliza com um conflito e uma tomada de decisão que influencia o futuro (*Maria*).

Os cinco textos formam, desse modo, um conjunto que começa falando da morte, passa pelo tema da mudança e da escolha e termina voltando-se para o sentido da vida, com uma dramaturgia que convida para o encontro entre as pessoas. Esse conjunto me pareceu satisfatório para o tema tratado, a violência. Com esses textos, sua pluralidade e diferenças narrativas e temáticas, vi a possibilidade de pensar um tipo de cosmogonia para a *Trilogia*. Acredito que não fecho sentidos, mas faço provocações, perguntas, convido a diferentes experiências com esse conjunto. Como cada texto tem uma forma estética, também não fecho uma ideia de teatro. Utilizo diferentes estéticas e diferentes experiências com a linguagem. Com isso, espero deixar evidente que o teatro está sempre em processo. Que não há resposta final sobre o que é dramaturgia. *Canto para vida* significa para mim a possibilidade de colocar uma grande pergunta: afinal, o que é a vida se não um grande encontro? Porém, em um encontro nada está definido, tudo pode acontecer. Cada um de nós pode escolher comportamentos, sentidos e ações nesse encontro com os outros. Isso define, para mim, onde o teatro faz sentido em nossa cultura, pois o que ele ensina primordialmente é que a vida é escolha, que não somos seres determinados, que sempre, em algum momento, podemos escolher e, assim, escrever nossas vidas e o mundo. Como dramaturga, estou sempre aberta a novas experiências. Cada texto é uma descoberta em si.

No que se refere ao conjunto dos textos: antes eles tinham essa organização: ● ■ ■ ■ ●. Os textos da “trilogia” ficavam no meio, uma vez que eram os textos mais narrativos; *Vida* era o último deles. Porém, vi que assim dava uma resposta para seu conjunto, como se no final tudo fosse resolvido, com todos alegres cantando. Ao propor esta estrutura: ● ■ ■ ● ■, não dou uma resposta. Ao terminar com o gesto de dar o filho em *Maria*, o mais importante da história não conhecemos, cada um tem que imaginar sua versão. Ou seja, termino a *Trilogia* com a projeção de um novo conflito. Ao fazer isso, amplio suas possibilidades de interpretação. Os cantos ficam *entre*, mas não delimitam.

Para isso, a criação de cada sinopse (um resumo das ações principais de cada narrativa), antes de começar a desenvolver o texto, ajudou a ter mais liberdade para a exploração formal. Ao contrário de aprisionar, ela garante um fio condutor, ainda que as divagações e afastamentos do

centro narrativo sejam muitas.

A ordem dos textos resultou da seguinte forma:

<b>Primeiro texto</b>	<b>Segundo texto</b>	<b>Terceiro texto</b>	<b>Quarto texto</b>	<b>Quinto texto</b>
<i>Morte</i>	<i>Mãe e filho</i>	<i>Navio</i>	<i>Vida</i>	<i>Maria</i>
– Desesperança – Despedida – Final	– Relação com o passado e o presente – Memória – Como o passado influencia no presente?	– Viagem – Movimento – Imagem de uma ponte entre lugares distintos (origem e destino) – Desejo de transformação – Tragédia social	– Esperança – Amizade – Canto: união do corpo com a linguagem verbal – Atmosfera dionisiaca – Celebração – Encontro – Valorização da vida	– Decisão – Escolha – A forma mostra um mundo em ruínas – Tempo dilatado – O que fazer com o futuro?

O conjunto de textos propõe um sentido, um caminho. Se essa ordem é reconfigurada, esse sentido da trilogia muda. Não é um conjunto de textos como a *Oresteia* de Ésquilo, por exemplo, que é uma sequência narrativa. São partes independentes que dialogam entre si.

Para mim, teria sentido apresentar os cinco textos em sequência, embora do ponto de vista da produção seja quase impossível, nas condições brasileiras atuais.

# DRAMATURGIA, A CÁPSULA DO TEMPO – ENTRE A ESCRITA E A ENCENAÇÃO

SEU NOME NÃO É MARIA

Não compreendo por que  
Seu nome não é Maria  
Tudo é bondade em você  
Tudo é encanto e harmonia.

Não compreendo por que  
Seu nome não é Maria

Maria  
É o nome da Virgem,  
A Mãe de Nosso Senhor,

Maria  
É o nome da santa  
Que lembra paz e amor.

Se o nome assim tem você,  
Tão certinho ficaria  
Não compreendo por que  
Seu nome não é Maria  
(Samba-canção de Ismael Neto e Nestor de Holanda)

ACABOU A PEÇA

Acabou a peça. Cometeu-se o espetáculo. Lentamente  
Esvazia-se o teatro, o intestino relaxado. Nos camarins  
Os ágeis vendedores de mímica improvisada e retórica rançosa  
Lavam suor e maquiagem. Finalmente.  
Apagam-se as luzes que puseram à vista o triste trabalho, e  
Deixam na penumbra o belo vazio do palco maltratado.  
Na plateia sem espectadores, ainda com leves aromas  
Senta-se o pobre autor de peças, e insaciado procura  
Lembrar-se.

(BRECHT, Bertolt. *Poemas 1913-1956*. São Paulo: Editora 34, 2012, página, 252). Tradução de Paulo César de Souza.)

Estou sozinha na sala de estudos, escrevendo no quinto andar do edifício onde moro. Posso ouvir os barulhos da rua, os carros, portas batendo, vozes. Mas dentro de mim, no meu mundo imaginário, estou sentada em um teatro vazio. Estou em um lugar que não consigo definir, talvez no meio de uma plateia, talvez na terceira fila ou no fundo. Não sei definir porque em volta de mim

existe uma neblina, um espaço que não se mostra totalmente.

Há um silêncio primordial. Estou olhando para o palco e vejo um ator entrar. Só há uma luz ligada. O refletor cria um foco de luz onde o ator vem se posicionar. Há alguém na cabine de luz. Não sei quem é, mas não estou sozinha.

O ator entra, devagar. Está aparentemente calmo. Ele dá uns passos e para. Seus pés estão conectados ao chão como se um desejasse o outro. Posso sentir a maciez de seus movimentos.

O ator para e olha para a plateia. Seu olhar me faz respirar profundamente. Silêncio. É o ator de Grotowski, de Artaud, de Stanislavski, de Meyerhold, de Antunes Filho, de Robert Wilson, de José Celso Martinez Correa, de Ariane Mnouchkine, de Peter Brook, de Eugenio Barba, de Augusto Boal, de Shakespeare, de Molière, de Sófocles, de Ésquilo e de Eurípides.

Silêncio, ele vai falar. Estou completamente atenta a ele. Sinto um arrepio. Baixo os olhos um segundo, me volto para dentro de mim como se sentisse algo sagrado e volto a olhar. Silêncio. Ninguém sabe ainda o que ele vai dizer. Respiro. Espero. É aqui que começa a dramaturgia: na voz do ator que eu imagino, que se posiciona e se prepara para falar. O que ele vai dizer?

Agora preciso ouvir sua voz. É de sua voz que terá início o texto que começo a escrever. É desse silêncio e do corpo do ator que imagino que nasce o texto teatral. É preciso ouvi-lo verdadeiramente. O teatro já começou.

Essa voz que eu escuto e ninguém mais, porque estou sozinha, constituirá meu texto. Agora preciso segui-la atentamente, esperá-la, criá-la, imaginá-la. Essa voz se cria dentro de mim, mas não é uma voz em primeira pessoa. É preciso escutá-la como voz de um *outro*. É um outro que fala e que escuto ainda que seja eu quem escreva.

O que diz o ator que imagino? Qual a sua primeira fala? A primeira palavra? Desse início vital depende todo o texto. É preciso calma para ouvir.

Para cada texto imagino um início, um tipo de experiência com a voz, o espaço e os atores. Algumas vezes vejo-os entrarem, se posicionarem no cenário e só depois começo a ouvi-los. Outras vezes eles entram fazendo alguma ação, vejo a iluminação, o público, sinto os cheiros da cena, os ruídos. Preciso cultivar essa imaginação para começar a escrever.

Essa experiência de imaginar a voz, o ator e o que ele diz são fundamentais para o processo de criação dramatúrgica. Quanto mais denso é esse material imagético, mais profunda é minha experiência de escrita. O que imagino é, em si, pura encenação. Por isso, escrever para teatro é já fazer teatro. Se não consigo imaginar o que escrevo, ainda não há texto, ainda não há teatro. Em meu processo, essa etapa de imaginar a encenação e procurá-la pode durar meses. Essa voz que escuto pode levar muito tempo até se configurar numa fala. Quando a encontro, é como se pudesse sentir a presença de uma pessoa.

Essa é a parte interior, puro devaneio. A cena dentro de mim. Além dela também há uma outra cena que preciso imaginar. É um encontro futuro. Essa parte diz respeito a imaginar a recepção do texto pelos atores que um dia poderão encená-lo. Podem ser atores que conheço ou que só existem no meu pensamento. Imagino-os recebendo o texto, pegando-o, sua materialidade física, o texto enquanto objeto, uma carta que envio para esse momento futuro. Imagino sua curiosidade, seus olhares, suas surpresas, suas reclamações, suas dúvidas, seus medos, seus risos, seu interior. Escrever dramaturgia é, acima de tudo, sonhar com esse encontro. Dele surgirá uma encenação que é única. Sei que cada ator que receber meu texto e aceitar dialogar com ele construirá um evento cênico irrepitível e inimitável. Desejo seu corpo, sua voz. Nos momentos que já pude presenciar esses momentos, na função de dramaturga e encenadora. São momentos mágicos. Observo-os atentamente. Sempre me emociono. Sinto medo. Sei que é minha precariedade como pessoa e como artista o que eles têm diante de si. Aceitar essa fraqueza é uma condição que aprendi. Os atores discutem, se emocionam, elogiam, criticam. Normalmente, nesse dia, o ensaio vira uma bagunça. Todos ficam eufóricos, alguns felizes, outros apreensivos, outros querendo criticar. Mas é assim mesmo. Afinal, o texto precisa passar por dentro deles. Ninguém melhor para avaliar um texto do que um ator e uma atriz. Nesse momento, o texto precisa estar bem construído e eu preciso ter convicção de todas as escolhas que fiz, pois eles vão querer questionar, perguntar. Se eu estiver presente, me olharão como se quisessem adivinhar o que não está escrito no texto. Se ausente, não faço ideia do que acontece.

O texto é, nesse sentido, uma encenação que existe em minha imaginação e que ergo em forma de palavras; é a esperança de um encontro futuro, uma garrafa que lanço ao mar e espero que alguém, um dia, tenha vontade de abri-la. A dramaturgia é, acima de tudo, um objeto de espera por uma alteridade. Primeiramente preciso imaginá-la, sonhá-la, e depois aguardar que alguém venha ao seu encontro. O momento mais feliz de escrever dramaturgia é quando consigo ver o texto vivendo em cena. Mas ele dura muito pouco, somente o tempo da encenação. Depois disso, ele só vai existir na minha memória, sempre insuficiente e solitária. É uma relação muito difícil, pois é como ver algo maravilhoso e depois chegar a duvidar de que aquilo realmente aconteceu. Um sonho? Para completar essa angústia, só resta esperar por outra encenação, outro encontro, com outros atores, outro público, outro tempo.

Como futuro, o teatro existe em forma de devaneio<sup>28</sup> na minha escrita, um sonho lúcido, que posso percorrer, questionar, elaborar conscientemente. Segundo Gaston Bachelard, o devaneio pode ser hipóteses de vidas que alargam nossa vida. Há momentos em que ele permite que o mundo real seja absorvido pelo mundo imaginário. Para ele:

---

28 BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 2009, p. 2-22.

O sonhador noturno é incapaz de enunciar um cogito. O sonho noturno é um sonho sem sonhador. Ao contrário, o sonhador de devaneios tem consciência bastante para dizer: Sou eu que sonho o devaneio, sou eu que estou feliz por sonhar meu devaneio (...).<sup>29</sup>

Depois que ele acontece, como evento passado, “todo teatro é uma atividade cultural profundamente fechada com a memória e perseguida pelos fantasmas da repetição”<sup>30</sup>. Nessa relação com o tempo:

O teatro sempre foi obsessivo com o que retorna, o que volta a aparecer esta noite, apesar de que essa obsessão tenha se manifestado de formas bastante diferentes em distintas situações culturais. Todo teatro, os corpos, os materiais utilizados, a linguagem, o próprio espaço, está agora e sempre esteve rondado por fantasmas, e essa reaparição foi e é uma parte essencial do significado e da recepção do teatro por parte de seus espectadores, em todos os tempos e todos os lugares<sup>31</sup>.

Como justificar o fato de que tantos textos da história do teatro ainda sejam capazes de nos comover? E, mesmo que já tenhamos visto inúmeras encenações de um mesmo texto, como explicar que isso em nada diminui nosso interesse por uma nova montagem? Ao contrário, quanto mais conhecemos um texto teatral, quanto mais o vimos em cena, mais aguçada pode ser nossa vontade de revê-lo como evento. Essa relação entre texto e encenação mostra que:

O teatro é uma arte paradoxal. Pode se ir mais longe e considerá-la a própria arte do paradoxo, a um só tempo produção literária e representação concreta; arte a um só tempo eterna (indefinidamente reprodutível e renovável) e instantânea (nunca reprodutível como idêntica a si mesma): arte da representação que é de um dia e nunca a mesma no dia seguinte; quando muito, arte feita para uma única representação, resultado único (...). Mas o texto, esse é, pelo menos teoricamente, intangível, fixado para sempre.<sup>32</sup>

Essa capacidade de existir entre algo fixável (o texto escrito) e o evento cênico (sempre efêmero) coloca o teatro como a possibilidade de um diálogo eternamente renovável com o tempo histórico. Para Marvin Carlson, o teatro, a cada vez que reencena um texto, proporciona o armazenamento de uma memória cultural e sua capacidade de ativar recordações<sup>33</sup>. O público sente prazer em *re-ver*. Isso evidencia a capacidade do texto de teatro de retornar ao longo do tempo, sempre de uma forma nova, em diálogo com o tempo presente e, ao mesmo tempo, trazendo todos os fantasmas do passado, através da memória das suas encenações anteriores. Essa capacidade não representa o sonho desperto do teatro? O desejo de todo texto escrito não é entrar nessa relação com

---

29 Idem, *ibidem*.

30 CARLSON, Marvin. *El teatro como máquina de la memoria*. Buenos Aires: Artes del Sur, 2009, p. 18.

31 Idem, *ibidem*, p. 22.

32 UBESFELD, Anne. *Para ler o teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 1.

33 Idem, *ibidem*, p. 16.

o tempo, a possibilidade de voltar a existir várias vezes? Quando imagino uma encenação possível, um encontro com atores e um público que não conheço, é nesse movimento a que aspiro entrar. É uma relação com o futuro e o sonho de se tornar matéria de diálogo com diferentes tempos e culturas. Novamente, o desejo por uma alteridade, agora histórica e cultural. O texto de teatro tem a possibilidade de atravessar diferentes corpos. Objeto vivo que aguarda a possibilidade de um novo encontro, ainda que breve, a possibilidade de um retorno eterno para o diálogo. Depois de escrito, ele espera para entrar em uma nova relação.

Essa característica espectral só é possível pela relação que o texto de teatro possui com a encenação. Uma encenação jamais o esgota, nem o explica:

Um bom texto de teatro é um formidável potencial de representação. Esse potencial existe independentemente da representação e antes dela. Portanto, esta não vem completar o que estava incompleto, tornar inteligível o que não era. Trata-se antes de uma operação de outra ordem, de um salto radical numa dimensão artística diferente, que por vezes ilumina o texto com uma nova luz, por vezes o amputa ou o encerra cruelmente.<sup>34</sup>

Nesse sentido, o texto escrito é um, e ele, no evento teatral, junto a todos os outros signos da encenação (música, figurinos, cenário, espaço teatral, etc) faz parte de um outro texto, o *texto performativo*<sup>35</sup> criado pelo espetáculo teatral. O texto escrito possui valor literário, pode ser lido, e nisso já possui toda uma vida independente e plena. Dentro da encenação, o texto escrito passa a entrar em relação com outros signos e a existir como evento cênico, um acontecimento no espaço e no tempo. Como texto escrito, pode ser reencenado várias vezes, mas como parte de uma encenação, torna-se elemento de um acontecimento único e particular. Por esses motivos,

A riqueza de uma encenação se origina, paradoxalmente, não somente na fricção entre essas duas realidades, mas na resistência de uma frente a outra, em sua complementariedade. É da perspectiva que tem por sua vez o espectador desta fricção e da justeza das opções efetuadas, das proporções entre texto e texto performativo, que nasce seu prazer. (...) o prazer que experimenta o espectador é, naturalmente, o de “re-conhecer”, mas também o de descobrir. A cena traça suas grandes linhas, porém não faz o caminho por nós. Desenha vias e pistas em certas direções, mas nos deixa ali para nos aventurarmos. É nesse trajeto efetuado pelo espectador em solidão que reside um dos prazeres do teatro<sup>36</sup>.

---

34 RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. São Paulo: Martins Fontes, 1995, p. 25.

35 Josette Feral propõe uma diferenciação entre “texto” e “texto performativo”. Este, segundo ela é um texto inseparável da representação cênica. Não tem autonomia própria. Existe somente como partitura que reúne a todos os outros componentes do espetáculo. A representação é o que dá sua coerência e seu sentido, permitindo que exista. O texto (escrito) torna-se um componente entre outros da representação e só existe materializado pela cena, repousando sobre seus sistemas visuais e sonoros. As encenações atuais oscilariam entre esses dois polos, o texto (que preexiste à encenação, escrito) e o texto performativo. FÉRAL, Josette. *Teatro, teoria y práctica: más allá de las fronteras*. Buenos Aires: Galerna, 2004. Tradução livre minha.

36 FÉRAL, Josette. *Teatro, teoria y práctica: más allá de las fronteras*. Buenos Aires: Galerna, 2004. Tradução livre minha, p. 125.

Entendo, dessa forma, que o texto de teatro não termina na encenação, nem a controla, mas a *provoca*. É um encontro de alteridades históricas, sociais e artísticas, em sua qualidade estética, formal e de construção de sentidos. Essa eterna *fricção* com a cena, da qual nos fala Josette Féral, é que o torna tão interessante, pois jamais se esgota, podendo ser infinitamente reinventado enquanto leitura, característica do literário, e enquanto performance, característica do evento teatral.

Quando escrevo, espero pacientemente por essa reescritura que só o futuro pode tornar possível. O diálogo com outros atores, outro público, outra cultura faz parte dessa ontologia do texto dramático. É uma utopia. Por isso, ele é uma experiência de alteridade, antes de qualquer outra. Quando encenamos um texto teatral, estamos realizando esse encontro. É quando alguém caminhando no mar encontra uma cápsula e a traz para casa, nossa cultura, nosso tempo, nosso corpo.

Ao escrever, espero por esse encontro, convite para uma relação na qual, segundo Emmanuel Levinas:

*o dizer é o fato de, diante de um rosto, eu não ficar simplesmente a contemplá-lo, respondolhe. O dizer é uma maneira de saudar outrem, mas saudar outrem é já responder por ele. É difícil calarmo-nos diante de alguém; esta dificuldade tem o seu último fundamento na significação própria do dizer, seja qual for o dito. É necessário falar de qualquer coisa, da chuva e do bom tempo, pouco importa, mas falar, responder-lhe e já responder por ele<sup>37</sup>.*

Essa experiência de escrita que espera por outra encenação, outros atores, outra concepção cênica, é uma espera por esse diálogo, o texto é esse *rosto* que interpela e espera por uma relação.

Essa relação com uma obra de arte é entendida aqui no sentido que Theodor Adorno lhe atribui, na qual uma obra de arte é irreduzível, inapreensível, possui uma dinâmica própria, ela própria uma questão, autônoma, com uma vida interna, um segredo inesgotável<sup>38</sup>. Nessa percepção, a dissecação de uma obra representaria sua morte enquanto *arte*. Dessa forma, a relação com ela caracteriza-se por um movimento de aproximação e recusa, intimamente ligado à angústia de uma “posse”<sup>39</sup> que jamais pode se concretizar.

Para o texto teatral, essa característica inapreensível de sua natureza enquanto objeto artístico, aprofundada por sua natureza lacunar, representa a possibilidade de um diálogo e de uma reescritura cênica infinitos. Há nessa relação do texto teatral com a encenação, um sentido próximo do apontado por Levinas no que refere como sendo próprio de uma relação de alteridade, ou seja, jamais *eu* e *outro* se possuirão. Relação inesgotável de sentidos, uma vez que: “vejo o outro. Mas

---

37 LEVINAS, Emmanuel. *Ética e infinito*. Lisboa: Edições 70, p. 80.

38 ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Lisboa: Edições 70, p. 13 - 25.

39 Idem, *ibidem*, p. 25.

não *sou* o outro. Sou em solidão”<sup>40</sup>. O leitor/encenador olha para esse outro (o texto), mas jamais o esgota, relação de alteridade entre duas unidades indissolúveis que o tempo permite que dialoguem. Nessa relação de alteridade em que um *eu* e um *outro* se encontram, uma “situação cara a cara representaria a realização mesma do tempo; a invasão do futuro por parte do presente não acontece ao sujeito solitário, mas é a relação intersubjetiva. A condição do tempo é a relação entre seres humanos, a história”<sup>41</sup>.

O texto de teatro realiza, nesse sentido, a possibilidade de uma relação de alteridade no tempo e no espaço, o “estar diante”, em cuja relação com o *outro*, “a verdadeira união ou a verdadeira junção não é uma junção de síntese, mas uma junção do frente a frente”<sup>42</sup>. Ao propor que duas experiências vitais distintas se coloquem diante de si, o texto teatral convida, acima de tudo, para um diálogo.

Contudo, paradoxalmente, não escrevo para um tempo futuro. Se uma obra não é capaz de dialogar com seu próprio tempo, pode significar que já nasce morta. Não me refiro a algo se encaixar nos padrões e expectativas de sua época, mas de criar alguma tensão com seu próprio tempo.

Depois de escrever a primeira versão completa da *Trilogia*, uma das primeiras questões que me deparei foi: o que escrevi é contemporâneo? Em alguns momentos, mergulhei tanto no processo de escrita dos textos, na tentativa de vivê-los, de dar forma a essas experiências teatrais que esqueci que, muitas vezes, apenas olhar para o próprio texto pode não ser suficiente; que é preciso estar em diálogo com o mundo e que, muitas vezes, um artista é cobrado sobre coisas com que ele nem sempre se preocupou, ou porque estava voltado a outras questões que não as de seus receptores.

Em algum momento do processo de criação, entendo que essa pergunta se faz hoje fundamental para a criação artística. Afinal, como meus textos dialogam com meu tempo?

Não consigo responder completamente a essa pergunta. Talvez os leitores dos textos possam ter uma visão mais ampla sobre isso, pois muito de uma criação textual vem de uma lógica que só existe na minha imaginação e outra em que nem eu tenho domínio, o inconsciente. No entanto, tudo o que escrevo constitui uma busca pelos escuros do meu tempo, tal como aponta Giorgio Agamben<sup>43</sup>. Quais são os silêncios do meu mundo? Para onde meus contemporâneos não estão olhando? No que se refere à dramaturgia, uma pergunta fundamental nos tempos atuais é saber como realizo o diálogo com a tradição. Que elementos dela mantenho e contra quais me oponho?

Todas essas perguntas dependem do modo como olho para a vida presente. Esse olhar guarda

---

40 LEVINAS, Emmanuel. *El tiempo y el otro*. Barcelona: Paidós, 1993, p. 80, tradução minha.

41 Idem, *ibidem*, p. 121.

42 LEVINAS, Emmanuel. *Ética e infinito*. Op. Cit., p. 69.

43 AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? – e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009.

um pouco de decisão, de capacidade e desejo.

O escritor é aquele que espia por uma porta que ele mesmo escolheu abrir. Porém, essa escolha é feita por alguém que ao mesmo tempo precisa sair de sua casa, pois ali também não é seguro. Ele tem medo do que pode ver e a fresta que abre só mostra um pouco do mundo. É uma porta que dá para um abismo, paisagem cheia de desejo, mas também de mortalidade. A queda no que vejo pode ser tão avassaladora que nunca terei certeza se poderei atravessá-lo. É difícil escrever sobre o que escrevo. Minha obra mostra minha pequenez diante do mundo, minha mediocridade e minha incapacidade de oferecer respostas. Os temas e as histórias são gigantes em cujos olhos tento olhar. Mas meu tamanho nunca permite ver tudo.

Certa vez, vi em uma exposição do Museu de Arte do Rio Grande do Sul, em Porto Alegre, um quadro que traduzia parte desse olhar que sinto em relação aos meus temas e histórias. Não consegui encontrar o autor da obra, perdi por completo sua referência e por isso nunca mais consegui revê-lo fisicamente. Porém, nunca consegui esquecê-lo. Se não estou enganada, o quadro tinha o título *A empregadinha*, única informação que consegui guardar. Mostrava uma jovem com roupa de empregada do século XIX, espiando por trás de uma porta. Havia naquela personagem uma curiosidade imensa. Olhava pela fresta aberta com um sorriso controlado e os olhos vivos no que via. Eu, que a via espiando, temia por ela. Sua coragem em espiar a colocava em risco. Estava em um corredor e podia ser descoberta a qualquer momento. O que aconteceria se a vissem espiando? O que ela via? Sua atitude física ao espiar pela porta era a de uma aventureira. Mas sua condição de jovem e empregada da casa mostravam sua fragilidade. Eu, enquanto espectadora do quadro, também queria ver o que aquela moça via, mas só conseguia vê-la, não o objeto de seu olhar. O quadro era o seu próprio espiar. Quando escrevo, sou essa moça: posso ser surpreendida no meu ato irresponsável, vendo o que não poderia ver. O que vê uma escritora que, ao chegar no fundo da casa, depois de seu ato arriscado e divertido, não pode contar? O mundo é um segredo. Falar me coloca em risco de vida; serei acusada de falsidade, de incompletude, de preconceito, de cegueira, de entrar em domínios que me eram proibidos, de ousar, de ultrapassar os limites da ordem, do utilitário, de errar. Não importa o que eu faça, sempre serei acusada de alguma coisa. É o risco da arte. Porém, a vontade de falar, de acreditar que é importante, a aceitação do risco não deixam que eu opte por não ver os segredos da casa, o mundo ao qual não sou convidada. Na *Trilogia* falei de coisas que nem sei se tenho como suportar. A cada texto sinto o peso do mundo aumentando. Sempre me pergunto: tenho condições de aguentar esse tema, essa narrativa? Para cada texto que escrevo, preciso sair do meu eixo de tranquilidade, ninguém me chama para entrar naquele terreno, sou eu que me coloco em risco. Não seria mais fácil falar de outro assunto? Porque escolhi falar de violência? Não gosto desse tema. E, no entanto, escolhi falar dele. Ele é umas das

pedras do meu mundo.

Quando penso em meu tempo e no “ser contemporânea”, sou contemporânea de quem? De Ésquilo, Sófocles, Aristóteles, Shakespeare, Molière, Brecht, Heiner Müller, Beckett, de quem? Do teatro que se faz em meu país? Do teatro que me chega por vídeos e textos teóricos do exterior? Do teatro que só meia dúzia de pessoas viu na minha cidade? Do teatro que faço com meus amigos e colegas de profissão? Do teatro que sonho? Que admiro? Que me constitui? Ao lado de quem me coloco? Com quem compartilho a experiência de escrever?

Ítalo Calvino diz que:

um livro é escrito para que possa ser posto ao lado de outros livros para que entre numa prateleira hipotética e, ao entrar nela, de alguma forma a modifique, expulse dali outros volumes ou os faça retroceder para a segunda fileira, reclame que se desloquem na primeira fileira certos outros livros<sup>44</sup>.

Ao lado de quem aspiro a ser colocada? Nem sempre é ao lado de textos teatrais ou literários. Como faz pensar Calvino, um romance hoje pode ser colocado ao lado de outros textos que não sejam romances, mas tratem de economia, antropologia, história, poesia, etc. No caso do teatro, minha prateleira hipotética pode ultrapassar a própria prateleira. Quero dialogar com todas as artes, e com todos do meu tempo, até mesmo aqueles que nem sabem que existo, como o homem que mora na rua da minha rua e por quem todos os dias passo, imaginando a dificuldade de viver ali, completamente exposto aos medos da cidade. Quando escrevo, penso até em quem nunca vai me ler, nos analfabetos do meu país. Todas essas pessoas são meus contemporâneos. Coloco-me ao lado dos temas e da experiência da cidade, dos jornais, da ciência, dos amigos, da minha própria história. Ou seja, além de dialogar com toda a tradição teatral e literária, também me coloco ao lado de uma percepção do meu mundo atual que só existe virtualmente nos livros, uma vez que nunca é escrita em sua totalidade, que diz respeito ao estar vivo hoje. Esse “estar vivo hoje” nunca é totalmente representado na arte, mas é a partir dele que tento escrever, meu horizonte.

Essa experiência do “hoje” é elemento principal no modo como escolho dialogar com a tradição, a escolha dos temas e a forma como minhas histórias são contadas.

Além disso, um dos elementos principais que interfere em minha escrita não está em nenhum livro: a vivência que tenho do teatro na cidade onde vivo. O teatro que se faz, a que se assiste, que se idealiza, que se discute com os amigos, que se frequenta, é uma das principais influências nos textos que compõem minha escrita. Pois é a ele que estou mais intimamente ligada. O teatro que me chega pelos livros de teoria teatral, com referências brasileiras ou estrangeiras, a cuja grande

---

44 CALVINO, Ítalo. *Assunto encerrado*: discurso sobre literatura e sociedade. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 190.

maioria nunca poderei assistir, por sua efemeridade e sua exigência presencial, só conheço hipoteticamente. O teatro que procuro parte principalmente do diálogo com a cidade, espaço físico de conflito, de sonho, de disputa corporal, de sons, cheiros, virtualidades, do comércio, do transporte, das casas privadas, das ruas em que caminho, das pessoas com quem convivo e daquelas que encontro enquanto vivo nesse lugar, das pessoas que fazem teatro comigo, atores, iluminadores, músicos, o público, enfim todos que participam dessa arte.

Ao pensar nisso, lembro que o teatro é:

portanto, uma atividade, intrinsecamente política. Não em razão do que aí é mostrado ou debatido – embora tudo esteja ligado – mas, de maneira mais originária, antes de qualquer conteúdo, pelo fato, pela natureza da reunião que estabelece. O que é político, no princípio do teatro, não é o representado, mas a representação; sua existência, sua constituição, “física”, por assim dizer, como assembleia, reunião pública, ajuntamento. O objeto da assembleia não é indiferente: mas o político está em obra antes da colocação de qualquer objeto, pelo fato de os indivíduos se terem reunido, se terem aproximado publicamente, abertamente, e porque sua confluência é uma questão política – questão de circulação, fiscalização, propaganda ou manutenção da ordem<sup>45</sup>.

Ou seja, ele é político porque pressupõe o encontro entre as pessoas. Essas pessoas, ao se reunirem, formam uma comunidade. Por isso, o teatro é político mesmo antes do que exhibe. A própria reunião no evento teatral já o mostra como acontecimento político e social. Mas esse encontro acontece onde? Na cidade onde ele é construído e apresentado, uma arte de convívio real. Por isso, meu diálogo primeiro é com a cidade onde vivo. Escrevo teatro a partir da experiência que tenho com as pessoas com quem convivo fisicamente nesse tecido de sentimentos que é o espaço urbano. Além disso, é com essas pessoas que poderei, eventualmente, vir a praticar teatro. Por esse motivo, se vivesse em outro lugar, meu teatro também seria outro. O texto, enquanto obra escrita, como apontei anteriormente, tem a esperança de entrar em relação com outras alteridades, no tempo e no espaço. Mas, para escrever, preciso ser capaz de reconhecer esse espaço de convívio e observá-lo. Adoraria chegar ao universal, mas primeiro preciso ser capaz de me aprofundar nesse mundo vivido na minha rotina de encontros reais. Essa experiência inclui também o público. É como se meus textos fossem uma voz que fala para a cidade. Nessa perspectiva:

Ora, o público dos teatros também não é uma multidão. Nem uma aglomeração de indivíduos isolados. Este público quer ter o sentimento, concreto, de sua existência coletiva. O público quer se ver, se reconhecer como grupo. Quer perceber suas próprias reações, as emoções que o percorrem, o contágio do riso, da aflição, da expectativa. É uma reunião voluntária, fundada sobre uma divisão. É, ao menos como esperança, como sonho, uma comunidade<sup>46</sup>.

---

45 GUÉNOUN, Denis. *A exibição das palavras: uma ideia (política) do teatro*. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2003, p. 15.

46 Idem, *ibidem*, p. 21.

Essa comunidade é composta pelas pessoas reais que podem assistir ao meu trabalho. Quando escrevo, sonho com o dia desse encontro. Não é para uma multidão anônima que escrevo; é para as pessoas com quem convivo nessa *polis* a que o teatro sonha.

O diretor teatral Eugenio Barba descreve o teatro que o anima e guia sua pesquisa da seguinte forma:

Durante anos imaginei “o espetáculo que termina com um incêndio”. Conhecia perfeitamente as suas cenas, modificava mentalmente a sua ordem, limava os detalhes. E ficava feliz imaginando o grande e inevitável fogo final.

Mas o incêndio não podia ser um artifício cenográfico. Tinha que ser um fogo de verdade, um susto real. Por isso, era um espetáculo impossível: eu não podia correr o risco de botar fogo no teatro e nas pessoas que estavam ali dentro.

(...)

Em linhas gerais, esse era o espetáculo impossível, escrito quase de brincadeira e depois colocado de lado, ainda que de forma vaga, como se tivesse que conservá-lo como semente, já que não podia fazê-lo crescer. Alguns de seus fragmentos aparecem em *Talabot* e no *Sonho de Andersen*. Pequenos fogos brilharam no final destes espetáculos.

Sei que nunca vou queimar, mesmo metaforicamente, a minha casa e a casa dos meus companheiros, o Odin Teatret. Mas é como se eu me desdobrasse. Uma mão busca explorar sua arquitetura. A outra, continuamente, tenta botar fogo nela<sup>47</sup>.

Esse teatro impossível que o guia é uma procura que, como artista, empreendo silenciosamente. Constitui uma busca pessoal, íntima e profunda. Parte de algo quase incomunicável que carrego dentro de mim. O objeto artístico mostra apenas uma parte pequena desse teatro impossível. Sempre imagino um encontro verdadeiro entre os atores e o texto, os atores e a encenação, o público, um teatro que ultrapassa o próprio teatro, que é vivo, que faz sentir sua força muito longe de onde ele acontece, verdadeira comunhão daqueles que participam dele. É ele que procuro em cada texto que escrevo. Nesse sentido, o fazer artístico é um trabalho sempre utópico, que está sempre por ser feito.

Para Giorgio Agambem,

contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro. Todos os tempos são, para quem deles experiencia a contemporaneidade, obscuros. Contemporâneo é, justamente, aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente. Mas o que significa “ver as trevas”, “perceber o escuro”?

(...)

o contemporâneo é aquele que percebe o escuro do seu tempo como algo que lhe concerne e não cessa de interpretá-lo, algo que, mais do que toda luz, dirige-se direta e singularmente a ele. Contemporâneo é aquele que recebe em pleno rosto o facho de trevas que provém de seu tempo<sup>48</sup>.

47 BARBA, Eugenio. *Queimar a casa*. Origens de um diretor. São Paulo: Perspectiva, 2010, p. 11 e 13.

48 AGAMBEN, Op. Cit., p. 62-64.

Entendo que o contemporâneo não é seguir modas ou tendência atuais, mas ver aquilo que não está em evidência, aquilo que está escondido em meu próprio tempo.

Mas, para onde olhar? Como olhar? Isso constitui uma busca pessoal, difícil, utópica e capaz de *erro*.

Quando Agamben diz que o contemporâneo é algo que concerne ao poeta e não cessa de interpelá-lo, indica um ponto central para a atividade artística. Escrevo sobre aquilo que me persegue, que me incomoda. E nisso, a relação com os modismos da época torna-se supérflua. Minhas histórias são fantasmas cujas vozes só eu escuto. Quando falo que esse recorte pode ser capaz de *erro*, preciso assumir o caráter individual do meu trabalho. Não poderia escrever sobre outra coisa neste momento da minha vida. Por quê? Porque é sobre isso que se torna urgente meu diálogo com o mundo. Essa busca me fez escrever sobre o tema da violência, nos textos que apresento aqui. Foi um tema difícil, em alguns momentos tive vontade de abandoná-lo, de mudá-lo, mas, ao mesmo tempo, não conseguiria escrever sobre outra coisa. Foi um caminho que precisei trilhar.

Ainda hoje vejo artistas, mais uma vez, tomarem textos descritivos de uma certa produção como normativos. Fizemos isso durante séculos com a *Poética* de Aristóteles e, nos últimos anos, com o texto de Hans-Thies Lehmann, *Teatro pós-dramático*<sup>49</sup>, traduzido e publicado no Brasil em 2007. Lehmann e outros, como Josette Féral, Patrice Pavis, Jean-Pierre Ryngaert e muitos outros autores são lidos hoje como normas para o teatro contemporâneo brasileiro. Esses autores trouxeram e estão trazendo contribuições inestimáveis para o estudo do teatro, fazem parte da minha formação e dialoguei com eles várias vezes ao longo desse trabalho. Contudo, mais uma vez, os artistas brasileiros estão tomando seus textos como manuais do teatro que deve ser desenvolvido e esquecendo da pergunta mais importante: qual teatro considero necessário a partir de minhas experiências individuais e do diálogo com o *outro* no espaço onde vivo? De que teatro preciso? A resposta para isso pode ir ao encontro, muitas vezes, do que esses autores descrevem como características do contemporâneo, mas não pode ter a obrigação de corresponder a elas. A pesquisa artística deve buscar inquietações que dialoguem mais profundamente com a experiência pessoal do meu tempo, negando ou reforçando, do que com possíveis regras de uma moda virtual (a qual nem mesmo esses autores estão propagando, uma vez que é um problema nosso de leitura desses textos). Além disso, esses autores desenvolveram suas teorias e descrições a partir de exemplos que vivenciaram no teatro. Esse teatro citado por eles e exemplificado em seus textos, em sua grande maioria, devido à efemeridade do ato teatral, só chega aqui como informação, registro visual ou

---

49 LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro Pós-dramático*. Op. Cit.

vídeo. Em sua maioria, não conheço sua experiência como evento teatral.

Ainda hoje, há pesquisadores e especialistas em *commedia dell'arte*, por exemplo. Esse estilo de atuação é um dos mais tradicionais do teatro. Alguém a serviço da “moda” poderia dizer que esse teatro é ultrapassado e não importa mais à nossa época por não ser contemporâneo. Porém, fazer isso constitui um ato de violência totalmente contrário à ideia de liberdade artística. O contemporâneo hoje significa, mais do que seguir tendências de uma atualidade imaginada, a convivência com tempos e experiências diferentes. Ser contemporâneo é conter em si diferentes tempos, é usar elementos da tradição e criar algo “novo”, ao mesmo tempo. Se considero algo da tradição interessante, necessário, não terei reservas em seguir. Um texto deve ser aquilo que *precisa* ser.

Um autor que é visto por seus pares (escritores, críticos e historiadores) como um inovador e usa isso para apontar para outro autor e dizer: “aquele está ultrapassado, sua arte não é contemporânea” está cometendo um ato autoritário e ditatorial, que regulamenta o que deve ser a arte, contrário a uma experiência de convívio. Esse convívio entre experiências diferentes nos coloca ao mesmo tempo em nossa época e fora do tempo, como se eu pudesse olhar para o passado e o presente e dialogar com eles. Ser contemporâneo hoje é existir nessa possibilidade de olhar e escolher como dialogar com o passado. Se me ditam regras para ser moderna, automaticamente quero ser antiga. Rejeito toda forma de manipulação da minha arte em favor de tendências. O que crio, faço por acreditar em sua “necessidade”. Mas essa necessidade só existe a partir de um olhar sobre o mundo (consciente e inconsciente, central e periférico, efêmero e perene), que nem sempre atende àquilo que está à luz do senso comum artístico e teórico.

O modismo contemporâneo está matando partes importantes do teatro brasileiro. Certa vez, enquanto fazia uma oficina sobre *performance* e *experiência*, vi duas atrizes com longas carreiras que se preparavam para entrar em cena dizendo que não sabiam mais fazer teatro, que não sabiam mais o que era teatro e, por causa disso, estavam com medo e vergonha de apresentar sua cena. Cada uma dessas atrizes tem uma história profissional de mais ou menos 30 anos dedicados à arte teatral. Porém, esse teatro que aprenderam e que praticaram é hoje considerado ultrapassado por muitos. Ao falarem aquilo, percebi a violência que uma leitura superficial e equivocada do contemporâneo pode provocar na arte. Se, por um lado, sempre encontramos os guardadores de cemitério vangloriando tudo que já morreu e acusando qualquer inovação como vazia de sentido, há hoje no teatro artistas influentes que têm se comportado como coveiros, querendo matar quem não se adapta às suas modas.

Há nessas duas visões sobre fazer o teatral (os amantes do passado e os modistas) algo de autoritário, dogmático e violento, que tenta ditar como deve ser o teatro no Brasil hoje. Como

artista, preciso lutar pelo direito à liberdade estética, não só pelas inovações, mas também pelo direito de usar as formas da tradição, se assim desejar. Representação ilusionista, diálogo tradicional, causalidade e linearidade narrativa, unidade psicológica, quarta parede, etc, todos esses recursos existem como ferramentas e posso utilizá-los a qualquer momento, se essas características importarem para os sentidos da obra.

Hans-Thies Lehmann diz, acertadamente, que o político é estético<sup>50</sup>. Concordo plenamente com ele. Mas o que vem sendo feito hoje no Brasil é esquecer que formas esteticamente identificadas como pós-modernas ou pós-dramáticas<sup>51</sup>, uma vez simplificadas ou padronizadas, também podem construir sentidos reacionários ou que ratificam ideologias e visões preconceituosas de mundo. A forma daquilo que estamos identificando como teatro pós-dramático (construção de um espaço e de um discurso sem hierarquia, sem causalidade, sem sentido fixável e unidade de ação, rejeição do imperativo lógico-linguístico de identidade, desconstrução do discurso centrado no sentido e invenção de um espaço que subtrai a lei do *telos* e da unidade, desconstrução e polilogia, em cuja experiência o que se visa não é o diálogo, mas a multiplicidade de vozes, uma perturbação recíproca entre texto e cena, na qual o texto perturba as imagens<sup>52</sup>) não pode ser visto como *norma* estética, mas fruto de uma *necessidade* e de uma certa percepção de mundo. Apenas a ruptura com a noção de personagem, de ação dramática, e diálogo como gerador da ação não é necessariamente um teatro *melhor* nos sentidos que propaga, nem está livre de se constituir em uma forma vazia. Assisti nos últimos anos a vários espetáculos que utilizavam esses princípios e eram completamente vazios de sentido, caindo num novo clichê sobre o *contemporâneo*. Só a análise de cada exemplo poderia apontar isso. Porém, não é porque um espetáculo é fragmentário, utiliza vídeo, performance, microfone, etc, que ele é artisticamente mais potente para alargar minha visão de mundo. Isso é simplificar a pesquisa em arte. Não acredito que essa visão seja responsabilidade de Lehmann. Ao contrário, deve-se à leitura que foi feita de seu livro no país. O autor não tem

---

50 LEHMANN, Hans-Thies. Teatro Pós-Dramático e Teatro Político. In: *Sala Preta*, v. 3, 2003. Disponível em <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57114/60102>, em 31/05/2015.

51 Esse tipo de dramaturgia coloca-se como diferente do “drama”, estabelecido como “norma” pela tradição aristotélica do teatro (entendido basicamente como forma dialógica ligada a uma estrutura causal de base psicológica. Com isso: “No teatro pós-dramático, a respiração, o ritmo e o agora da presença carnal do corpo tomam a frente do *lógos*. Chega-se a uma abertura e a uma dispersão do *lógos* de tal maneira que não mais necessariamente se comunica um significado de A (palco) para B (espectador), mas dá-se por meio de uma ligação “mágicas”, especificamente teatrais. (...) O que caracteriza o novo teatro, assim como as tentativas radicais de “linguagem poética” dos modernos, pode ser entendido como tentativa de restituição da *chora*: de um espaço e de um discurso sem *télos*, hierarquia, causalidade, sentido fixável e unidade”. Por isso, o status do texto no novo teatro deve ser descrito com os conceitos de desconstrução e polilogia. “Assim como todos os elementos do teatro, a linguagem passa por uma dessemantização. O que se visa não é diálogo, mas multiplicidade de vozes, “polílogo”. Portanto, a desagregação do sentido não é por sua vez, destituída de sentido. Ela parodia, por exemplo, a violência da colagem de linguagens da mídia, que se mostra como a versão moderna da linguagem “encrática”, da linguagem do poder e da ideologia.” – LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Op. Cit., p. 246, 247.

52 Idem, *ibidem*, p. 247.

responsabilidade sobre isso, uma vez que ampara as ideias nos exemplos teatrais que cita ao longo de seu livro. Mais uma vez somos nós, brasileiros, que estamos em crise de identidade artística, decidindo o que imitar sem perguntar do que precisamos realmente.

Não crio para me adaptar a discursos teóricos, a escrita tem seu próprio caminho. Muitas vezes, um texto nos leva a lugares que não planejamos de antemão. A criação impõe dificuldades e verdades próprias, muitas vezes só exige ser escrita, sem moralidades, sem verdades ditadas, isso também diz respeito às formas estéticas. A ética da escrita é escrever, contar, mostrar, narrar, viver enquanto arte. Muitas vezes, como artista, faço o que me é possível. Em outro contexto, talvez fizesse de outro modo. Por isso, não consigo me adaptar a modas estéticas amparadas superficialmente por discursos teóricos, como tem sido comum no país. A teoria me ensina tanto quanto a arte. Mas é a mim que ela transforma, como indivíduo que vê o mundo. Aprendo com esses discursos, mas não posso aceitá-los como regras para o processo artístico. Em arte não há progresso<sup>53</sup>. *Minha dramaturgia* responde a uma busca pessoal e individual sobre *meu teatro*, aquele teatro incomunicável, irrealizável, utópico, que, de alguma forma busco a partir das minhas experiências e do convívio com aqueles com quem pratico teatro. Esse teatro é uma busca incessante por dialogar com o mundo a partir daquilo que considero importante dizer e criar.

Fiz essa digressão sobre a relação com o contemporâneo e algumas teorias atuais do teatro porque considero importante dizer que, em algum momento, o texto começa a criar suas próprias regras e, como autora, preciso mergulhar nelas. Nessa experiência, considero importante não ter nenhum preconceito com as formas, sejam elas da tradição ou das novas teorias, e ao mesmo tempo ter consciência de que isso está em diálogo com minha percepção pessoal do mundo. Preciso ser capaz dessas duas coisas para conseguir escrever. São desafios; nem sempre sei se consigo dar conta. O texto *Mãe e filho*, por exemplo, ainda mantém um diálogo centrado num *eu identitário* organizado, os personagens falam e é a sua fala que faz a ação se desenvolver; ou seja, ele apresenta um diálogo tradicional segundo as normas aristotélicas para o texto dramático. Precisei dessa forma. Sua ação já é tão dura e direta que não consegui imaginar outra forma de diálogo. Queria me fixar na imagem da mãe com o filho e a aparição de um estranho entre eles. Precisei utilizar uma forma dramática tradicional. A “inovação”, se é que existe, só se deu nas descrições das imagens que aparecem em segundo plano. Elas criam uma polifonia entre o que é dito e o que é mostrado, mas a fala ainda é *dramática*. Desejei sua unidade de tempo, ação e lugar. Acreditei que sua força estaria em seguir esses elementos, os quais permitem um encontro em que a fala ainda é capaz de atingir o interlocutor. Não havia espaço para rupturas e digressões. A imagem me levou a essa forma. Além

---

53 LEITE, Dante Moreira. O processo criador. In: AUERBACH et al. *Dependência e independência da criação literária*. São Paulo: USP, s/d.

disso, nos dois outros textos, *Navio e Maria*, escolhi acreditar na potência de uma narrativa. Os textos giram em torno de acontecimentos significativos para seus personagens, diferente do que acontece em grande número de textos teatrais contemporâneos, nos quais “nada acontece”. Nesses textos, a ação que escrevi não é vazia, há uma situação dramática que desencadeia um conflito. Esse conflito se desenvolve a partir de uma ação.

O poeta Mario Quintana publicou um livro de sonetos, *A rua dos Cataventos*, em 1940, quando todos diziam que não se escreveria mais sonetos, que seriam uma forma morta. O que significa esse gesto do poeta ainda hoje? Que se pode escrever de todas as formas. Ser contemporâneo para Mario Quintana também era usar uma forma do “passado”, rejeitando a postura normativa que seus pares estavam estabelecendo para a poesia de sua época<sup>54</sup>. Para escrever a trilogia, ainda quis contar histórias, acreditei em sua função transformadora.

Jean-Pierre Sarrazac diz:

A aspiração primordial das escritas dramáticas contemporâneas não é, precisamente, a obtenção da mesma latitude na invenção formal que o romance, gênero livre por excelência?... Mas o preconceito é obstinado: enquanto que se admite, sem reticências, a vocação do gênero romanesco para se reformular continuamente, para variar e renovar as suas estruturas, persiste-se em recusar, em nome da óptica teatral e da sacrossanta construção dramática, esta possibilidade a uma obra escrita para a cena<sup>55</sup>.

Sáimos de uma norma aristotélica, que durou séculos, para ver agora novas normas sobre o ser contemporâneo da dramaturgia. Não sei o que é um texto dramático, porque ele é o teatro que desejo fazer, que preciso. Esse teatro futuro é, a cada início de processo, um devir que vai se concretizando.

Além disso, no teatro contemporâneo brasileiro discute-se muito processos de criação e pouco sobre os sentidos que essa representação cria. Sobre o que temos falado? O que dizem nossas histórias? Quem são nossos personagens?

Regina Dalcastagnè chama atenção, ao tratar do romance brasileiro, para a falta de diversidade cultural que essas narrativas estão expressando. Seus dados, bastante assustadores, apontam para a importância de pensar sobre quem são nossos personagens. Em sua pesquisa, realizada com 258 romances brasileiros contemporâneos, publicados pelas três mais importantes editoras do país entre 1990 e 2004, ela mostra que: 71,1% dos personagens protagonistas são do sexo masculino e apenas 28,9 % do sexo feminino; 81% dos personagens são heterossexuais e 3,9% homossexuais; 25% das personagens femininas são donas de casa; 84,5% dos personagens

---

54 DUARTE, Carina Marques. Regendo estranhas contradições: Quintana e a poesia como resistência. Disponível em <https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/viewFile/2175-7917.2009v14n1p102/10730>, em 31/05/2015.

55 SARRAZAC, Jean-Pierre. *O futuro do drama*. Porto: Campo das Letras, 1981, p. 35.

protagonistas são classificados como de cor “branca”, e somente 5,8% como de cor “negra”; além disso, 86,9% dos narradores são brancos e 2,7% negros, além de outros dados<sup>56</sup>. Essas informações apontam para a limitação de nossa literatura em representar nossa sociedade. Como autora, vejo a necessidade de refletir sobre essas questões na hora de perceber a realidade e escolher sobre o quê escrever.

No teatro, sua pesquisa assumiria uma forma muito diversa e acredito que, talvez, chegássemos a resultados muito diferentes. Contudo, a pesquisa aponta para a importância de refletir sobre a forma de representar nossa sociedade atual no Brasil. Acrescentaria a isso a importância de refletir sobre as narrativas e os conflitos que estamos contando em nossa literatura e nosso teatro. Elas dão conta da multiplicidade de nossas experiências? Ao pensar no teatro a que tenho assistido, sobre o que se narra não é mais uma questão importante. Isso gera um outro problema. Nosso teatro importa a quem? Ele permite a troca de experiências? O que representa não haver mais preocupação com as histórias contadas em cena, colocando-se o foco nos processos de criação e em suas técnicas? Estamos produzindo um teatro que não se preocupa com o que diz, com seus universos imaginários, que não se preocupa com os sentidos que propaga? Um teatro produzido pelo acaso, no qual um processo (com alto nível de elaboração) gera um resultado sobre o qual não se é possível discutir, uma vez que é justificado pelo próprio processo de construção, e isso, apenas referente a questões estéticas. Em outras palavras, vejo que hoje, no Brasil, não há interesse sobre os sentidos que seus signos e suas histórias têm gerado. Isso tem dado origem a espetáculos que só olham para a construção estética do objeto artístico e não para os sentidos dessa elaboração.

Para escrever a *Trilogia*, precisei partir de um tema. A *forma* dos textos nasceu dos sentidos que desejei expressar. Ou seja, o conteúdo veio antes da forma. Isso constitui um caminho diferente dos processos que vejo atualmente, em que a forma gera um conteúdo e, muitas vezes, esse é completamente aleatório, simplesmente fruto do processo. Isso pode ser interessante enquanto ideia, uma vez que, em arte, forma é conteúdo, mas também pode gerar espetáculos vazios e centrados apenas em uma discussão estética da arte. Esse pode ser um dos motivos que tem feito o teatro no Brasil ser tão pouco interessante ao público desacostumado a tais problemáticas puramente formais.

Quando me preocupei com as narrativas que contaria, principalmente em *Maria*, estava preocupada com o tema e o desenvolvimento do conflito. O *sentido* era meu foco. Ao fazer isso, assumo que é importante aquilo que narro e não apenas o nível estético. A forma final precisa estar de acordo com certa visão de mundo. Mas a busca por um sentido predomina. Isso vai de encontro a

---

56 DALCASTAGNÈ, Regina. *Literatura brasileira contemporânea* – um território contestado. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012.

um teatro que tem dito “mas o processo foi bastante democrático”, sem se importar se o resultado está vinculado a ideias de preconceito ou não, ou se, mais uma vez, vemos artistas simplesmente reproduzindo o senso comum, sem aprofundar em nada nossa visão de mundo.

A *Trilogia da violência* nasce de um incômodo com meu tempo, com a falta que sinto de paz. Estar em um país onde não se pode viver sem medo e onde se é atingido a todo momento por atos de violência me fez buscar histórias dessa escuridão. Para isso, ainda acredito na força de uma história, elemento da tradição. Como diz Alfred Alvarez:

A voz autêntica pode não ser aquela que você quer ouvir. Toda arte verdadeira é subversiva em um determinado nível ou em outro, mas não subverte simplesmente clichês literários e convenções sociais: também subverte os clichês e as convenções nos quais você mesmo desejaria acreditar. Como sonhos, ela fala por partes de você de cuja existência você não se dá conta e das quais pode não gostar<sup>57</sup>.

Procurei encontrar a *minha* voz nos textos que escrevi. Para isso, deixei falar elementos da tradição, quando os julguei necessários. Se, em alguns momentos, me aproximei das características da dramaturgia contemporânea, foi porque elas nasceram de uma necessidade interior ao próprio texto. Ou seja, acreditei que, do ponto de vista estético, tudo seria possível para escrever os textos da *Trilogia*, que precisaria estar aberta tanto à tradição, quando ao *novo*, que cada texto deveria encontrar seu próprio caminho, que nenhuma regra ou modismo exterior deveria interferir nisso. Ao criar os textos, deveria ser capaz de construir suas próprias perguntas, ver suas próprias contradições.

A seguir, falarei de alguns aspectos importantes na construção de cada texto que compõe a *Trilogia*.

## MORTE

Este texto nasceu de um desejo pela voz. Queria um texto que trouxesse a experiência do corpo em relação com a linguagem. Em princípio, qualquer texto de teatro faz isso, desde que seja feito para ser dito. Contudo, queria um que tivesse apenas isso como sustentação. Sem ação, sem desenvolvimento por acontecimentos. Alguém fala e nisso expressa algum sentido. Por isso, chamei de *Canto*. Tinha como inspiração a imagem de alguém que entoa um lamento ou de alguém que simplesmente canta, *a capela*. Essa foi a imagem inicial, que depois foi se transformando à medida em que o texto ia se desenvolvendo.

---

57 ALVAREZ, Alfred. *A voz do escritor*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006, p. 34.

Como a *Trilogia* trata, de forma geral, do tema da violência, queria que nos *Cantos* essa temática fosse interrompida, como algo que corta. Ao pensar os *Cantos* com esse sentido de interrupção do tema principal, imaginei um tipo de polifonia que se dá entre os textos centrais que compõem a trilogia (tema da violência) e os *Cantos* (tema da morte e da vida). Por esse motivo, queria que *Vida* fosse um elogio à vida. Este deveria ser um texto de alegria, o oposto de tudo que aparece no restante dos textos. Sendo assim, se *Vida* fala da vida, o outro precisaria falar de morte, para fechar a ideia de uma relação entre os textos. Este primeiro texto deveria ser: alguém que fala de uma despedida. A morte chegando.

Aos poucos, comecei a construir a imagem de alguém que se despede, que sente que sua vida passou. Quando vemos nossa vida terminando, no que pensamos?

Em nossa experiência contemporânea, a imagem que me vem primeiro é a de um vazio existencial. Não é à toa que um dos maiores problemas de nossa sociedade sejam justamente problemas subjetivos, a solidão e a depressão. Entendo que passamos muito tempo idealizando uma vida que nunca vem, que nunca se realiza em um tempo presente. Temos medo de viver, de nos arriscarmos, de errarmos. Por acreditar nisso, a voz que criei fala desse vazio, dessa ausência. Não tem necessariamente a ver com o modo como *eu* entendo a vida. Mas imaginei alguém com esse sentimento. É uma voz que construí, é diferente de mim. Alguém que está morrendo e a principal tristeza foi ter tido medo de viver, de não se arriscar. O medo de sofrer paralisou essa pessoa e ela parte sem nada, sem lembranças. Como disse Julia Kristeva:

Portanto, afirmo que a paz está em crise em Gaza, em Jerusalém, em Paris, em Nova York, de uma forma diferente e semelhante: com efeito, “no início deste terceiro milênio, faz-nos falta o discurso sobre a vida”.  
(...) Muito mais do que no “*clash* das civilizações”, o déficit da civilização moderna reside em nossa falta de resposta para a pergunta: o que é uma vida? O que significa “amar a vida”?<sup>58</sup>

O tema principal da *Trilogia* é a violência, mas, como combatê-la se há uma ausência muito mais avassaladora, que é a falta de sentido das nossas existências, uma tristeza que corrói todos nossos sonhos? O que Julia Kristeva nos aponta é que, se não há um sentido para viver, se não cultivamos histórias sobre isso, como esperar uma cultura de paz? Sob esse ponto de vista, há uma relação intrínseca entre violência e os sentidos que se atribuem à vida e à morte.

A partir dessa reflexão, comecei a criar justamente uma voz que fala disso, uma vida que se perde sem ter vivido. Não é a morte de um herói. É a morte de alguém que se sente vazio.

Contudo, mais uma vez, senti necessidade que fraturar essa estrutura buscando algo que

---

58 KRISTEVA, Julia. Será possível instaurar a paz? In AHMALK, Per et al. *Imaginar a paz*. Brasília: UNESCO, Paulus Editora, 2006, p. 186-187.

fosse de encontro a esse sentimento. Comecei a construir os fragmentos que cortam a primeira voz. Elaborei em um primeiro plano uma voz que fala de morte e, em um segundo plano, interrompendo-a, uma voz que fala do sentido da vida. Mas de qual vida eu falaria, foi o que me perguntei. De qual vida posso falar com mais propriedade? Da minha. Minha vida real é meu melhor conhecimento.

A partir disso, comecei a interromper o fluxo da primeira voz com memórias pessoais. Peguei alguns elementos da minha biografia e inseri neles. Meu sentimento ao fazer isso foi de criar uma “conversa” com essa primeira voz. Esta diz alguma coisa sobre morte eu a interrompo falando de algo da minha vida. Procurei nas minhas lembranças momentos que me fazem perceber algum sentido da vida, o convívio com minha família, a praia onde cresci, meus amigos. Escrevi esses trechos como alguém que se debruça sobre uma lembrança e devaneia sobre ela. As descrições da foto no mar e da foto com minha amiga são digressões longas, talvez cheguem mesmo a chatear o leitor. Contudo, não queria torná-las “utilitárias”. Queria seguir um fluxo de devaneio que se perde, que não tem pressa, sem uma preocupação em servir. Sei que nisso posso perder o interesse do meu interlocutor, como numa conversa em que nos alongamos demais e nosso ouvinte se perde em seus próprios pensamentos. Mas era essa mesma a intenção. Quando falo da minha vida, pretendo provocar meu interlocutor, a primeira voz, a pensar em suas memórias. Quando falo de mim e começo a fazer perguntas sobre o que significa o mar, tocar alguém, sua família, sua canção preferida, tenho a intenção de abrir espaço para que meu interlocutor pense sobre como essas coisas significam para ele. Ou seja, falo da minha vida, para que o outro possa pensar na sua.

Ao criar esse diálogo intratextual, estou convidando meu leitor e os possíveis atores e encenadores do texto para a possibilidade de construírem suas próprias respostas em cena. O texto em itálico (essa segunda voz, que é minha voz autobiográfica) pode ser completamente ignorado/recortado do texto principal (a primeira voz). Contudo, espero que faça parte do texto espetacular, uma forma de diálogo com o processo de encenação. Neles, dou minhas respostas pessoais/autobiográficas e provooco os encenadores a construírem as suas para a cena. Isso é um jogo. Ele pode ser percebido pelo leitor/encenador do texto ou não.

Ao propor essa relação, não tenho certeza de que esse jogo será percebido. Porém, prefiro correr o risco de não ser compreendida a ter de explicar demais e limitar a interpretação do leitor/encenador. Me interessa permitir várias leituras do texto, e elas podem ser mesmo opostas, é o leitor quem vai decidir. O texto, como material de jogo, precisa estar aberto a múltiplas leituras e realizações cênicas.

Tento reproduzir a experiência de um encontro verdadeiro. As pessoas podem decidir se relacionarem de uma forma mais profunda ou simplesmente ignorar seu interlocutor e seguir adiante, como se o mais importante fosse cumprir uma tarefa. Deixo uma escolha ética para meu

leitor. Ele pode ignorar essa voz, cansar-se dela e querer propor uma relação mais utilitarista com o texto (querer seguir apenas o fluxo principal). Ou pode aceitar essas interrupções, aceitar meu diálogo e deixar que isso interfira em seu caminho. Contudo, não digo como ele deve proceder, apenas faço perguntas. Espero que meu interlocutor crie suas próprias reflexões. Qual o sentido da vida para você? – é o que pergunto.

Duas fotos minhas fazem parte dessas intrusões. Até o momento, não vi tal recurso em um texto teatral escrito. Mas é uma ferramenta comum nos processos de criação em que os atores são convidados a trazerem materiais seus como estímulo para criação de material para o espetáculo. Com isso, trouxe um recurso que já vi ser usado em ensaios com os atores para a superfície do texto teatral. Mostro algo meu, e espero que o outro mostre algo seu. O que o encenador fará com esses elementos é uma escolha dele. Pode ignorar totalmente, usar em cena, trocar a foto e manter o texto, criar algum tipo de resposta à pergunta feita no final de cada devaneio. Enfim, a maneira de dialogar com esses materiais depende da escolha do meu interlocutor (leitor/ator/encenador). São fotos “feias”, talvez “sem graça”, mas que têm um valor afetivo muito grande para mim. Tenho consciência de que são só para mim. Mas quis manter essa posição ética frente a esses elementos, de que para ser importante não é necessário ser “belo” segundo os padrões de uma sociedade do espetáculo. O “feio” e o “opaco” também podem ter importância para nossas memórias.

Esse material autobiográfico, que interrompe a voz principal, vai de encontro a uma tendência da dramaturgia, na qual:

O texto de teatro não pode jamais ser entendido como confidência, ou mesmo como expressão da “personalidade”, dos “sentimentos” e dos problemas “do autor”, pois todos os aspectos subjetivos são expressamente remetidos a outros locutores. Primeiro traço distintivo na escritura teatral: ela nunca é subjetiva, na medida em que, por sua própria vontade, o autor recusa-se a falar em seu próprio nome; a parte textual cujo sujeito é o autor é constituída apenas pelas *didascálias*. O diálogo é sempre a voz de um outro – e não somente a voz de um outro, mas de muitos *outros*.<sup>59</sup>

Utilizar esse tipo de material no texto só é possível com a abertura das liberdades conquistadas pela dramaturgia contemporânea, na qual todos os tipos de escrita podem fazer parte do fenômeno teatral. A questão a saber é como isso poderá se tornar material cênico. Em minha criação, mais do que expor um material confidencial, esses fragmentos biográficos têm o objetivo de dialogar com a encenação. Pois, embora possam ser ignorados enquanto discurso para ser dito em cena, dificilmente podem ser ignorados enquanto material de diálogo com a composição cênica. Eles marcam um tipo específico de relação com a cena, e mesmo ignorá-los já marca um tipo de escolha. É uma forma da autora entrar em relação direta com a encenação. Não mais por meio das

---

59 UBESFELD, Anne. *Para ler o teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 7.

didascálias somente, mas por meio do discurso colocado em cena. Dessa forma, é a voz da autora que tenta ultrapassar os limites do texto. Hoje, não vejo nenhuma barreira para isso. Tudo o que pode contribuir para a ampliação da polifonia no texto teatral pode contribuir para a complexificação da representação de um discurso sobre o mundo. Isso impossibilita qualquer possibilidade de certeza desde as bases do texto.

Além disso, em determinado momento, me inspirei no processo de criação da artista Pina Bausch<sup>60</sup>. Essa coreógrafa desenvolveu um método no qual fazia todo tipo de pergunta a seus bailarinos (algumas perguntas importantes e outras aparentemente banais, como o que você sente quando come uma maçã, ou quando espera no cais do porto, ou como agiria se um urso o atacasse, por exemplo), e deixava que eles respondessem livremente. Os bailarinos podiam escolher a quais perguntas queriam responder, sem precisar dar explicações, ou seja, podiam ignorar algumas delas, e, para as que desejassem criar uma resposta, podiam construir o que quisessem, da forma que desejassem. Eles podiam responder com uma improvisação, levando algum objeto, contando uma história, etc. Ou seja, ela perguntava e deixava que eles escolhessem como e quando responder. É claro que eles sabiam que isso tinha o objetivo de criar material cênico, o que os obrigava a participar de alguma forma do “diálogo” (não poderiam ignorar todas as perguntas, nem produzir material sem um engajamento profundo o tempo todo, sob o risco de comprometer sua participação no espetáculo em processo de construção). Contudo, tinham ampla liberdade artística para construir suas respostas (fosse o silêncio ou algum material imprevisível). Para chegar à construção do trabalho, Pina Bausch fazia um número enorme de perguntas. Normalmente, os bailarinos só iam descobrindo o tema e as intenções de sua encenadora depois do processo já estar bastante avançado. Com essas “respostas” ela montava seu espetáculo. Desse modo, as respostas altamente autorais dos bailarinos podiam fazer parte do seu espetáculo, também bastante autoral. Ou seja, é uma forma de inserir a resposta do *outro* no *meu* próprio discurso e processo de criação, mantendo a profundidade desse diálogo. Em meu texto, faço provocações, mas não tenho o interesse nem o domínio de forçar o leitor em seu modo de se relacionar comigo, é uma escolha dele. O texto apenas lança seus dados.

A partir dessas considerações, vejo que há em *Morte* dois rios que correm ao mesmo tempo. Um está na superfície, é um texto que segue seu fluxo rumo a um final – uma voz que sente sua morte chegar; e um outro rio, em um nível mais profundo, que se expõe e faz perguntas, um desejo de diálogo, de *encontro*. O leitor/encenador pode escolher relacionar-se com os dois ou com apenas um. Criar esse rio mais profundo representa uma forma de escavar o próprio texto, criar fissuras na própria voz, experiência que fui descobrindo e aprofundando à medida que escrevia os textos. Foi

---

60 BENTIVOGLIO, Leonetta. *O teatro de Pina Bausch*. Lisboa: Calouste Gulbekian, 1994. & CYPRIANO, Fabio. *Pina Bausch*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

um tipo de escritura que surgiu de uma necessidade, sair da superfície e de uma visão utilitarista da vida. Não havia sentido em criar um texto de ação dramática no qual fatos conduzem a um desfecho. É apenas um momento, um fragmento de um sentimento no mundo. O texto aceita evidenciar sua incompletude e sua fragilidade porque é assim que deseja representar a vida. Simplesmente estar *aqui*, no momento presente e *falar*. Apenas uma voz.

## MÃE E FILHO

Esse texto foi um dos mais difíceis de criar, mas, também o que senti mais rápido assim que pude imaginá-lo. Foi a chuva esperada há muito tempo, que não vem nunca, mas que um dia cai com toda a força.

Primeiramente escrevi um texto que se chamava *Exílio*. Queria um texto que tratasse do silêncio depois de um ato de violência. Pensava na violência no Brasil que, em parte, se deve ao período da ditadura que até hoje não foi conhecido em toda sua extensão. Pensava nas consequências de não se falar sobre isso e de como o desconhecimento desse período traz consequências para nossa sociedade. A partir disso, comecei a pensar em uma história que tivesse como origem um crime não esclarecido e cujos personagens fossem uma testemunha que não quer falar, um interrogador e uma vítima que insiste em ficar ao lado da testemunha. O conflito era que a personagem testemunha não queria falar, o interrogador “torturava-a” para falar, mas ela se negava a dizer qualquer coisa, pois acreditava que assim conseguiria esquecer o que aconteceu e construir uma nova vida, sendo feliz a partir de seu silêncio. Era uma metáfora de parte da sociedade brasileira que acredita que, esquecendo, as coisas se resolvem. Mas essa relação com a realidade do país ficava só na minha imaginação. No texto, só pareciam os personagens, com suas verdades e crenças. Enquanto argumento, o texto até pode parecer funcionar, mas não consegui escrevê-lo. Tentei durante muito tempo, mas o texto não era crível, nem interessante. Depois de muito tempo, sem saber como resolver, uma vez que ele era importante para o conjunto da *Trilogia*, resolvi abandoná-lo completamente.

Esse texto era importante para o conjunto porque marcava o início de um conflito. Os textos da *Trilogia* têm um sentido de conjunto. O primeiro texto era o ponto de partida, nascia de um silêncio, e era gerado por uma violência passada, não resolvida. O segundo texto indicava um movimento, representado pela viagem que os personagens fazem, indicava o desejo de passagem de um estado para outro (migração frustrada). Nele, há o desejo de mudança, uma forma de utopia. No terceiro texto, havia a ideia de ponto final, um momento em que é preciso decidir, escolher. Nele há uma tomada de decisão frente a um ato de violência. Se, no primeiro texto, o conflito se davaporque

o personagem não queria falar, no segundo (*Navio*) eles tentam agir, mas sua vontade não interessa, eles não são donos dos seus destinos e, no terceiro texto (*Maria*), os personagens têm poder de decisão e precisam escolher como agir.

Ao abandonar esse texto, perdia esse movimento que havia planejado para a *Trilogia*. Corria o risco de perder todo seu argumento enquanto conjunto de textos. Contudo, como não conseguia desenvolver o texto de forma suficiente, precisei abandoná-lo e correr o risco.

Depois de alguns meses, tentando encontrar uma solução para o problema, comecei a lembrar de uma história que tinha ouvido alguns anos atrás. Essa história havia me marcado muito. Era sobre um casal que um dia recebia a visita de um homem. Esse homem batia na casa deles sem avisar, eles abriam e ele se apresentava como sendo o estuprador da mulher anos atrás. Ele pedia perdão, dizia que agora estava mais velho, que tinha família e que entendia que o que ele havia feito era errado. A família o perdoava e ele ia embora. Desse estupro havia nascido o único filho do casal, um filho a quem eles amavam muito. Como a mulher não poderia mais ter filhos e o homem era estéril, eles haviam decidido manter a gravidez. Essa história me foi contada como sendo real. Sem tentar questionar os detalhes da história, como a decisão deles sobre a gravidez e o motivo de eles poderem ter outros filhos, o que mais me marcou foi o antigo violentador ter aparecido na casa deles, anos mais tarde, para pedir perdão. Lembro que, em meu bairro, um dia, um vizinho, que na época tinha uns vinte anos, saiu com uma arma e matou três pessoas na rua, tentando atingir um inimigo seu. O inimigo se escondeu atrás de um muro e não foi atingido. Entre as pessoas atingidas havia duas crianças e um policial. Meu vizinho foi preso e ficou dez anos na cadeia, depois recebeu liberdade condicional. Ao sair, ele voltou para a casa de sua mãe, que ainda vivia no mesmo bairro e na mesma casa. A possibilidade de ele encontrar os familiares de suas vítimas era, com certeza, enorme. Por saber disso, pensei: por que isso não poderia acontecer com uma vítima de violência sexual? A vida é sempre mais absurda que a ficção. Por maior que possa ser o trauma da vítima, é possível imaginar esse encontro entre ela e o agressor em lugares nos quais as pessoas têm poucas chances de mudar sua residência e a justiça é branda. Para onde voltam os agressores depois de cumprirem sua pena? Normalmente, para o lugar onde viviam antes. Isso coloca agressores e vítimas dentro de uma mesma comunidade social. Essa imagem de retorno e de encontro me sugere uma gama enorme de conflitos e narrativas.

Ao não tentar questionar, nem explicar os motivos da personagem mãe de *Mãe e filho* de ter decidido dar à luz o filho e criá-lo, deixando espaço para que cada leitor possa criar suas próprias hipóteses, comecei a trabalhar sobre a imagem da mãe que vê esse filho. Como uma mãe olha para um filho gerado por uma violência? Como é a relação deles? Em *Mãe e filho*, o filho desconhece sua origem, ou seja, há um passado que apenas a mãe conhece e esse passado é decisivo para a

relação deles. Esse conflito interno à personagem é que foi o ponto central da minha escrita. Como seria a relação deles? Apaixonei-me por uma imagem, a da mãe olhando para o filho, em silêncio. Tentei constituir esse olhar. O filho espera ser amado, como todo filho. Mas a mãe vê algo que ele ignora. Ela não vê apenas um filho, mas todo um passado que lhe deu origem, uma história de horror. Quando olha para ele, em seu olhar, vive todo esse conflito, o amor que deveria ter pelo filho (sentimento esperado em uma relação com esse parentesco) e a história de violência que o gerou. Ela tem diante de si um conflito insolúvel. No texto, isso se transforma em um conflito com a própria memória, pois ela luta para esquecer a origem do problema. Mas seria possível apagar algo assim? É algo que se consegue superar? Não dou uma resposta. O texto termina com ela novamente olhando para ele. Contudo, depois do encontro inesperado com o agressor e da revelação, esse olhar que ela coloca sobre o filho mudou. Já não é o mesmo olhar de antes. Mas a pergunta anterior continua: como lidar com esse filho? Como amá-lo? Quando ela olha para ele, o que vê?

Do primeiro texto que escrevi, *Exílio*, e que foi abandonado porque não consegui chegar em uma qualidade satisfatória, não restou uma única frase. *Mãe e filho* foi escrito do zero. Quando comecei a escrevê-lo, veio com muita força. Passei meses tentando construir uma história para substituir a outra, sem encontrar nada. Um dia, lembrando dessa, sentei e comecei a tomar algumas notas. Não tinha nenhuma pretensão de escrever um texto dramático sobre ela. Mas sentei para anotar o que estava pensando. Sempre faço isso quando tenho alguma ideia ou alguma imagem, mesmo que ache a história ruim. Escrevo e guardo nos meus papéis. A maioria desses escritos ficam esquecidos, mas, se continuarem me perturbando a imaginação, podem, um dia vir a ser alguma coisa. Com essa narrativa, sentei, sem nenhuma pretensão, e não consegui parar enquanto não terminei de colocar no papel todo o eixo principal do texto, as ações e as falas centrais. Quando parei, vi que havia escrito todo o texto na sua parte essencial. Guardei o que escrevi e só voltei a olhar para o texto alguns dias depois. Ao reler o que havia escrito, vi que precisava de muito trabalho para terminar o texto. Só havia criado o roteiro principal. Faltava trabalhar as falas dos personagens e seus conflitos. Nessa primeira versão, o conflito entre o filho e a mãe era muito superficial. Foi um ponto sobre o qual comecei a refletir conscientemente. Depois disso, segui reescrevendo o texto até chegar à forma final.

Esse acontecimento de escrever toda a base do texto, sem planejamento, num único dia, vejo que levanta uma questão importante sobre o processo de criação em arte. Isso só foi possível porque vinha há anos cultivando, consciente e inconscientemente, aquela história na minha imaginação. Escrever torna-se mais difícil, no sentido de demorar mais, quando é preciso criar uma narrativa ou uma situação dramática sem nenhum elemento da minha experiência vivida. Como fazia anos que

tinha ouvido aquela história, fui criando sentidos para ela, de diferentes formas. Várias vezes, muito antes de começar a escrevê-la, me vi pensando nessa história, que, por algum motivo que não sei explicar, me marcou. Imaginava a família da história real, a atmosfera de sua casa, a rua em que moravam, o homem que batia na casa deles, sua família, a dor da esposa quando sofreu a violência, a reação do marido, o que significava *amar* esse filho. Tudo isso passou pela minha imaginação muitas vezes antes de escrever. Quando sentei para anotar, mesmo sem um objetivo consciente, já possuía aquela história viva dentro de mim. Quando começo uma história “nova”, percebo que preciso de certo tempo para cultivá-la interiormente. Preciso procurá-la na cidade, imaginá-la detalhadamente, sentir sua atmosfera. Todo tipo de recurso, como cores, cheiros, gestos, sons, imagens, temperatura, tudo que pode compor a imagem mental dessa história colabora para a construção do texto. Sem isso, fica praticamente impossível escrever sobre qualquer coisa. É como se aquilo de que falo constituísse um acontecimento “verdadeiro” dentro de mim. Quando lembro daquela história, é como se realmente a tivesse visto. Vejo-me como testemunha daquele encontro. Vejo os pais sentados à mesa, vendo o homem falar diante deles. Sinto a luz que compõe o ambiente, a temperatura da sala, sei como está a rua na frente da casa e o caminho que o homem faz ao sair de lá. Quando tentei escrever *Exílio*, o texto que precisei abandonar, não havia nada disso. Fiquei muito tempo tentando construir essa atmosfera subjetiva e sensorial para o texto, mas não consegui. Minha subjetividade não trabalhou no tempo que eu precisava. Talvez essa história volte algum dia, também sem eu esperar. Não tenho como prever. Mas sei que essa experiência com *Mãe e filho* só foi possível porque o acontecimento narrado era pleno em minha imaginação. Ou seja, já vinha trabalhando no texto há muitos anos, ainda que sem me dar conta disso. Depois, precisei escavar a pedra.

Essa primeira etapa, de encontrar a narrativa ou situação dramática, equivale a um esboço em que as orientações gerais do texto são lançadas. Nesse momento, ele ainda não é um objeto artístico. Se mostrar para alguém, provavelmente não fará sentido. Depois, começa a etapa mais difícil e demorada, o árduo trabalho de transformar o texto e dar realmente um acabamento artístico, aprofundando o tema, suas nuances, criando suas falas, definindo minuciosamente cada palavra, dando maior intensidade ao conflito e desenvolvendo sua coerência e verossimilhança internas. Esse primeiro momento, de cultivar o texto internamente na imaginação, me coloca algumas questões. É possível ter controle sobre isso? É possível criar formas de exercitar e dirigir essa etapa? Ou ela está fora do meu controle? Não tenho uma resposta definitiva para essas questões, mas entendo que é meu papel como autora não deixá-la ao acaso. Preciso procurá-la, trabalhar mesmo que os resultados não sejam evidentes. Não consegui escrever *Exílio*, ou seja, o texto me escapou. Contudo, como não dizer que parte dele não está em *Mãe e filho*? Quando penso na mãe

que olha para o filho gerado por um ato de violência ainda lembro de toda minha procura para escrever *Exílio*. Todo esse trabalho não está nesse outro texto de uma forma diferente? Fui mudando enquanto escrevia e procurei tanto essa história, que, de alguma forma, mesmo não tendo conseguido escrevê-la, ela ainda faz parte de mim e do processo. Durante todo esse tempo de procura, não deixei de trabalhar, de procurar coisas que pudessem me dar subsídios para essa história. Pesquisei em tudo o que consegui, livros, jornais, pessoas com quem eu falava, histórias da minha família, dos meus vizinhos. Procurava uma imagem que me despertasse o que eu estava procurando. Isso não é um trabalho passivo, exige que eu me coloque em ação. Ao fazer isso, fui me transformando, me deslocando do meu centro, tentando ver algo do mundo que ainda não tinha visto.

No que diz respeito à relação de *Mãe e filho* com *Exílio*, embora sejam completamente diferentes, foi mantida a relação com o silêncio diante de um ato de violência e a decisão sobre o que fazer com esse passado. O filho representa a possibilidade de futuro, ou seja, é a continuação da vida. Ele não tem culpa de nada e espera receber amor. Além disso, ele ultrapassa a existência da mãe, é sua prolongação. Ou seja, ele é gerado por uma violência, mas atravessa essa origem rumo a um futuro. No texto, isso aparece de uma forma cíclica. Ele começa com um silêncio, acontece a ação principal, e um novo silêncio se estabelece. Esse novo silêncio é completamente diferente do primeiro. A situação (os dois sentados diante da mesa) parece a mesma imagem apenas na aparência. Os personagens e seus conflitos já são outros. Só sabemos disso porque assistimos ao encontro com o agressor.

Depois de ter escrito os diálogos principais, mantendo uma estrutura aristotélica, com unidade de tempo, lugar e ação, sendo as falas dos personagens o elemento que faz a ação progredir, percebi que precisava criar algum tipo de dissonância no texto. Apenas a estrutura dialógica não era suficiente. Ela acabava monótona e fácil de ser “apreendida”. Não queria isso.

Comecei, então, a pensar em como criar algum tipo de ruptura nessa estrutura inicial. Não queria utilizar os mesmos recursos que havia utilizado nos outros textos, como o aparecimento de uma fala fora da ação principal, ou uma fala em que a personagem se dirige diretamente ao público, como meio de acessar camadas mais profundas de sua percepção do mundo e de si mesma. Nesses textos, esse tipo de recurso gera certo *excesso*, no qual tudo se desperdiça, inclusive as falas que nos permeiam. Estas são, muitas vezes, de personagens que falam demais, imagem de um mundo fora de controle (o quê, para os outros textos que escrevi, é desejado). Porém, para esse texto, queria uma economia de todos os elementos, utilizar apenas o fundamental. O acontecimento passado que gera a ação (a violência sexual) causa horror. Acrescentar algo mais pode torná-lo insuportável até na forma. Além disso, o conflito entre a mãe e o filho já é tão complexo e profundo que só ele já é

suficiente. Os únicos elementos que eu tinha, além do encontro entre eles e sua falas, eram imagens do passado. Ao criar o texto, imaginava o passado das personagens, principalmente da mãe antes de sofrer a violência e dela com o filho pequeno. Imaginava-a cuidando dele bebê, o dia terrível em que foi violentada, como ela era com o filho recém-nascido, olhando para suas mãos, seu rosto, segurando ele no colo. Imaginei a pele do bebê, seu cheiro. Imaginava a mão da mãe em contato com a criança. Sua pele diferente da dele. Como ela olhava para essa criança? Imaginei o menino crescendo, sua inocência, a mãe cuidando dele enquanto ele se desenvolvia. Imaginei o dia em que ela foi atacada, como estava a rua, onde poderia ter acontecido. Como ela era antes de passar por isso? Que tipo de jovem era? Imaginei seu sorriso, sua esperança no futuro, seus sonhos. Depois imaginei a sua dor, sua amargura, seu medo, sua desesperança. A partir disso, comecei a imaginar imagens em um segundo plano em relação à ação principal. Contudo, não queria mais nenhuma fala além das que compõe o diálogo entre eles. O texto propõe uma experiência com enfoque no silêncio, no olhar e na economia de elementos formais. Queria apenas essas imagens da memória. A partir disso, comecei a inserir fragmentos dessas imagens. Elas poderiam aparecer projetadas ao fundo. Seriam imagens silenciosas que têm uma relação de oposição ao primeiro plano. Neste, acontecem as ações no tempo presente, uma ação *aqui e agora*, movida pelo diálogo. No segundo plano, estão imagens do passado, opostas pelo sentido às do primeiro. Além disso, toda ação do primeiro plano é interior (uma casa). As imagens do segundo plano são imagens do exterior – a rua, as casas fechadas, a cidade. Há, com isso, uma oposição entre interior e exterior. O drama da personagem *Mãe* começa no espaço público, mas seu conflito é pessoal e com o filho; por isso, desenvolve-se em um espaço interno. Além disso, a violência que ela sofre acontece na rua, espaço da cidade.

Concebi essas imagens em segundo plano como imagens de cinema, uma das formas de construir memória em nosso tempo atual. Contudo, não sei o quanto disso fica explícito no texto. Não quis definir completamente que *devem* ser imagens de vídeo. Enquanto escrevi, também comecei a imaginar que poderiam ser realizadas por atores presenciais e que isso também poderia ser interessante. Por esse motivo, quis deixar em aberto. Indico o mínimo e deixo a possibilidade para que possíveis encenadores possam decidir sobre como colocar em cena esse segundo plano. Contudo, ele também pode ser retirado da ação. Mais uma vez, deixo a opção de aceitar essa polifonia ou não. Se alguém quiser montar o texto apenas com o diálogo do primeiro plano, é perfeitamente possível. Faço essa escolha porque vejo que as duas opções podem ficar igualmente interessantes em uma montagem cênica. A questão do segundo plano deve-se ao fato de propor uma ruptura com a ação principal. Porém, uma encenação que a ignore também vai manter a força do texto. Para mim, é interessante pensar que o texto propõe diferentes tipos de apropriação. Trabalhar

com vídeo em cena, infelizmente, ainda é uma dificuldade para vários encenadores no Brasil. É muito comum dar alguma coisa errada ou o equipamento ser muito precário. O vídeo torna-se uma dificuldade de produção em nosso contexto cultural. Por isso, não queria que o texto ficasse restrito a essa proposta. Como ele mantém elementos clássicos do drama, no que se refere ao desenvolvimento da ação pela fala das personagens, os atores em cena já são suficientes para fazer ver todo o conflito do texto. Sua principal imagem é a do silêncio. Dois atores em silêncio no palco pode ser uma experiência inesquecível.

## NAVIO

Este foi o primeiro dos textos que escrevi para a *Trilogia*. A história é triste, mas o texto tem momentos de muita alegria. Seus personagens são alegres. Sinto sua esperança.

Assim que defini o tema da *Trilogia*, a primeira narrativa que quis escrever foi essa. Para escrevê-la, me inspirei numa história real que vi acontecer na cidade em que vivi da infância até a idade adulta. Contudo, mesmo partindo de um material que eu já conhecia, uma vez que o objetivo era criar a *minha* história a partir disso, demorei para elaborar imagetivamente seus detalhes. Além do nome, precisei imaginar o lugar, as pessoas que vivem nele, seu clima, seus sonhos, sua paisagem, seu horizonte, seu porto. Parti de uma história que já conhecia há muitos anos, como em *Mãe e filho*, uma história há muito cultivada na minha imaginação.

Como disse Alfred Alvarez, “um artista é o que é não porque viveu uma vida mais dramática do que as outras pessoas, mas porque seu mundo interior é mais rico e mais acessível”<sup>61</sup>. Nesse sentido, a inspiração numa história real marca um gesto voluntário de olhar para a realidade exterior. Contudo, apenas isso não garante a criação artística. Precisei cultivar esse mundo interior para conseguir dar vida à obra. Em algum momento do processo, ela passa a ser meu mundo, é ela que me interroga e me faz sair do meu centro estável. É um processo difícil e até doloroso, pois nem sempre o que escrevia na *Trilogia* me deixava feliz ou era algo “conhecido” para mim. *Navio* exigiu que eu mergulhasse em um mundo bastante diferente do meu. Nunca viajei em um navio, por exemplo. Nunca fui a nenhuma parte da África. Contudo, amei cada pedaço seu que consegui imaginar, suas personagens. Nesse sentido, parti de um fato, mas fui buscá-lo em meu interior.

Parti primeiramente da criação de sua sinopse. Um grupo de homens decide fugir de um lugar e se esconde em um navio, com a esperança de viver em outro país. Na viagem, um deles cai no mar, o grupo é descoberto e preso pela tripulação. Na chegada ao país estrangeiro eles são presos e depois deportados de avião. Dessa forma, o texto tem uma narrativa estabelecida, na qual vários

---

61 ALVAREZ, Alfred. *A voz do escritor*. Op. Cit., p. 138.

acontecimentos vão se desenvolvendo linearmente no tempo.

A partir disso, queria encontrar um nome para o lugar de origem. Pensei no nome *Luanda*. Luanda, capital de Angola, é um nome muito bonito, que tem a palavra *lua* dentro dele. Em minha cidade, Rio Grande, para mim, a lua lembra o mar. Cresci na praia do Cassino, balneário da cidade, e ver a lua sempre significou vê-la sobre o mar. Mas a cidade real de Luanda não se adaptava completamente ao texto, tem outro contexto social e poético. Meu desejo era deixar o texto aberto a diferentes interpretações e contextos sociais e históricos.

Imaginei então a palavra *Luamar*. Achei a palavra bonita e poética. Lembrava essa ligação com que convivi boa parte da vida, entre a lua e o mar, na cidade onde cresci. Nunca viajei de navio, mas penso que o mar deve proporcionar esse encontro dos viajantes com a lua. Talvez essa seja a imagem que meus personagens vejam quando estão no mar, por alguma fresta do navio.

No passo seguinte, comecei a construir imageticamente os detalhes do texto, a construção do espaço (*Luamar*), os personagens que fogem, suas histórias pessoais, seus sonhos, e Maria, única personagem feminina que participa da ação e é nomeada desde o início (o nome dos outros só aparece rapidamente, no final). Senti um grande prazer imaginando *Luamar*, seus moradores e Maria. É como se eu viajasse realmente para seu mundo. Maria me causa uma grande alegria até em pensar seu nome. Devaneio imaginando que ele está sendo dito em voz alta. Imagino a beleza, a alegria, a força, a feminilidade, a esperteza de Maria. Falo desse *prazer* e dessa *alegria* porque vi que isso não é um sentimento comum a outros textos. Neste, me apaixonei pelo lugar que construí, como se ao escrever eu fosse para ele em sonho. Realmente senti a areia de *Luamar*, vi sua praia. Senti como se eles fossem meus objetos de devaneio, um gesto fenomenológico para conhecê-los, vivê-los, e, no entanto, eles só existem na minha imaginação. Gosto de imaginar *Luamar*. Isso ajudou a me debruçar sobre esse universo.

Depois da sinopse escrita e do esboço do desenvolvimento do texto, precisei aprofundar a experiência desse lugar e de seus moradores para tentar passar esse sentimento ao texto. Senti necessidade de “viver” cada momento do texto, o que se concretizou na apresentação do lugar, seus detalhes e suas histórias, além dos personagens. Depois, precisei fazer esse mesmo gesto com o navio em que eles viajavam. Dediquei tempo para isso, precisava sentir como era estar nesse lugar. Isso foi um exercício consciente e voluntário. *Luamar* conta uma história triste, de pessoas que não veem um futuro no lugar em que nasceram, mas, ao mesmo tempo, tornou-se, durante a escrita, um espaço de prazer em viver seu devaneio. Até agora sinto prazer em pensar seu nome e o de Maria, tão bonitos para mim. *Luamar*. Maria.

No que diz respeito à sua forma, o texto é mais narrativo do que dialógico. Desde a rubrica inicial estabeleço que “o que se fala nunca é o que se mostra”. Em um diálogo de réplicas, o

tradicional é a fala estar inserida em um contexto que a completa. A personagem que fala tem domínio do que diz e, a partir disso, age sobre os outros interlocutores. Ao usar uma linguagem mais narrativa do que dialógica, provooco a criação de uma encenação que conflitua com a fala do ator. Este não assume mais o papel de personagem, mas de narrador de uma ação ausente. O que seu corpo faz não tem o objetivo de *viver* a ação que está sendo narrada. Nesse sentido, a outra parte da rubrica ajuda a entender essa relação: “Dramaturgia para um corpo que dança, sonha”. Ao estabelecer isso no início do texto, pretendo um tipo de relação entre o texto e encenação. O texto já possui em si tudo que precisa para ser compreendido enquanto texto. Seu papel é estabelecer uma relação de diálogo ou de atrito com a cena. Um corpo que dança é imagem de um corpo livre. Esse texto pode fazer sentido, literalmente, mesmo que seja dito por um corpo que dance, pois é a relação desse corpo em movimento (um movimento abstrato) em relação com a fala do ator, que fará surgir um terceiro sentido, completamente metafórico e amparado exclusivamente na imaginação do espectador. Ou seja, o corpo do ator e seu contexto cênico (materialidade visual e espacial) dizem uma coisa (texto visual, corporal, sensorial) e o texto verbal diz outro. Como ambos não tentam “sublinhar” ou repetir o sentido do outro, mas estabelecer um diálogo (o qual pode, inclusive apontar para sentidos opostos), um outro sentido surge dessa relação. Esse sentido, para existir, precisa da imaginação ativa do espectador. Não é uma cena que se explique. É uma cena que *sugere*, que *alude*. Esse “novo sentido” que surge em cena, fruto da relação entre dois textos (texto verbal e texto cênico) cria um texto performativo único e que age no espectador, convidando-o a perceber o surgimento de uma “metáfora viva” no sentido de Paul Ricoeur. Um sentido conhecido entra em relação com um sentido impossível e, do atrito dessas duas realidades, surge uma metáfora, que sabemos “nova” porque nos faz ver algo que ainda há pouco nem existia<sup>62</sup>. Ao trazer essa definição de Ricoeur, estou aproximando um conhecimento linguístico para entender esse processo em cena. A informação conhecida seria o que vemos em cena; reconhecemos que alguém está fazendo alguma coisa no palco, interpretamos essa ação nesse contexto cênico. A informação impossível é ver que o que está sendo feito em cena não tem a função de explicar o que está sendo *dito* em cena. Ao vermos que ambas as informações apontam para sentidos diferentes, mas que estão em relação, produzimos um sentido que só é possível por essa relação, e, por isso, metafórico. Ou seja, essa cena aludirá a um outro sentido, cuja operação se dará na imaginação do espectador, o qual precisa operar a leitura de dois textos ao mesmo tempo para conseguir criar esse “novo” sentido que a cena (em sua totalidade) está propondo.

Já propus esse tipo de linguagem em um espetáculo que encenei, *Sonhos [Im]possíveis*, em 2013, na cidade de Porto Alegre, no qual atuei como dramaturga e diretora. Nesse tipo de

---

62 RICOEUR, Paul. *A metáfora viva*. São Paulo: Loyola, 2000.

procedimento, a cena e o texto não se explicam mutuamente, mas criam fissuras, lacunas entre um e outro. Além disso, como está proposta a criação de uma relação metafórica entre texto e cena, a atenção e a imaginação do espectador são exigidas de uma maneira diferente da que ele está acostumado, pelo menos no contexto cultural atual. O “sentido” da cena é operado por ele e depende de sua participação ativa para criar “seu texto”, operação imagética. Como disse Hans-Thies Lehmann, uma das possibilidades do texto teatral contemporâneo é produzir um espaço de associações na mente do espectador<sup>63</sup>. Mas este precisa ser ativo para que isso aconteça.

Esse tipo de textualidade permite realizar o que Theresia Birkenhauer chama de “o tempo do texto do teatro”, no qual a dimensão do texto se desprende da função comunicativa da fala dramática, mostrando a realidade própria dos textos<sup>64</sup>. Em um texto dialogado, no qual a fala é a expressão de uma personagem, sob a ideia de uma identidade psicológica que organiza e “controla” essa fala, o que vemos é a fala ser subsumida nessa identidade psicológica ficcional. Não percebemos o texto enquanto realidade autônoma. Ao propor um texto que é prioritariamente narrativo, convido a encenação a criar um outro texto, com outras ações. Nesse sentido, quando escrevo em *Navio*: “Tocar Luamar é pisar na sua areia clara, ver sua linha do horizonte, se perder lá longe, ver seus pássaros desenhando partidas e chegadas, sentir o cheiro do mar...”, espero que a encenação dialogue com essa descrição, mas que não a repita. Isso não faria sentido, uma vez que já está dito no texto. A encenação fica assim liberta para construir outra imagem. Essa imagem pode falar de algo que não está na imagem que descrevo ou pode mesmo ir contra ela. Além disso, ao escrever uma narração desse tipo, o texto não define *quem* está dizendo esse texto, nem como deve ser sua ação física em cena. Isso será uma escolha da encenação. Nesse tipo de construção, o texto:

Subtraí a percepção usual de que a palavra pertence ao falante. Longe de ser organicamente inerente ao seu corpo, ela (a fala) permanece como um corpo estranho. (...) escande o conflito entre o corpo e a palavra<sup>65</sup>.

Esse tipo de construção cênica coloca o texto com uma nova função dentro do processo teatral, ressignificando seu papel dentro desse processo. Isso vai de encontro à função pela qual ele foi rejeitado pelo próprio teatro:

A valorização do texto havia conduzido a uma verdadeira sacralização. Por um lado, as complacências da encenação a tornaram indigna das suas pretensões, incapaz de concretizar essa celebração do texto-ídolo. Por outro, o textocentrismo desviou o espetáculo ocidental para o trilho do mimetismo e do ilusionismo. O que significa que as possibilidades

63 LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. Op. Cit., p. 255.

64 BIRKENHAUER, Theresia. O tempo do texto no teatro. *Cena*, nº 11, 2012, p. 1 – 15. Tradução de Stephan Baumgärtel.

65 Idem, *ibidem*, p. 252.

específicas do palco e do teatro não foram exploradas, nem sequer experimentadas, senão de modo intermitente. Em vez de dispor de meios e de liberdade para inventar formas novas, originais, emanadas diretamente da sua prática, o encenador teve de sujeitar-se a uma exigência de reprodução, mais ou menos estilizada, de modelos alheios ao teatro. Em outras palavras, o palco ocidental só abriga um teatro sem teatralidade!<sup>66</sup>

Ao criar um texto teatral mais narrativo do que dialógico, proponho um tipo de textualidade que tem o papel de *dialogar* com a cena. Não é mais uma relação textocêntrica com a cena, mas uma relação de alteridade. A encenação está liberada da função de trazer o texto à tona, de concretizá-lo cenicamente, de explicá-lo. Ele já existe enquanto texto. Sua função é criar atrito com novas imagens, novos sentidos, que surgirão da relação entre texto verbal e texto cênico.

A recusa de uma visão textocêntrica da relação entre texto e cena conduziu à recusa da própria escrita dramatúrgica ao longo do século XX e da figura do dramaturgo. Vendo-se recusado, o texto teatral precisou se reinventar, não mais querendo *controlar* a encenação. Ou seja, hoje o texto de teatro é um texto que se pretende aberto, em diálogo, cujo objetivo é provocar a cena, não dominá-la. Em *Navio*, espero que o texto seja um convite para o devaneio cênico. É um texto lúdico. Tudo o que o texto precisa já está dito nele. Ele é matéria de linguagem, dramaturgia que convida ao sonho.

## VIDA

Este texto foi um dos mais difíceis da *Trilogia*. Também, em vários momentos, pensei em abandoná-lo, uma vez que nunca chegava a um texto satisfatório. Seu tema principal é a alegria de viver. É um tema importante dentro do conjunto dos textos, uma vez que tem o objetivo de romper com a lógica da violência (tema norteador dos outros, ainda que eles não se reduzam a isso). Contudo, escrever um texto de teatro que fale de felicidade é praticamente impossível em nossa cultura de violência. Toda nossa cultura teatral ocidental está fundada na noção de conflito, de forças que devem se aniquilar.

Em *Vida*, queria um texto que proporcionasse uma experiência com a voz como elemento principal do texto, o mesmo que busquei em *Morte*. Além disso, queria propor um tipo de estrutura textual em que ele fosse interrompido por canções. O objetivo era realmente escrever um texto que proporcionasse uma experiência de *canto*.

No texto, se consegue aceitar apenas uma voz que fala, sem ação dramática. Porém, para falar do sentido da vida isso não funcionou. O texto acabava soando “brega” e “simplório”. Tentei

---

66 ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral – 1880-1980*. Rio de Janeiro: Zahar, 1982. Tradução de Yan Michalski, p.54.

reescrevê-lo várias vezes, mas nada funcionou.

Depois de um tempo, sem saber como resolver, uma vez que não queria abrir mão de sua temática (importante para seu sentido em relação aos outros textos), comecei a imaginar que tipo de situação uma voz que fala somente de alegria pode ser possível.

Um dia, saindo com amigos à noite, fomos acabar na *Serenata iluminada* no Parque da Redenção em Porto Alegre. É um evento a céu aberto, com várias coisas acontecendo ao mesmo tempo, shows de música, apresentações artísticas, venda de alimentos e bebidas, artesanato, rodas de capoeira, de samba, e tudo mais que as pessoas quiserem fazer para se divertir e confraternizar. É uma grande festa ao ar livre, democrática e aberta. Pode-se simplesmente sentar no chão e deixar o tempo passar.

Nesse dia, cheguei com meus amigos e ficamos entre árvores e próximos à área central do parque, sentados sobre a grama. Já era mais de meia-noite. Muito felizes por estarmos juntos, começamos a cantar. Cantamos muitas músicas e no meio disso surgiam conversas, alguns saíam para buscar outros amigos, depois voltavam, mais canções e mais conversas. Conversas que iam e voltavam, abraços repentinos pela felicidade do encontro. Nada de importante aconteceu, mas foi um momento de grande alegria para todos.

Primeiramente, vinha para o texto uma imagem de pessoas mortas, como nas peças de Tadeusz Kantor. Mas não encontrei uma forma consistente de colocar isso no texto.

Depois dessa experiência com os amigos, voltando a pensar no texto, me dei conta de que talvez essa fosse uma situação em que é possível falar da alegria de estar vivo e cantar, sem que para isso seja necessário que aconteça algum conflito ou ação dramática. Inspirada por esse episódio, comecei a imaginar o texto dentro de um contexto de festa, quando amigos se encontram apenas porque querem estar juntos. Para isso, imaginei um clima de final de noite, quando todos já estão bêbados, um pouco cansados, desarrumados. Nessas ocasiões, as pessoas se abraçam, contam histórias, choram e riem porque deixam suas emoções aflorarem. Comecei a imaginar uma situação em que o único objetivo das pessoas é estar junto com os amigos. O texto seria, então, um grande encontro. Nenhuma ação, nenhum conflito, apenas vozes, já um pouco cansadas e um pouco bêbadas, o suficiente para suas emoções aflorarem. A partir daí, o texto começou a se tornar mais crível para mim. É claro que surgiu a questão: será que apenas com bêbados e em um clima de final de festa é possível falar da alegria de estar vivo? Essa situação seria um dia fora da rotina. Ou seja, isso não seria possível numa situação que faz parte das nossas rotinas? Só conseguimos falar da alegria de viver em dias de exceção? Não tenho uma resposta.

Nesse contexto de final de festa, entendo que o “brega” das vozes que falam de felicidade pode ser aceito; afinal um fim de festa não pode ter outra característica. Normalmente, todo o

glamour e elegância, nessa hora, já foram embora.

Com essas decisões, consegui encontrar uma vida possível para o texto. Contudo, vejo que sua atmosfera ganha algo de nostálgico e talvez um pouco triste. Entendo que seu tema principal é o desejo de encontrar o *outro* e confraternizar com essa pessoa. É um texto sobre o transbordamento de nossas emoções ao estar com quem gostamos. Não há uma linearidade nas conversas. Uma pessoa entra, fala, se emociona, canta ao sabor da vontade, outro fala e assim por diante. É apenas um encontro.

Ao propor as canções que interrompem as vozes, deixo, novamente, espaço para a encenação dialogar com o texto. Cabe ao encenador e aos atores escolherem essas canções. O texto apenas pergunta “qual a sua canção preferida?”. E, para completar, pede: “cante-a para mim”. É uma forma de deixar espaço para os atores entrarem com seu material cultural e subjetivo, suas canções. Ao fazer isso, permito que o texto dialogue com diferentes referenciais culturais, sem que eu precise determinar de forma explícita. É um texto aberto para que o ator escreva essas lacunas com sua voz e seu desejo. Cada montagem do texto será única na escolha das canções e intimamente ligada ao grupo que a criou. Outros atores, outro grupo, conduzirão inevitavelmente a outro conjunto de canções. Esse diálogo entre texto e encenação, no entanto, é comum a toda a dramaturgia. Cada representação cênica é sempre única. Nisso, meu texto não traz nada de novo. O que faço é apenas tornar mais explícita essa relação e convidar o ator a dialogar com o texto, não somente com seu corpo e sua voz, mas também com o seu canto, espaço para seu gosto, imaginação e cultura pessoais. Dessa forma, ele participa do diálogo com o texto, reescrevendo-o.

Além disso, é um texto que exhibe apenas um fragmento da vida dessas vozes. Ao mostrar um pedaço desse encontro, em que nenhum conflito acontece, construo uma passagem da vida dessas pessoas. Um momento sem importância, mas que talvez mostre o mais importante, a alegria de estar junto, de estar entre amigos. Para mim, é como construir um instante da vida dessas pessoas. São apenas falantes que aparecem e desaparecem. Isso implode a estrutura dramática clássica na qual algo *precisa* acontecer. Na experiência contemporânea, esse tipo de construção torna-se possível porque:

A função narrativa perde seus atores (*functeurs*), os grandes heróis, os grandes perigos, os grandes périplos e o grande objetivo. Ela se dispersa em nuvens de elementos de linguagem narrativos, mas também denotativos, prescritivos, descritivos etc., cada um veiculando consigo validades pragmáticas *sui generis*. Cada um de nós vive em muitas destas encruzilhadas. Não formamos combinações de linguagem necessariamente estáveis, e as propriedades destas por nós formadas não são necessariamente comunicadas<sup>67</sup>.

---

67 LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2013, p. 16.

Nesse texto, aparecem apenas explosões de sentimento. Estas não têm uma relação causal como em um acontecimento. O texto possui ritmo na linguagem, mas não nas ações encadeadas. Pretende-se uma forma de chamar atenção para o momento presente, sem importar o antes e o depois. Seu tema é a alegria de estar vivo, aqui e agora.

Só há um momento em que o texto trai essa alegria, na última página. É quando alguém pergunta: “Está tudo bem?” e a outra pessoa explode dizendo “Não! Não está! Está tudo péssimo! Foi muito difícil chegar até aqui.” Senti necessidade de colocar isso. Neste trecho, digo na rubrica que todos choram juntos e depois cantam mais uma vez. Nessa única fala do texto quero mostrar o que há por trás dessa alegria, a vida sempre muito difícil e até insuportável. A felicidade é a de estar juntos. Não é uma felicidade porque tudo está resolvido ou que todos têm uma vida maravilhosa. É uma alegria frágil, que só existe naquele momento. Tenho a imagem de alguém que sorri e tenta se manter em pé, mas que por dentro está destruído, atravessado pela vida como um herói da tragédia grega. Mas, mesmo assim, feliz por estar entre amigos. O texto constitui, nesse sentido, um instante na vida dessas pessoas, um momento raro das suas histórias. Ao saírem dali, voltarão para as mesmas vidas cheias de medos e dificuldades de todos os dias. Mas aquele momento realmente aconteceu. É para chamar a atenção desse instante raro que escrevi o texto. Ao fazer isso, caso o texto seja encenado, o próprio evento de sua performance se transformará nesse encontro de que o texto trata. Ou seja, o público fará parte desse encontro, compartilhando desse momento presente (o espetáculo). Ao fazer isso, transforma o próprio momento da representação como contexto social para essa experiência acontecer. O “encontro” de que trata o texto será o acontecimento teatral em si. Tiro, assim, a passividade do público. Isso já está incluído na proposta do texto. Além disso, imagino que, se as canções escolhidas para a encenação forem de conhecimento popular, é muito provável que o público cante-as junto com o elenco. Ou seja, o texto permite a participação ativa do público.

Do ponto de vista da linguagem, para esse encontro acontecer, aceitei todos os clichês, as metáforas cansadas. Tudo que dizem pode ser falso ou verdadeiramente profundo. Pode ter a profundidade de um chafariz ou de um oceano, como o bêbado que escuta um tango no bar da esquina e chora. Cada um escolhe a sua verdade. Aceito o amor que se expressa numa canção brega. Talvez o único refúgio para um sentimento verdadeiramente exacerbado de paixão. Todas as frases já foram ditas. O mundo é uma repetição de dor e esperança.

## **MARIA**

Considero este texto o mais complexo da *Trilogia* do ponto de vista do conflito. Há uma

morte no início do texto que interrompe a ação, depois há o desejo de vingança, um impedimento do desenvolvimento da ação (um impasse, uma vez que nenhum dos lados do conflito aceita mudar de decisão) e, por fim, o nascimento de uma criança que não acaba com o conflito, apenas lança-o para o futuro, afinal como esse filho lidará com esse passado? Do ponto de vista narrativo, é o mais complexo deles. Além disso, há interrupções da ação principal a todo momento, tirando o foco dela e aprofundando a experiência de uma narrativa “fora de controle”. A ação principal é linear. Contudo, ela é totalmente interrompida.

Essas interrupções das falas, sem um motivo aparente, em que o personagem simplesmente coloca-se no centro da atenção e começa a falar, constituem réplicas que não surgem nem esperam resposta. Segundo a classificação de Joseph Danan, neste tipo de fala “existe um “não-fechamento” quando uma réplica surge, perfurando o tecido textual, sem nenhum antecedente perceptível”<sup>68</sup>, o texto teatral torna-se, com isso, uma quebra-cabeça com peças destinadas a continuarem soltas<sup>69</sup>. Há um “desencaixe” nessa relação entre esses fragmentos, uma vez que qualquer elemento textual pode “entrar em diálogo” com qualquer outro, uma das possibilidades que vem sendo explorada pela dramaturgia contemporânea<sup>70</sup>. Em meu texto, utilizei esse dispositivo para criar um tipo de ruído na narrativa. Se, à primeira vista, a narrativa parece estar centrada em sua linearidade e progressão causal dos acontecimentos, isso é negado a partir do interior do próprio texto. A qualquer momento esse fluxo “natural” das ações pode ser barrado. Dessa forma, cria-se uma narrativa linear e progressiva, porém cheia de ruído e que se autoparodia (a personagem narradora que inicia e finaliza o texto). Não há um centro estável. É um texto que se pretende caótico, uma vez que está a serviço de motivos desconhecidos das vozes que o constituem. Elas podem começar a falar a qualquer momento, conforme sua vontade, seu inconsciente. O texto pode, com isso, ruir a qualquer momento. Para Joseph Danan, nesse tipo de textualidade:

A partir daí se desenvolverão também escritas que deixam uma parte importante em silêncio, como se, a cada instante, cada um fosse capaz de se fechar dentro de si mesmo. A palavra já não chama necessariamente a palavra, e se ainda a chamar já não se tem certeza de que o chamado será ouvido. O diálogo assume um caráter flutuante, desamarrado, uma estranheza que pode virar a de um universo (...) <sup>71</sup>.

Cada interlocutor tem sua própria lógica. Uma história linear e causal constitui um mundo onde as coisas acontecem segundo uma ordem (social ou divina). Nessa visão de mundo, um

---

68 DANAN, Joseph. O desencaixe. In *Urdimento*: revista de estudos em artes cênicas. Florianópolis: UDESC/CEART, v. 1, nº 20, setembro de 2013, p. 25.

69 Idem, ibidem, p. 26.

70 Idem, ibidem.

71 Idem, ibidem, p. 25.

acontecimento gera outro, ou seja, é possível buscar suas origens, conhecer sua história. Romper com sua estrutura, mostrando indivíduos que não conhecem, eles próprios, a ordem do mundo, muito menos a entendem (e mesmo assim, apenas conseguem cortar esse fluxo falando, mas sua fala também não consegue mudar nada), constitui o mundo que segue sua lógica, apesar dos indivíduos. Para esses indivíduos, é a visão de um mundo em ruínas. O sujeito já não é responsável pelo seu destino, nem mesmo consegue organizar uma visão sobre ele; apenas segue agindo, ou melhor, falando. Ele é refém de uma ordem que desconhece, não consegue planejar sua vida. Além disso, é o próprio diálogo, enquanto forma de troca real entre as pessoas, que não é mais capaz de representar nossas formas de relação na contemporaneidade. Contudo, a linearidade do texto segue avançando. Os diálogos de pergunta e resposta ainda aparecem. Ou seja, ainda se vive na sombra de um mundo organizado, mas o sujeito não consegue construir uma coerência para si mesmo. Ele é simplesmente atravessado pelo mundo.

Esse “desencaixe” mostra-se no próprio processo de construção do texto. Primeiramente, criei a sinopse. Esta, ao contrário do que se pode pensar, liberta a escrita do texto. Tendo a sinopse elaborada, depois tudo pode ser experimentado, uma vez que ela mantém uma linha mestra que faz o texto “evoluir” para algum desfecho. Com isso, a sinopse evita que o texto circule sem sair do lugar.

Depois de tê-la construído, comecei a escrever a estrutura principal do texto. A imagem que tenho disso é que construí um edifício e depois comecei a implodir a sua estrutura, esburacando e criando fissuras no próprio texto. O edifício é a narrativa linear e causal. As interrupções dessa narrativa principal, a implosão do texto, são todas as falas que cortam o diálogo autocentrado dos personagens e que deveria, apenas ele, conduzir a ação. Com a inserção das descrições e das narrações, rompo com a estrutura dramática, na qual:

A peça dramática é lisa, sem ondulações, o seu desenho/ilustração de eleição é o matizado; a obra épica é franzida, com riscas em todos os sentidos, o seu efeito dominante é o contraste<sup>72</sup>.

Nesse texto utilizo todos os recursos: diálogo, narração, descrição, falas monológicas. Meu gesto durante esse processo de escrita foi o de destruir o edifício dramático que havia construído. O edifício ainda está lá, ainda pode-se ver que é um edifício (a narrativa linear), pode-se ver para que servia, sua utilidade, sua função comunicativa, seu sentido social. Contudo, é um edifício esburacado, em ruínas, cheio de paredes quebradas, com crateras em sua superfície, um texto

---

72 SARRAZAC, Jean-Pierre. *O futuro do drama*. Escritas dramáticas contemporâneas. Porto: Campo das Letras, 2002, p. 37.

poroso. Imagino a própria cena teatral que esse texto poderia gerar como caótica. Com isso, mesmo que a história seja trágica, há espaço para a farsa<sup>73</sup> dentro dela, as pequenas cenas individuais “brotam” sem uma explicação causal.

Isso aconteceu em sua escrita depois de eu ter todo o texto linearmente construído diante de mim. No início, construí o edifício porque acreditei que era “necessário”. A vontade de abrir caminhos, de esburacá-lo, só nasceu depois de vê-lo construído. Antes disso, não tinha ideia de que nasceria essa outra necessidade. Somente ao ver todos os seus diálogos causais “bem” construídos, percebi que esse tipo de representação não era suficiente. Era uma percepção chata, previsível, limitada do mundo. Senti a necessidade de “acordar” as pessoas (tanto as próprias vozes do texto, quanto os atores e o público que podem vir a dialogar com ele). Sua estrutura estava morta, utilitária.

Essa experiência com o texto vai ao encontro da impossibilidade de narrar da qual nos fala Theodor Adorno ao refletir sobre o romance contemporâneo, no qual “o que se desintegrou foi a identidade da experiência, a vida articulada e em si mesma contínua, que só a postura do narrador permite”<sup>74</sup>. Nesse tipo de experiência literária não é mais possível dar a ideia de uma sugestão do real<sup>75</sup>, forma que Bertolt Brecht já havia implodido com seu teatro épico, no qual o espectador é um observador, obriga-se a tomar decisões, está em frente e estuda<sup>76</sup>. Nessa forma de narrar apontada por Adorno, o texto, “por meio de choques ele destrói no leitor a tranquilidade contemplativa diante da coisa lida”<sup>77</sup>.

Contudo, mantenho a narrativa, mesmo que aos pedaços, pois entendo que nosso mundo segue seu fluxo absurdo de violência, individualismo, materialismo e consumo exacerbado e, mesmo que todos se queixem disso, nada parece ser capaz de interromper seu fluxo, rumo a um final que desconhecemos. Essa ordem que nos atropela é a narrativa linear do texto. Ela é a grande força opressora que o texto mostra. É a lógica de nosso mundo. Aconteça o que acontecer, o mundo segue seu caminho. Nada é capaz de detê-lo e nós seguimos cumprindo nosso papel dentro dessa lógica. A única fuga que temos dessa ordem são pequenos fragmentos de liberdade de expressão, porém, insuficientes para impedir a continuação desse mundo que nos afasta de nós mesmos. As

---

73 Originalmente, era vista como um gênero excluído na noção de bom gosto, dando espaço para o riso grosseiro e um estilo pouco refinado. É sobretudo, ligada ao corpo, à realidade social, ao cotidiano. Caracteriza-se por uma forte teatralidade e uma atenção voltada para a arte da cena e de uma elaboradíssima técnica corporal do ator. PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 164. Para mim, o que mais me interessa na farsa é a possibilidade que ela oferece para a inverossimilhança. Nos textos da *commedia dell'arte* e alguns de Molière, por exemplo, entre uma cena e outra, não é preciso seguir uma ordem de causalidade. Esses textos aceitam a inverossimilhança entre os quadros como parte de sua convenção teatral.

74 ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura I*. Editora 34, p. 56.

75 Idem, *ibidem*, p. 55.

76 BORIE, Monique; de ROUGEMONT, Martine; SCHERER, Jacques. *Estética teatral: textos de Platão a Brecht*. Lisboa: Calouste Gulbenkian, p. 470.

77 ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura I*. Op. Cit., p. 61.

vozes do texto estão perdidas em suas próprias vidas. Experimentei a incapacidade de narrar, abrindo espaços à força no texto, mas mantive a narrativa enquanto forma de opressão, uma maneira de usá-la enquanto metáfora formal em sua própria constituição.

Zygmunt Bauman aponta que

Por mais profundamente que possam ser experimentadas, as sensações sempre podem ser mais profundas; e, desse modo, nunca terão profundidade suficiente. O que quer que aconteça, ainda pode ser melhorado: em cada sopa há uma mosca de suspeita de que a experiência realmente sentida não passou de uma pálida sombra do que a experiência real poderia ser (e que, se *pudesse, seria*). A ideia de “normalidade” não faz sentido nessas condições. Existe uma escala móvel, ascendente e infinita, de arrebatamento que, quando aplicada ao experimentado, lança sobre cada experiência uma sombra de profundo “defeito”<sup>78</sup>.

Meu texto faz esse movimento. Para acordar suas vozes, precisei ir mais fundo em sua experiência. Contudo, esse gesto fracassa, pois a linearidade da ação ainda está lá. Ela é a grande “vilã” do texto, não os personagens. Nisso, há uma profunda relação entre forma e conteúdo. As vozes tentam se manifestar, mas, sobre elas está essa grande estrutura narrativa. Os fragmentos tentam implodi-la, romper com a ordem desse mundo, mas ele é mais forte e suas vidas são inexoravelmente conduzidas para outro conflito. A tentativa de “acordar” as personagens, a partir desses fragmentos, não tem força suficiente para romper com essa estrutura maior. Enceno nisso uma percepção do mundo. Por que não conseguimos realmente parar sua lógica de destruição? Por que não conseguimos interromper seu fluxo que nos arrasta para destinos socialmente trágicos? Por que aceitamos uma vida que nos aliena de nós mesmos? Acredito que a maior parte da população mundial acredita na paz, deseja a paz, mas só consegue seguir o fluxo de suas vidas, sendo passivamente conduzidas a formas de convívio que não escolheram.

Essa percepção do mundo como algo em ruína, no qual o próprio sentido está em crise, aparece também na aceitação do brega, do melodramático, do cômico ligado ao trágico, das emoções exageradas, da cegueira, da ignorância, do radicalismo, de uma verossimilhança criada forçadamente, pois o mundo é sempre mais absurdo e inverossímil que a ficção. Quis aceitar essa visão de um mundo que grita, que toma decisões de mau gosto, que decide de forma ridícula (como dar o filho para resolver um conflito que não tem nada a ver com ele). Mas é assim que tenho percebido a vida. Vejo as pessoas fazerem coisas sem sentido, agindo como idiotas. O mundo não tem andado sob uma lógica bem construída, elegante, inteligente e, quando usa a razão, é de uma forma radical, tão cega quanto a ignorância. O texto mostra o mundo como um grande circo. Cada

---

78 BAUMAN, Zygmunt. *Vida em fragmentos: sobre a ética pós-moderna*. Rio de Janeiro: Zahar, 2011. Tradução de Alexandre Vieira Werneck, página 159.

um acreditando em seu papel de loucura e miopia.

Contudo, o texto ainda deixa espaço para alguma forma de utopia. O tema principal é a possibilidade de escolha dos personagens. No final, por exemplo, o filho é dado, num gesto absurdo, mas, ao fazer isso, a peça não termina com seu final. Ela termina abrindo a possibilidade de um futuro. Quando esse filho crescer e tomar consciência de sua origem, o que decidirá fazer? Qual será sua relação com seus pais de criação e seus pais biológicos? Para essa imagem, pensei muito nos filhos da ditadura argentina, crianças que foram roubadas de seus pais e agora descobrem a sua origem. Como decidem conviver com esse passado? O filho roubado nunca é esquecido pela família. Contudo, ao ser criado por outros pais, essa criança desenvolve laços de afeto muito profundos. O que decidir? Ao construir esse final no texto, coloco sua questão principal: como lidar com um passado de violência que mudou drasticamente o rumo de nossas vidas? O texto não dá uma resposta. Ele apenas aponta, com o título, que essa verdade virá a tona algum dia. Cada leitor/espectador precisará criar seu próprio desfecho. O texto termina quando o conflito principal começa.

### **A TRILOGIA, UM CONJUNTO**

A partir dessas considerações, posso elencar alguns elementos que permeiam o conjunto dos textos que compõe a *Trilogia*. Na maioria dos textos, sei que explico pouco a forma como devem ser encenados. Ao fazer isso, entro num jogo em que meu leitor/encenador pode não “entender” tudo do texto e, assim, minha obra resultar hermética demais, talvez incomunicável e, por isso, difícil de ser levada à cena. É um grande risco que aceito correr, mas não consigo fazer outra escolha nesse momento da minha criação. A falta de indicações e de explicações sobre a cena teve por objetivo deixar espaços para a escritura cênica do ator. Um dos exemplos disso é que caracterizo pouco os personagens. Contudo, faço-o para que essas lacunas sejam preenchidas pelo corpo do ator, sua voz, sua imaginação, sua subjetividade. Ao falar de seu corpo, penso em sua história corporal, sua materialidade física e vital enquanto signo teatral, elementos fundamentais para essa escritura. Meus textos esperam por esse diálogo com a encenação enquanto elemento vital que só vem à cena porque alguém diz esse texto. Nenhum dos personagens, a voz que fala em *Morte*, a mãe com o filho, em *Mãe e filho*, os fugitivos no navio e a própria Maria, em *Navio*, as vozes amigas de *Vida*, e todos os personagens de *Maria*, nenhum deles é descrito fisicamente. Por quê? Em minha imaginação, todos têm pele, cabelo, cultura, gestos, roupas, olhos. Imagino-os completamente para escrever os textos, inclusive suas ações em cena. Contudo, escrevo de uma forma em que nada disso fica evidente no texto. Escolho não contar como os imagino para deixar isso como um espaço aberto. Em minha imaginação, por exemplo, os fugitivos de *Navio* são negros,

uma vez que os imagino saindo da África. Porém, não delimito sua aparência, nem o lugar de onde saem. Pois sei que, ao não delimitar essas características sógnicas, deixo aberta a possibilidade de que outros referentes culturais possam dialogar com o texto. Isso permite outras leituras culturais, outras reescrituras cênicas do texto. Desejo esses diferentes diálogos. Outro exemplo é a mãe de *Mãe e filho*. Ao escrever, várias vezes, pensei em uma amiga atriz que admiro muito para fazer esse personagem. Poderia descrevê-la. Mas, se fizer isso, fecho o texto. Quero todas as mulheres que podem se encaixar nesta narrativa, nesta situação dramática. Qualquer atriz que diga esse texto vai materializar esse personagem através de sua história corporal. Ou seja, o ator completa o texto com sua escritura vital. Construo vozes, porque sei que os outros elementos, necessários para individualizarem-nas, virão com a participação dos atores.

Além disso, também não defino “o quê” os atores devem fazer em cena: “a ação física é livre”, tal como coloco em algumas rubricas, de maneiras diferentes. Deixo que essa realização cênica seja descoberta pelos atores e encenadores. Uma vez dito o texto em voz alta pelo ator, ele começa a provocar essa criação do texto enquanto evento. O ator deve descobrir como fisicalizar esse texto. É uma outra pesquisa. Como tornar esse texto elemento de cena?

Esse tipo de escrita teatral é um risco para o autor, uma vez que:

O autor dramático que joga com a heterogeneidade anda constantemente na corda-bamba: se o espectador se perde no labirinto das proposições feitas a ele, o hermetismo espreita; mas se o texto não oferece uma resistência suficiente ao público, o texto corre o risco de ser “recuperado”, por ocasião de interpretações redutivas e “homogeneizantes” demais<sup>79</sup>.

Escrevo assim porque quero deixar o texto como um diálogo profundo com o processo de encenação. Desejo diferentes leituras para o mesmo texto.

Além disso, como encenadora, um texto que me dê muitas orientações sobre a cena dificilmente será interessante. Vou ignorá-las completamente, ou vou incorporá-las ao texto falado em cena, ou seja, mudar a sua função, ou irei vê-las como explicações autoritárias. Um autor, hoje, não pode subestimar a inteligência de atores e encenadores, dando explicações demais. O texto é uma provocação à encenação. Ele deve criar um mistério.

Por isso, não vejo motivo de explicar o texto. Se este resulta hermético, não é porque quero dificultar para o leitor/encenador, mas porque só o essencial importa. O essencial são as falas e o convite à imaginação, à experiência e à criação. A rubrica importa na medida em que contribui para a experiência do texto. Ela perdeu seu sentido explicativo.

---

79 BAILLET, Florence. A heterogeneidade. In *Urdimento*: revista de estudos em artes cênicas. Florianópolis: UDESC/CEART, v. 1, nº 20, setembro de 2013, p. 30-31.

O que comunicar e o quanto comunicar é um problema chave para a dramaturgia contemporânea. Como não se esfacular em explicações desnecessárias? Como não se tornar incomunicável?

A dramaturgia é uma carta que espera por um encontro futuro. Mas como se fazer compreensível sem subestimar meu destinatário? Como fazê-lo imaginar a própria carta sem explicá-la?

No teatro contemporâneo, nenhum texto precisa ser recusado pela cena. Tudo é possível. Se olharmos para o passado, veremos que:

Paradoxalmente, obras em ruptura com o código cênico de seu tempo, nunca representadas, ou representadas de modo insatisfatório, são muitas vezes aquelas cujas encenações são as mais interessantes, como se esses “monstros” que resistiam ao palco ou o desprezassem fossem objeto de uma espécie de desafio. (...) A noção de teatro “para ler” em razão de impossibilidade cênica não existe mais. (...) O palco deixou de impor normas à escrita; (...) <sup>80</sup>.

Um exemplo brasileiro disso é *Rei da vela*; de Oswald de Andrade, escrito em 1933, publicado em 1937, encenado em 1967. Sua teatralidade<sup>81</sup> só foi possível 34 anos depois de ser escrito. O teatro brasileiro precisou mudar para que esse texto fizesse sentido em nosso teatro. Até então, era visto como um texto “difícil” ou impossível para a cena. Atualmente, no entanto, seu valor teatral é inquestionável.

Hoje, o teatro contemporâneo aceita, e talvez até prefira, um texto hostil à cena<sup>82</sup>. Por esse motivo, apenas escrevo. Meu texto precisa fazer sentido enquanto experiência vocal. A cena é outra pesquisa, outra invenção em diálogo com ele. Por isso, o único “teste” que aceito para meu texto é imaginar uma cena a partir da voz. Minha imaginação precisa ser ativada. Além disso, quando necessário, apenas leio ou peço para que alguma pessoa leia em voz alta para mim. Se ele fizer sentido enquanto experiência vocal, sei que poderá vir a ser parte do evento teatral, mas, pode

---

80 RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. São Paulo: Martins Fontes, 1995. Tradução: Monica Stahel.) página 22-23.

81 Tomando como exemplo os estudos da “literariedade”, a “teatralidade” se colocou o específico do teatral. Em cada cultura existe um sentido da teatralidade que se joga em âmbitos da realidade, tanto social como privada, política ou psicológica. A cena teatral se manifesta como um perfeito laboratório para estudar como funcionam as estratégias de teatralidade específicas de cada cultura. Por trás dessas aproximações, existe a necessidade de entender toda a realidade como um processo de encenação que só funciona na medida em que se está produzido, ou seja, que está sendo percebido por espectadores. O elemento principal para entender a teatralidade é o olhar do outro, o que faz de desencadeante. Todo o fenômeno de teatralidade se constrói a partir de um terceiro que está olhando. Exige, por isso, um espectador. É um fenômeno de representação, de fingimento que vai se desenvolver. Em resumo, a teatralidade pode ser definida como a qualidade que um olhar outorga a uma pessoa que se exhibe consciente de ser olhado enquanto está tendo lugar o jogo de engano ou fingimento. Jogo de engano consciente, tensão entre o que se vê e o que se oculta. CORNAGO, Óscar. ¿Qué es la teatralidad? Paradigmas estéticos de la Modernidad. *Telondefondo* – Revista de teoria y crítica teatral. Nº 1, agosto, 2005, tradução livre minha. Disponível em: [www.telondefondo.org](http://www.telondefondo.org).

82 LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. Op. Cit., p. 253.

acontecer que sua teatralidade precise ser inventada fora dos padrões conhecidos. Ou seja, ao escrever, é para a própria noção de teatro que me dirijo. Problematizo o próprio teatro. O texto existe enquanto texto. Se crio um texto difícil ou “inadequado” para a cena é porque estou provocando a própria reinvenção do fenômeno teatral. Daí a importância da dramaturgia para a pesquisa cênica. A primeira não tem que se adaptar à segunda, mas provocar seu alargamento. Entre o texto teatral e a cena, há uma relação de alteridade. Nenhum jamais *possui* o outro.

Nesse sentido, “ninguém se torna um escritor de verdade sem antes encontrar sua própria voz”<sup>83</sup>. Na escrita da *Trilogia*, dialoguei com a tradição quando achei necessário, construindo edifícios, mesmo que, depois, entre com uma marreta e abra janelas para deixar o ar passar, assim como tentei dialogar com o mundo da forma que consigo vê-lo, com toda minha miopia. Tentei, acima de tudo, dar lugar às vozes que eu criava. Construí devaneios sobre a *minha* cidade, o *meu* teatro, minha memória, o *meu* mundo, a voz. Escavei meus próprios textos.

---

83 ALVAREZ, Alfred. *A voz do escritor*. Op. Cit., p. 57.

## PARTE IV

# ESCREVER DRAMATURGIA – EXERCÍCIOS DE CRIAÇÃO E CONVITES PARA O DEVANEIO EM TEATRO

A vida é uma viagem experimental, feita involuntariamente. É uma viagem do espírito através da matéria, e como é o espírito que viaja, é nele que se vive. Há, por isso, almas contemplativas que têm vivido mais intensa, mais tumultuariamente do que outras que têm vivido externas. O resultado é tudo. O que se sentiu foi o que se viveu. Recolhe-se tão cansado de um sonho como de um trabalho visível. Nunca se viveu tanto como quando se pensou muito.

Quem está no canto da sala dança com todos os dançarinos. Vê tudo, e, porque vê tudo, vive tudo.

Fernando Pessoa, *Livro do desassossego*.

A partir da experiência pessoal e daquilo que aprendi ao longo da prática que desenvolvo, sempre em construção, elaborei alguns exercícios de escrita para teatro. Em nosso país, é difícil encontrar textos que falem da criação em dramaturgia a partir do ponto de vista do escritor. Há hoje muitos textos que falam sobre processos de criação em grupo no que diz respeito ao trabalho com atores e encenadores, mas seu enfoque é mais do ponto de vista da encenação do que da escrita textual para o dramaturgo. Pouco se sabe sobre como se desenvolve o olhar do dramaturgo ao escrever para teatro.

Com o objetivo de colaborar para a construção de conhecimento nessa área, tentarei demonstrar como desenvolvo alguns devaneios<sup>84</sup> para criar dramaturgia.

Em nossa tradição teatral, exercícios para a criação dos atores são amplamente divulgados e existem muitos; fala-se como aprender a criar ações físicas, a usar a voz, a imaginar, a sentir, a jogar, a desenvolver um personagem. Sobre os encenadores, existe um número considerável de relatos e entrevistas sobre o processo de criação, mas muito pouco se encontra sobre dramaturgia. O modo íntimo como os dramaturgos criam ainda é um tema a ser desenvolvido. Talvez por envolver a escrita, seja o elemento mais privado e solitário da criação teatral e, por isso, o mais difícil de ser abordado nessa arte. Quando se fala com os escritores de teatro, é comum indagá-los sobre o sentido de sua obra, mas pouco se sabe sobre a intimidade de sua criação. Por esse motivo, acredito ser importante pensar sobre a prática da escrita para teatro a partir do trabalho do dramaturgo, quais são seus passos, seus métodos, o modo como conduz sua imaginação.

---

84 Uso o termo “devaneio” aqui no sentido de Gaston Bachelard em *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 2009. Tradução de Antonio de Pádua Danesi.

Vou apontar alguns caminhos que identifico em meu processo de criação. Ao colocá-los aqui, acredito convidar o leitor/a imaginar outros que não estão ditos, que precisam ser confrontados, inventados. Vejo esses exercícios como o convite para um diálogo. Se no teatro brasileiro estamos acostumados a formar atores e encenadores em cursos técnicos e universitários, quase nada há voltado para uma prática pedagógica em dramaturgia. O caminho de quem escrever dramaturgia no Brasil tem sido mais difícil e solitário.

É importante lembrar que minha memória do processo de criação é cheia de esquecimentos e inconscientes. Vou tentar compartilhar aquilo que consigo trocar, talvez lembrar. Uma tentativa.

Esses exercícios não têm a pretensão de originalidade e muito menos de norma. A cada texto que escrevo, vivencio uma nova experiência prática, como se o caminho da criação sempre precisasse ser descoberto. Ele está sempre se desfazendo, para logo adiante precisar ser refeito em outro lugar. Algumas coisas marcam mais e outras se repetem, podendo ser compartilhadas de alguma forma. Imagino que muitos artistas já experimentaram as experiências do tipo a que tentarei convidar. Porém, creio que ao falar delas posso apresentar minha forma pessoal de ver a escrita para teatro. Não sei o quanto disso é novo ou original, uma vez que não há conhecimento estabelecido sobre isso. São pequenas demonstrações de como percebo minha prática como autora, uma vontade de compartilhá-las e colaborar para a criação de um espaço de diálogo.

Os exercícios devem ser lidos como antiexercícios, uma vez que, em criação, não há regras. Como falei ao longo do trabalho, cada artista deve encontrar seu próprio caminho, desenvolver suas próprias perguntas. Falo da minha imaginação.

Escrever teatro já é fazer teatro.

## **EXERCÍCIO 1**

Procurar um tema que incomode, que faça ter vontade de criar. Algo do mundo que causa insatisfação, revolta, paixão, enigma, desejo.

Tentar elaborar uma narrativa que aponte para esse tema. Nessa narrativa algo de concreto deve acontecer, uma ação.

O mais concreto para mim é quando duas pessoas se encontram. Essa é a unidade mínima de um conflito de ação. Se há duas pessoas, provavelmente haverá conflitos de vontades diferentes.

Duas pessoas vão querer se transformar, agir uma sobre a outra, criar algum tipo de oposição.

O que acontece quando essas duas pessoas se encontram?

Qual o desejo de cada uma delas? Como se olham?

Em que situação se encontram?

Qual o clima, a atmosfera subjetiva desse encontro?

O que dizem?

Qual o tom de suas primeiras falas?

O que não está sendo dito? Quais são os seus silêncios, seus sentidos ocultos?

Duas pessoas estão paradas no palco que imagino. Esse palco pode ser qualquer lugar, um teatro, uma sala, um lugar da cidade. O que dizem? Como dizem? O que acontece depois? Há mais pessoas além dessas duas? Se há, o que estão fazendo? Quem são? Meu olhar começa a se dilatar, a abrir o foco.

Começo a imaginar a cena. Onde estão? O que está acontecendo?

Depois de descobrir o que estão fazendo, começo a imaginar o que vem depois.

Depois desse primeiro contato, o que se segue? A passagem do tempo exige transformação.

Algo dessa primeira situação (imagem visual e encontro entre pessoas) precisa mudar. O que vai acontecer? É o começo do conflito verdadeiro. Um acontecimento importante e vital vai fazer explodir essa cena inicial.

Depois disso, tudo será um desenvolvimento dessa imagem primeira. É o começo de uma narrativa. Várias ações e escolhas se seguirão a isso.

A ação se desenvolverá até um ponto limite entre a vida e a morte.

É preciso deixar que os fatos se desenvolvam até o fim.

Depois de imaginar essa narrativa, posso organizar um pequeno texto, uma sinopse. Essa sinopse é a história da peça.

Algumas vezes, quando a narrativa tem muitas ações, costumo experimentar contar essa sinopse para diferentes pessoas. Se elas acharem a história interessante apenas ouvindo é porque a narrativa é forte, o desenvolvimento das ações é envolvente. Percebo se as pessoas ficam instigadas, curiosas. No Brasil, é como contar o episódio de uma novela. Se as pessoas se interessarem pela sequência narrativa, temos um texto de ação, de conflitos. Aprendi a fazer isso com o dramaturgo chileno Marco Antonio de La Parra<sup>85</sup>. Segundo ele: “Se alguém lhe perguntar o que está fazendo,

---

85 Oficina com Marco Antonio de La Parra, *Dramaturgia da imagem* no Festival Internacional Porto Alegre em Cena, 2010.

diga que está escrevendo uma peça e já aproveite para contar a história. Faça isso num bar. Conforme for contando para pessoas diferentes, vá testando se a história é boa mesmo”. Não lembro se suas palavras foram exatamente assim. Faz alguns anos que ouvi isso dele e minha memória já me trai. Mas o fato é que comecei a testar. Invento uma história sobre a qual quero escrever e, quando encontro alguém interessado, saio logo contando. Conto como se fosse algo surpreendente, divertido e importante. Percebo a reação do meu ouvinte. Se ele ficar curioso é porque consegui criar uma boa história.

Todavia, isso ainda não é o texto. Depois dessa sinopse episódica ou de uma sinopse em que nada parece acontecer (nos casos de conflitos mais internos ou psicológicos com pouca ou nenhuma ação), vem o principal. Como contar essa história?

- Que linguagem usar?
- Por onde começar a contar? Pelo início? Pelo meio? Pelo fim?
- Quem está no centro da ação? Para onde meu olhar vai se dirigir?
- Começar a imaginar o começo da peça, os atores imaginários.
- Começar a imaginar a linguagem teatral, uma encenação possível.
- Como essa narrativa vai virar teatro? Ainda que meu texto seja totalmente aberto, sem marcar nada para a encenação, imageticamente preciso ter uma hipótese para escrever. Essa encenação hipotética é meu porto seguro. Imagino-a ainda que não conte a ninguém, e muito menos no texto que estou escrevendo. Dela, conto só o necessário para o texto ser compreendido, ou ser capaz de despertar o interesse do meu leitor.
- Qual experiência essa linguagem proporcionará para o ator e o público? A que tipo de experiência artística quero convidar os encenadores e os atores? A que tipo de experiência verbal quero convidar o público?

O teatro já começou!

Todo acontecimento teatral significativo deve tratar de algo vital; mesmo que seja a espera, a passagem do tempo (*Esperando Godot*, de Samuel Beckett; *O interior*, de Maeterlinck), o nada a fazer, é a vida que se mostra no teatro. Há sempre um conflito humano muito importante, mesmo que ele tenha a aparência de uma banalidade, Uma passividade, um não agir, um silêncio, uma contemplação.

O texto teatral deve fazer acontecer alguma coisa, criar um universo a partir do que se fala. Esse acontecimento nasce do chão do teatro e chega à voz dos atores. Atrás desse silêncio inicial está toda a história da humanidade.

O que eles vão dizer? O que eles vão fazer?

Alucinar a peça.

## EXERCÍCIO 2

O palco, seja de que tipo for, está vazio. Surge uma atriz ou um ator. O que ela ou ele diz?

Devo tentar ouvir suas primeiras palavras. O que essa pessoa imaginária quer comunicar? Ela tem uma angústia, um desejo de comunicar algo. É preciso ouvir o que ela tem a dizer. É preciso calma.

Escuto sua respiração, seu coração batendo. O que ela veio falar? Qual seu testemunho sobre a vida?

A primeira frase nasce de uma dificuldade, de um silêncio com o mundo. O que sente esse silêncio? Que mundo guarda dentro de si? Desse silêncio vital nascerá todo o texto. É preciso encontrar esse silêncio anterior à fala.

Sinto como se essa pessoa tivesse esperado anos, séculos para falar. O que ela tem a dizer? É para mim que ela vem a esse encontro. Minha escuta deve ser profunda. Preciso ouvir com atenção. Dar tempo. Esperar. Observar. Fazer perguntas. Deixar que essa pessoa fale. Sua voz nasce de um desejo profundo de comunicação comigo. É preciso me deixar escutar.

## EXERCÍCIO 3

Observar um lugar e as pessoas que passam por ali.

Imaginar um conflito nesse lugar.

Minha próxima peça será inspirada num bar próximo à minha casa. É um bar de samba bem popular e bem tradicional. Carnavalescos e outras pessoas que gostam desse tipo de música estão sempre por ali. Há uma banda que toca, daquelas tradicionais de samba, com as pessoas sentadas, gordinhas, tomando cerveja. É um bar de esquina e para ouvir a música ou beber uma cerveja é preciso sentar nas mesas da calçada porque o bar em si é bem pequeno. Toda vez que passo ali paro um pouco e fico me embriagando com o lugar. Sempre tem aquele que dança sozinho, curtindo uma solidão, um amor perdido; um casal bem juntinho, que é pura paixão; as mulheres gordas para os

padrões de catálogos de moda, mas extremamente sensuais e bonitas, cheias de vaidade, com seus batons vermelhos, seus cabelos perfumados, muito cigarro e salto alto; os senhores de chapéu; aqueles que ficam só olhando, como eu. Os mais engraçados são os que dançam sozinhos, descompassados, de olhos fechados, alguns até choram. É muito amor! Um bar e tanto!

Minha próxima peça vai se passar num lugar assim. Depois de terminar esse trabalho, pretendo começar a frequentar mais o lugar, conversar mais com as pessoas. O fato é que aquele lugar já me conquistou. É um lugar da cidade que tem identidade o suficiente para eu imaginar várias histórias ali. O lugar resplandece de vida. Mas isso é futuro. O futuro é sempre incerto, como o amor.

Outro lugar da cidade que me causa grande inspiração é o Mercado Público de Porto Alegre. Fiz alguns exercícios de atuação lá quando estava montando um espetáculo (*As lágrimas de Heráclito*). No exercício, eu e os atores fomos até lá e ficamos entre uma hora e duas horas em silêncio, com os celulares desligados, apenas observando as pessoas que passavam. Depois de um tempo, tivemos uma experiência de dilatação do olhar, da nossa percepção daquelas pessoas que passavam por ali. É como se, conforme o tempo fosse passando, começássemos a ficar extremamente sensíveis a tudo que acontecia ao redor. Para não ficarmos à deriva, pedi aos atores, antes do início do exercício, que observassem os olhos, as mãos e a coluna das pessoas que passavam ou que estavam por ali. Estávamos na frente do Mercado, sentados em um dos bares que há ali.

Observar as mãos e os olhos dos passantes é uma experiência incrível para a construção teatral. Os olhos mostram nossas angústias, conflitos, alegrias, desejos. De cada indivíduo sai um tipo de luminosidade, um interior que se expressa. Se existe alma, com certeza, ela se expressa pelos olhos. As mãos, por outro lado, mostram nossa relação com o mundo, aquilo que sentimos da vida, se temos ansiedade, apego, insegurança, carinho, medo. A coluna mostra o peso da vida para cada um, seu cansaço do mundo, seu fardo pessoal.

Depois de um tempo era como se todas aquelas pessoas que passavam tivessem nos mostrado algo muito profundo de si mesmas. Saímos, eu e os atores, em silêncio, exaustos desse exercício. Estávamos bastante emocionados. O exercício cansa porque nos coloca em relação direta com os passantes. É um exercício de alteridade amparado no olhar do observador. Com ele, podemos ver como cada pessoa carrega uma narrativa própria e única. A frente do Mercado Público é um lugar de passagem, poderia ser um não-lugar, mas não é o que acontece. É um lugar fortemente marcado de sentidos. Depois desse exercício de observação, saímos transformados. Com ele me inspirei para imaginar medos, desejos e alegrias dos personagens que deveria criar para o texto que estava escrevendo. Foi nesse dia que começamos a pensar o trabalho com real

profundidade, a partir de um exercício de observação de um espaço público da cidade.

A primeira vez que realizei esse tipo de experiência, de criar a partir da observação de um lugar, foi quando comecei a fazer teatro, tinha mais ou menos 20 anos. Era um exercício de atuação. Fui para o centro da cidade de Pelotas (RS), escolhi um lugar para sentar e lá fiquei durante horas, observando as pessoas. Foi um dos primeiros exercícios profundos que fiz no teatro. A segunda experiência, agora voltada para a escrita, foi numa oficina com a dramaturga e diretora Grace Passô na cidade de Florianópolis, em 2011<sup>86</sup>. Lembro que nessa oficina ela pediu que escolhêssemos um lugar da universidade e escrevêssemos um texto a partir desse lugar, poderia ser qualquer um. A universidade era a UFSC e escolhi um lugar na rua, ao lado de um córrego bem pequeno (podia ser uma valeta, não sei), próximo a algumas árvores. O lugar ficava próximo às salas de aula, mas também à natureza – água corrente e árvores, ao mesmo tempo em que havia um estacionamento. Sentei e fiquei olhando para o córrego/valeta, as árvores e o céu. Olhei a grama, ouvi os pássaros, observei formigas e algumas pessoas que estavam por ali, bem poucas. Era sábado à tarde, um dia muito agradável. Escrevi algumas frases a partir daquele lugar e no outro dia umas duas páginas, que seriam lidas na oficina.

Naquele dia, a partir do exercício, tive a primeira experiência concreta de que estava escrevendo algo potente para teatro. Eram apenas duas páginas, mas reconheci ali alguma força que não havia sentido antes a respeito um texto teatral meu.

O texto foi lido na oficina e ficou nisso. Não mexi mais nele. Dois anos depois, decidi continuar escrevendo-o e recebi meu primeiro prêmio de dramaturgia, o Prêmio Ivo Bender<sup>87</sup> em Porto Alegre, com o texto *Em um tempo aberto*. Não voltei mais lá. Mas aquele lugar perto da árvore, do córrego/valeta e do estacionamento se transformou para mim em um parque ou margem de rio.

Naquele dia, observando aquele lugar não tão especial para o cotidiano da cidade escrevi a frase: “Neste exato momento, uma folha cai”. Escrevi essa frase porque de fato vi algumas folhas caírem. Depois disso, essa frase se transformou no núcleo do texto que viria a escrever e dela extraí toda a experiência sensorial do texto: o tempo presente de um instante. Era meu primeiro texto com alguma importância artística que chegava a se tornar público.

Essa experiência de escolher um lugar e escrever a partir dele mostrou-se muito potente para a escrita teatral em meu processo. O lugar de origem serve para captar estímulos, dilatar nossa percepção. Mas essa percepção inicial não fica estática, ela pode crescer em nossa imaginação, transformar-se. Ela colabora para começar o texto a partir do lugar de ação.

---

86 Oficina com Grace Passô, parte do projeto de extensão Oficina de Criação de Textos Teatrais, na UDESC, coordenado pelo Professor Dr. Stephan Arnulf Baumgärtel.

87 Promovido pela prefeitura de Porto Alegre e Instituto Goethe de Porto Alegre, em 2012.

Onde se passa a história? Qual tipo de conflito pode acontecer ali? O que esse lugar sugere de ação cênica? Quem passa nesse lugar? Quais são seus ruídos? Suas vozes? Seus caminhos? Seus rastros? Suas ausências? Suas presenças? Que voz sugere esse lugar? O que ela diz?

#### **EXERCÍCIO 4**

Uma memória. Escrever sobre um fato importante que aconteceu comigo ou que vi acontecer com outras pessoas. Um acontecimento passado que nunca esqueci. Uma história que me marcou. Deixar que essa história cresça dentro de mim e escrever sobre ela a partir do meu ponto de vista, com ou sem obrigações com a realidade. Escolher uma ação desse acontecimento e aprofundá-la no sentido humano e filosófico. Dilatar o olhar sobre ela e contar aquilo que só eu sei. Imaginar cada detalhe.

#### **EXERCÍCIO 5**

Pesquisar em jornais, livros de história, narrativas da cidade, fatos que chamem a atenção.

Imaginar os conflitos, sentimentos, desejos das pessoas envolvidas.

Pensar um fragmento de suas vidas, um momento decisivo. Criar uma pequena narrativa em torno desse momento.

Escolher uma história real que guarde em segredo, um enigma. Criar aquilo que não está contado nos relatos oficiais, conhecidos pela mídia ou o senso comum.

Imaginar uma situação-limite dessas pessoas. Escrever. Dar voz a esse conflito escondido, essa parte da história que ninguém conhece.

Revelar um segredo do mundo. Viver essa história na minha imaginação. Transformar isso em teatro.

#### **EXERCÍCIO 6**

Ouvir histórias alheias. Isso não é plágio. Se ninguém escreveu, a história está aí para ser contada. Shakespeare e Molière copiavam e eram copiados. Naquela época ainda não estava desenvolvida a ideia de autoria como nós a conhecemos e eles produziram uma das melhores etapas

do nosso teatro. Quem conta melhor, ganha. Essa é a regra<sup>88</sup>.

O dramaturgo é o fofoqueiro profissional. Tudo ouve, tudo vê. Tudo conta.

## EXERCÍCIO 7

Escolher uma imagem pictórica: fotografia, pintura, escultura.

Imaginar que essa imagem fala.

Escrever a partir dessa imagem. Transformá-la em linguagem verbal.

Ouvir palavras onde elas não existem.

Há falas escondidas nas estátuas e em outros tipos de fixidez aparente. Sempre que encontro uma, disfarço, fico a seu lado sem ninguém perceber e tento ouvir suas vozes. É um dos segredos que tenho com as imagens, sei que elas falam, e falam muito.

## EXERCÍCIO 8

Inspirar-se em textos filosóficos.

Textos de filosofia guardam visões de mundo. Imaginar situações e personagens que poderiam expressar essas visões.

Concretizar essas ideias em um “quem”, um “onde” e “o que está fazendo”.

Imaginar tipos sociais.

Criar personagens ou actantes inspirados em textos filosóficos não será um retrato do texto de origem, nem mesmo uma adaptação. A concretização em um personagem individualiza a enunciação. O que o personagem falar vai parecer que é uma percepção só dele. Isso cria infinitas ambiguidades. Essa ambiguidade semântica criada pela ficcionalização da fala e individualização do personagem vai se desprender do texto original. O desenvolvimento em uma ação concreta vai concretizar o que na filosofia pode ser tão abstrato. O texto se abre para múltiplas interpretações. Pois, quando um personagem ou actante fala, é sempre uma verdade parcial daquele indivíduo e, por isso, relativa.

---

88 CHARTIER, Roger. *Do palco à página*: publicar teatro e ler romances na época moderna – séculos XVI-XVIII. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.

## EXERCÍCIO 9

Escrever para os atores que eu conheço. Perguntar sobre o que eles querem criar. Ouvir seus desejos, suas histórias, suas vontades artísticas.

Criar com eles a sinopse narrativa.

Realizar no texto vontades teatrais dos atores. Tipos sociais que gostariam de fazer, formas de cena, tipos de conflitos, questões humanas que lhes são importantes.

Realizar os *sonhos* dos atores.

Doar-me. Escrever para eles.

Escrever algo que nasce do encontro entre *eu* (a dramaturga ou o dramaturgo) e esses outros sujeitos, é um encontro de humanidades.

Fazer da diferença de visões de mundo e desejos a possibilidade de escrever algo que surpreenda a mim própria.

A história a contar surge desse encontro entre diferentes artistas.

Apaixonar-me pelas ideias dos atores. São eles que vão dar voz ao texto, pode-se sonhar junto. Ao fazer isso, estabeleço laços profundos com eles.

Não há motivo para não escrever para os atores, realizando seus sonhos artísticos. Mas não facilito. O papel do texto não é facilitar para o ator. Sua função é desafiá-lo.

Além disso, escrever *para* é diferente de escrever *com* (próprio dos *processos colaborativos*). Escrever *para* significa devaneiar a partir daquela atriz ou ator. Eles tornam-se matéria de devaneio para o escritor, seus sonhos, sua voz, seu corpo, sua relação com as outras pessoas, suas possibilidades de expressão teatral.

Fiz isso nos espetáculos *Sonhos [Im]possíveis*, *As lágrimas de Heráclito*, *Congresso Internacional do Terrorismo Latino Americano e do Mundo* e *Camille no exílio*. Não foram processos colaborativos porque a dramaturgia não nasceu de suas improvisações. Eu escrevia sozinha. O trabalho dos atores era dialogar cenicamente com o texto que eu criava para eles. Fiz isso porque acredito que o texto, nesses casos, funcionava como elemento de alteridade para o trabalho do ator. O que eles realizavam cenicamente não tinha o papel de sublinhar nem explicar o texto verbal, eram materiais de atrito e diferença que juntos (texto e cena) davam origem a um outro texto teatral, originado no diálogo entre texto verbal e criação dos atores. Contudo, sempre perguntava nos ensaios coisas que eles sonhavam fazer. Os atores são artistas que sempre guardam vontade de fazer certos tipos de cena. Se isso estiver de acordo com o projeto narrativo e poético do trabalho, não há por que não tentar o diálogo. Nem sempre todas as vontades podem ser atendidas,

mas tento aproximar ao máximo o texto desses sonhos, pois vejo que é uma forma de dialogar com desejos profundos dos atores em relação ao teatro.

## **EXERCÍCIO 10**

Devaneio teatro.

Sonho com peças que gostaria que existissem.

Escrevo sobre aquilo que sinto falta no teatro ou no mundo. Sempre existirão temas, histórias para contar. Uma peça nunca é igual à outra. Sempre podemos descobrir novas formas de usar a linguagem verbal no teatro. Isso é o desafio dos escritores de dramaturgia.

Escuto vozes. Procuro-as.

O teatro é uma arte política porque é encontro entre pessoas. Vivo imaginando esses encontros. Eles podem mudar tudo.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O processo de escrever a *Trilogia da violência entre cantos de vida e morte* constitui um trabalho de busca por uma voz autoral diante da criação em dramaturgia. Ao chegar a essa etapa do trabalho, percebo que cada escrita é um processo único e irrepetível. Cada texto cria sua própria vida, um processo inesgotável de imagens e questionamentos que deixa marcas profundas em quem escreve. Saio dessa escrita, com certeza, transformada. Ainda não consigo dizer exatamente sua influência sobre mim, mas percebo que não sou mais a mesma.

Em vários momentos, durante sua criação, questioneei a escolha do tema. Por que não escrever sobre outro assunto? Não havia algo mais “leve” para tratar? Contudo, para esse momento da minha vida, embora o tema fosse árduo, foi o único realmente capaz de me motivar a olhá-lo, enfrentá-lo, amá-lo. Senti necessidade de escrever sobre algo que acreditasse ser importante. Sei que nada no mundo espera pela minha escrita, que é uma luta diária tentar encontrar um leitor disposto a estabelecer um diálogo com a obra que crio. Esses textos não têm importância para a utilidade do mundo, ele segue seu fluxo através de nós, mesmo diante da vida e da morte. Contudo, precisei ter essa fé.

No que diz respeito à *Trilogia*, vejo seu conjunto de textos (os cinco) como uma forma torta, em desequilíbrio, tal como proponho para a forma unitária de cada texto. Foi uma escrita em conjunto, a partir da relação de complementariedade que os textos têm entre si, embora cada um tenha uma forma, uma narrativa ou situação: constroem entre si um diálogo, um movimento que os liga.

O tema que aparece em sua superfície é a violência. Contudo, este foi o impulso criador que motivou minha escrita, deu origem às minhas perguntas em relação ao mundo. Depois disso, outros temas começaram a constituir seu universo, cada vez ganhando mais importância. Nesse sentido, a *Trilogia* ultrapassa seu tema inicial. Quando penso em *Morte*, imagino ainda aquele que diz o texto, sua solidão, sua voz. Em *Mãe e filho*, vejo a imagem da mão da mãe sobre a mão do filho, seu olhar que luta para amá-lo. *Navio*, embora tenha um final triste, me faz pensar na beleza de Luamar, na alegria dos seus fugitivos, cheios de esperança e inocência e em Maria, tão bonita e forte. Ainda gosto de ir para lá encontrá-los, um paraíso que criei para mim, puro devaneio da minha imaginação. Escuto as canções de *Vida*, sinto sua alegria cheia de tristeza. Onde poderia ser encenado? Em que jardim? Em que final de tarde ou noite? Vejo os amigos chegando e cantando em algum lugar da cidade, vários. Posso ver seus olhos cheios de lágrimas. Sinto seus abraços. Pouso nas mãos da Mulher que entrega o filho, em *Maria*, passo por sua porta. Imagino a criança crescendo e ouvindo a declaração do título. São textos que falam

de amor, de esperança, de sonhos, de amizade, de futuro. Construir um universo imaginário é algo difícil. Muitas vezes não consigo – como aconteceu com *Exílio*, o texto que precisei abandonar. Contudo, depois de construído ele passa a existir dentro de mim. Um lugar em que me transformo, aprendo, vivo verdadeiramente. Ao dizer que finalizo um texto, sinto como se precisasse me despedir daquela criação. Sem isso, posso não ser capaz de começar outra. É de um mundo repleto de sentimentos, de cores, de sons, de cheiros, de pequenas imagens de que me despeço. Precisei criar imageticamente cada milímetro de sua realidade, para depois deixá-la em algum lugar que desconheço. Não sei onde ficam essas imagens que crio. Espero que o texto seja capaz de suscitá-las em meu leitor, mas já não faço parte dessa experiência. O texto segue sua vida.

Como textos teatrais, os meus propõem diálogos com o leitor e a encenação. Esperam por suas escolhas, sua reescritura. Estabeleço um jogo, no qual também as regras, para serem percebidas, dependem do meu interlocutor. É um risco que me coloco como autora. Logo, não existe noção de fidelidade ao texto, mas convívio. O texto deve guardar um pouco de seu mistério, ser provocativo, deixar espaço e esperar pela invenção do outro, para que cada encenação seja única. Esse diálogo que meu texto propõe implica a espera de um encontro verdadeiro. O que acontece precisará ser inventado, um encontro profundo entre alteridades.

No que se refere à construção das narrativas, entendo que a sinopse possuiu um papel fundamental. Para a construção dos textos *Navio* e *Maria*, dediquei bastante tempo à sua elaboração. Ela foi o ponto de partida enquanto objeto que resume os acontecimentos gerais do texto, seu primeiro planejamento. Nesse sentido, ela precisou ser “interessante” por si mesma. Depois de chegar a uma sinopse satisfatória, crível e que me “apaixona”, parti para a escritura das cenas principais, aquelas que edificam a narrativa. O passo seguinte foi a complementação desse edifício ficcional. Até aqui, tem-se os acontecimentos e as falas que produzem a ação, as cenas principais. A partir disso, comecei a elaborar sua desconstrução, abrindo fissuras, devaneios, lacunas no edifício construído. Contudo, como a sinopse e o roteiro de suas ações estão no texto, essas rupturas na ordem linear não a destroem totalmente. Do ponto de vista do sentido, nesses textos, isso mostra que, apesar de tudo, o indivíduo é arrastado pelos acontecimentos do mundo. As irrupções do inconsciente, do sonho, da luta por manifestar-se, por transformar seu mundo, não são suficientes para romper com a estrutura que o atravessa. Essa percepção da relação do mundo com a narrativa só me foi possível depois dos textos escritos.

Construí o edifício narrativo porque acreditei que isso era importante no processo. Elaborei a sinopse porque queria “contar” algo, compartilhar algum tipo de experiência através do ato narrativo. Contudo, ao olhar para o edifício que construí, percebi sua insuficiência enquanto forma de representar a vida.

Na escrita, essa estrutura narrativa significa a progressão do texto. Isso evita que o texto se mantenha estático, circular, monótono. A sinopse garante que, apesar de todas as digressões e rupturas na ação principal, alguma ação ou conflito aconteça no texto. Ela permite uma experiência de criação tensionada entre uma obrigação autoinfligida/desejada (contar) e a liberdade (destruição da forma principal). Nesse processo de criação, isso representou um forte estímulo para a escrita dos textos. Criar as regras (sinopse e roteiro de ações principais) para depois esburacá-las, abrindo espaços, constituiu um forte estímulo à inspiração. Criar as próprias regras e depois “destruí-las” foi um grande prazer na escrita dos textos. Sabendo que o roteiro principal me defendia contra a estagnação, podia parar no caminho para construir os sonhos de Luamar, o bebê que fala da barriga da mãe, a noiva, o passado de Maria. Seguir a sinopse do texto, ao contrário de me aprisionar, me permitiu criar com mais liberdade.

Além disso, essa experiência de criação, uma vez que me fez refletir sobre o sentido da linearidade em nosso mundo, apontou para a possibilidade de uma próxima vivência de escrita. O que significaria, em meu processo, romper totalmente com o edifício narrativo? Para a escrita desses textos, ainda queria “compartilhar” algo, manter um sentido; por isso segui as sinopses que criei. Chegando ao final do processo, percebendo meu prazer em destruir essa estrutura e vendo suas possibilidades de sentido (um mundo em ruínas, cujas fissuras deixam espaços para que apareçam nossos sonhos, utopias, devaneios, inconscientes e nosso passado), abro caminho para uma escrita futura. Talvez, em um próximo processo de criação, procure essa experiência de abrir portas e janelas no texto. Talvez deseje ampliar tanto essas aberturas que faça deixar vir abaixo o edifício narrativo. Isso pode me levar a um texto incompreensível. Talvez seja um risco desejado.

Contudo, só atinjo essa percepção pessoal ao final do processo. Precisei ser atravessada por ele, vivenciá-lo por dentro, para conseguir agora chegar a tal reflexão. Analisando este trabalho, percebo então o processo de criação como um processo de aprendizagem sobre mim e o mundo. Saio dos textos transformada pelo próprio processo de escrita. Mas foi o processo que me conduziu a isso. Não previ as mudanças, elas foram frutos da própria experiência de criação dos textos. Volto a uma questão que abordei no diário: a arte ensina o quê? Ensina a fazer perguntas, a se transformar, a experienciar o próprio caminho. A arte ensina a ver a vida como processo.

Esse processo de “esburacamento” foi o mesmo que se passou em relação ao tema. À medida que me aprofundava na construção imagética de cada texto, ele também ia se esfacelando. Cada janela que abria ganhava importância.

Em *Mãe e filho*, por outro lado, a força da situação dramática que o texto mostra me hipnotizou de tal forma que desejei menos essas rupturas. Criei ruído ao propor imagens da memória em segundo plano. No entanto, tudo deveria ser mínimo. A concentração dramática da

ação se fazia necessária a fim de manter a força da história. Por causa da narrativa e do conflito dos personagens, percebi que uma forma dramática mais tradicional ainda era meu desejo. Imaginava a força do silêncio, de uma movimentação mínima dos atores e de uma fala que ainda gera a ação dos personagens, ou seja, que ainda age sobre os outros e é capaz de lhes atravessar. Diante desse desejo, vejo que uma forma dramática conhecida pela tradição (no que diz respeito à unidade de tempo, lugar e ação, assim como a fala como elemento que conduz a ação) ainda não perdeu sua importância. Em meu caso, foi um recurso que desejei utilizar, nascendo do modo como via o conflito dos personagens. Quanto mais realista e intraficcional fosse a construção ficcional, mais forte seria a experiência do texto para mim. O segundo plano e as pausas rompem com o ilusionismo “puro” do texto, mostram a vida em relação à engrenagem do tempo. Mas sua força está justamente na oposição que eles fazem aos momentos com características ilusionistas do drama.

No que se refere aos outros textos (*Morte e Vida*), vejo a função de uma imagem para o trabalho de escrita. Para criá-los, precisei viver suas imagens. Como não são textos de peripécias e acontecimentos, precisei me apegar às suas vozes e visões. Eram os únicos elementos “concretos” que possuía para amparar minha escrita e minha imaginação. São textos que mostram apenas um fragmento, um recorte da vida. Porém, ao mostrarem um instante, tensionam-se contra o que não é mostrado. Ao escrevê-los, imaginava a vida tumultuada dessas vozes antes e depois desses momentos, ou seja, mesmo que sejam textos em que “nada acontece”, isso é apenas à primeira vista. Uma vez que são pedaços de uma vida, conflituam com o que o texto não apresenta, suas escolhas, suas ações. Desse modo, o mundo como ação e como conflito ainda está presente, não foi superado enquanto forma de percepção da vida. Eles são instantes sem conflito, mas que não são capazes de superar uma visão trágica do mundo, na qual o indivíduo é capaz de escolhas, mas ainda assim não pode escapar do destino final: sua morte. Mesmo em *Vida*, um texto que fala de amizade e encontro, no futuro, suas vozes serão lembranças, uma vez que nosso final é a morte. A tensão dessas vozes nasce da efemeridade do tempo presente. O destino de todos os personagens construídos até hoje é a morte, nisso está o conflito que o texto não mostra.

Essa é a experiência do escritor. Criar mundos dentro de si, vivê-los. Ao criá-los, ampliei o espaço dentro de mim, um espaço de imaginação, perguntas, conflitos, corpos, vozes, esperanças, de imaginar alteridades. Crio um mundo e depois me esforço para ser capaz de fazer novas perguntas, de fazer esse próprio universo que criei me interpelar. Porém, o interessante é que sou eu mesma que me interpelo, uma vez que sou eu que escrevo. Preciso fazer perguntas e eu mesma respondê-las, ainda que provisoriamente. Um processo de conhecimento em que entro de maneira voluntária. Preciso procurar, fazer perguntas dentro da minha própria criação. Que interrogações dão gênese a esse universo ficcional que constitui cada texto? Fui em busca de cada sinopse,

situação, personagem, voz, imagem e conflito interno. Coloquei meus próprios problemas de criação a mim mesma. Senti como meus personagens que sonham e precisam fazer escolhas. Em *Mãe e filho*, por exemplo, precisei me perguntar como era a relação entre a mãe e o filho. No início, esse conflito era bastante superficial. Enquanto escrevia, dei-me conta de que precisava aprofundá-lo. Para isso, precisei me deter nessa questão e imaginá-la. A arte ensina esse deslocamento interno e voluntário: levantar todos os dias e me questionar sobre a dramaturgia, o mundo.

Ao finalizar este trabalho, continuo com as mesmas perguntas que o geraram. Por que fazer teatro? Qual o sentido da vida para mim? Qual a minha relação com o mundo? O que, neste momento da minha vida, é realmente importante? Para onde olhar? Sobre o que escrever? Como?

Minhas respostas, com certeza, mudaram ao longo desse processo e, numa próxima escrita, serão outras, uma vez que já sou outra. Contudo, volto a elas para encontrar outros sentidos. Para escrever um novo texto teatral, precisarei voltar ao mesmo silêncio, ao mesmo vazio no qual comecei esse trabalho, um vazio em que tudo pode acontecer, tanto o novo, quanto o diálogo com a tradição. Preciso procurar novas vozes, esperá-las, escutá-las, criá-las, sonhá-las. Preciso viver.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura*. São Paulo: Editora 34, 2003.
- ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Lisboa: Edições 70, 1980. Tradução de Artur Mourão.
- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? – e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko.
- AHMALK, Per et al. *Imaginar a paz*. Brasília: UNESCO, Paulus, 2006.
- ALVAREZ, Alfred. *A voz do escritor*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006. Tradução de Luiz Antonio Aguiar.
- ANDRADE, Oswald. *O rei da vela*. São Paulo: Abril Cultural, 1976.
- ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A poética clássica*. São Paulo: Cultrix, 1997.
- ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 1993. Tradução de Teixeira Coelho.
- AUERBACH et al. *Dependência e independência da criação literária*. São Paulo: USP, s/d.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 2009. Tradução de Antonio de Pádua Danesi.
- BACHELARD, Gaston. *A psicanálise do fogo*. São Paulo: Martins Fontes, 2008. Tradução de Paulo Neves.
- BARBA, Eugenio. *Queimar a casa: Origens de um diretor*. São Paulo: Perspectiva, 2010. Tradução de Patrícia Furtado de Mendonça.
- BARBOSA, Ana Mae (org.). *Arte/educação contemporânea – consonâncias internacionais*. São Paulo: Cortez, 2010.
- BARTHES, Roland. *Diário de luto: 26 de outubro de 1977 – 15 de setembro de 1979*. São Paulo: Martins Fontes, 2011. Tradução de Leyla Perrone-Moisés.
- BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991. Tradução de Hortência dos Santos.
- BAUMAN, Zygmunt. *Vida em fragmentos: sobre a ética pós-moderna*. São Paulo: Zahar, 2011. Tradução de Alexandre Werneck.
- BECKETT, Samuel. *Esperando Godot*. São Paulo: Cosac Naify, 2005. Tradução de Fábio de Souza Andrade.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2012. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet.
- BENJAMIN, Walter. O narrador: Observações da obra de Nicolau Leskow. In. Benjamin et al.

*Textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

BENTIVOGLIO, Leonetta. *O teatro de Pina Bausch*. Lisboa: Calouste Gulbekian, 1994.

BENTLEY, Eric. *O dramaturgo como pensador*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. Tradução de Ana Zelma Campos.

BERTHOLD, Margot. *História mundial do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2008. Tradução de Maria Paula Zurawski et al.

BIRKENHAUER, Theresia. O tempo do texto no teatro. *Cena*, nº 11, 2012, p. 1 – 15. Tradução de Stephan Baumgärtel.

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005. Tradução de Leyla Perrone-Moisés.

BORIE, Monique; de ROUGEMONT, Martine; SCHERER, Jacques. *Estética teatral: textos de Platão a Brecht*. Lisboa: Calouste Gulbenkian, p. 470. Tradução de Helena Barbas.

BOGART, Anne. *A preparação do diretor*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

BRECHT, Bertolt. *O círculo de giz caucasiano*. São Paulo: Cosac Naify, 2002. Tradução de Manuel Bandeira.

BRECHT, Bertolt. *Poemas 1913-1956*. São Paulo: Editora 34. Tradução de Paulo César de Souza.

BROOK, Peter. *A porta aberta – reflexões sobre a interpretação e o teatro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. Tradução de Antonio Machado.

BROOK, Peter. *El espacio vacío – arte y técnica del teatro*. Barcelona: Nexos, 1986.

CALVINO, Ítalo. *Assunto encerrado: discursos sobre literatura e sociedade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. Tradução de Roberta Barni.

CARLSON, Marvin. *El teatro como máquina de la memoria. Los fantasmas de la escena*. Buenos Aires: Ediciones Artes del Sur, 2009. Tradução de Paulina Bettendorf.

CARLSON, Marvin. *Teorias do teatro: estudo histórico dos gregos à modernidade*. São Paulo: UNESP, 1997. Tradução de Gilson César Cardoso de Souza.

CHARTIER, Roger. *Do palco à página: publicar teatro e ler romances na época moderna – séculos XVI-XVIII*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002. Tradução de Bruno Feitler.

CORNAGO, Oscar. ¿Que es la teatralidad? Paradigmas estéticos de la Modernidad. *Telon de fondo*, n. 1, agosto de 2005. Disponível em: <http://www.telondefondo.org/download.php?f=YXJjMi8yLnBkZg==&tipo=articulo&id=2> . Acesso em 15/08/2011.

CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 2013. Tradução de Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa.

COSTA, Marcia Regina da; PIMENTA, Carlos Alberto Máximo (orgs.). *A violência: natural ou sociocultural?* São Paulo: Paulus, 2006.

- CUNHA, Antônio Geraldo. *Dicionário etimológico nova fronteira da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- DALCASTAGNÈ, Regina. *Literatura brasileira contemporânea – um território contestado*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012.
- DUARTE, Carina Marques. Regendo estranhas contradanças: quintana e a poesia como resistência. Disponível em <https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/viewFile/2175-7917.2009v14n1p102/10730>, em 31/05/2015.
- FÉRAL, Josette. *Teatro, teoria y práctica: más allá de las fronteras*. Buenos Aires: Galerna, 2004.
- FÉRAL, Josette. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. *Sala preta*, v. 8, 2008, p. 197-210
- FREIRE FILHO, Aderbal. *Depois do filme*. Rio de Janeiro: Publicação do Autor, 2011.
- GUÉNOUN, Denis. *A exibição das palavras: uma ideia (política) do teatro*. Rio de Janeiro: Teatro Pequeno Gesto, 2003. Tradução de Fátima Saadi.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Em 1926. Vivendo no limite do tempo*. Rio de Janeiro: Record, 1999. Tradução de Luciano Trigo.
- KAFKA, Franz. *A muralha da China*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000. Tradução de Torrieri Guimarães.
- KANT, Immanuel. *A paz perpétua*. Porto: Livraria Educação Nacional, 1941. Tradução de A.M.C.
- LEHMANN, Hans-Thies. Teatro Pós-Dramático. In: *Sala Preta*, v. 3, 2003. Disponível em <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57114/60102>, em 31/05/2015.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro Pós-dramático*. Trad. Pedro Sússekind, São Paulo: Cosac&Naify, 2007.
- LEJEUNE, Philippe; NORONHA, Jovita Maria Gerheim (org.). *O pacto autobiográfico – de Rousseau à Internet*. Belo Horizonte: UFMG, 2008.
- LESSING, G. E. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. São Paulo: Iluminuras, 1998. Tradução de Márcio Seligmann-Silva.
- LÉVINAS, Emmanuel. *El tiempo y el outro*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1993. Tradução de José Luis Pardo Torío.
- LÉVINAS, Emmanuel. *Ética e infinito*. Lisboa: Edições 70, 1982. Tradução de João Gama.
- LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2013. Tradução de Ricardo Corrêa Barbosa.
- MAETERLINCK, Maurice. *Trilogia de la ceguera: La intrusa, Interior, Los ciegos*. Madrid: INAEM, 2014.
- MAMET, David. *Teatro*. Rio de Janeiro: Record, 2014. Tradução de Ana Carolina de Carvalho

Mesquita.

MANN, Thomas. *A gênese do Doutor Fausto*: romance sobre um romance. São Paulo: Mandarim, 2001. Tradução de Ricardo F. Henrique.

MEKAS, Jonas. *Diary*, 2010. [www.jonasmekas.com](http://www.jonasmekas.com), 11/01/2016.

MELO NETO, João Cabral de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2015.

MELO NETO, João Cabral de. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac Naify, 2004. Tradução de Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão Gomes.

MOAUWAD, Wadji. *Incêndios*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2013.

MOLIÈRE. *Don Juan*. São Paulo: Hedra, 2009. Tradução de Celina Diaféria.

NAGLER, Michael. *The search for a non violent future: A promise of peace for ourselves, our families, and our world*. Novato: New World Library, 2004.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PESSOA, Fernando. *Livro do desassossego*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

RICOEUR, Paul. *A metáfora viva*. São Paulo: Loyola, 2000. Tradução de Dion Davi Macedo.

RICOEUR, Paul. *Teoria da interpretação: O discurso e o excesso de significação*. Lisboa: Edições 70, 1976. Tradução de Artur Mourão.

RILKE, Reiner Maria. *Cartas a um jovem poeta*. São Paulo: Globo, 2013. Tradução de Paulo Rónai e Cecília Meireles.

RODRIGUES, Nelson. *Anjo negro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

ROUBINE, Jean-Jaques. *A linguagem da encenação teatral*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998. Tradução de Yan Michalski.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. São Paulo: Martins Fontes, 1995. Tradução de Paulo Neves.

SARRAZAC, Jean-Pierre. *O futuro do drama*. Porto: Campo das Letras, 1981. Tradução de Alexandra Moreira da Silva.

SÓFOCLES. *Édipo Rei*. Porto Alegre: L&PM, 2002. Tradução de Paulo Neves.

SZYMBORSKA, Wisława. *Poemas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. Tradução de Regina Przybycien.

TCHÉKHOV, Anton. *Sem trama e sem final: 99 conselhos de escrita*. São Paulo: Martins, 2009. Tradução de Homero Freitas de Andrade.

TCHÉKHOV, Anton. *Um bom par de sapatos e um caderno de anotações*. Como fazer uma reportagem. São Paulo: Martins, 2007. Tradução de Homero Freitas de Andrade.

UBERSFELD, Anne. *Para ler o teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2005. Tradução de José Simões

Almeida Jr. (coord.).

*URDIMENTO*: revista de estudos em artes cênicas. Florianópolis: UDESC/CEART, v. 1, nº 20, setembro de 2013.

VALÉRY, Paul. *Variedades*. São Paulo: Iluminuras, 2007. Tradução de Maiza Martins de Siqueira.

VIEIRA, Antônio. *As lágrimas de Heráclito*. São Paulo: Editora 34, 2001.

VISNIEC, Matéi. *O último Godot*. São Paulo: É Realizações, 2012. Tradução de Roberto Mallet.

WOOLF, Virginia. *Mrs. Dalloway*. Porto Alegre: L&PM, 2013. Tradução de Denise Bottmann.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. São Paulo: Hucitec, 1998.

## FILMES

*A walk*. Direção: Jonas Mekas. Estados Unidos: Jonas Mekas, 1990. 58 minutos, cor, filme caseiro.

Disponível em [http://jonasmekasfilms.com/online\\_materials/view.php?film=a\\_walk&height=480&width=640](http://jonasmekasfilms.com/online_materials/view.php?film=a_walk&height=480&width=640).

*AS I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty*. Direção: Jonas Mekas. Estados Unidos: Jonas Mekas, 2000. 288 minutos, cor, filme caseiro.

*Nostalgia*. Direção: Andrei Tarkovski. Itália, União Soviética: Mosfilm & Radiotelevisione Italiana, 1986. 126 minutos, Technicolor S.p.a., legendas em português do Brasil), Cor, 35 mm.

*O sacrifício*. Direção: Andrei Tarkovski. Suécia, Reino Unido, França: Svenska Filminstitutet (SFI), Argos Films, Film Four International, 1986. 142 minutos, Eastmancolor, legendas em português do Brasil, cor, 35 mm.