

OUTRO PIRANDELLO

M A R T H A R I B E I R O



RIO DE JANEIRO

2015

©2014/2015 by LCICC – É proibida a reprodução total ou parcial sem autorização expressa da Coordenadora do Projeto. Todos os textos aqui reunidos, salvo aqueles que possuem crédito, são de autoria de Martha Ribeiro.

PROJETO EDITORIAL:

Isadora Marzano

FOTOGRAFIAS:

Arthur Moura
Augusto Fontes
Bernardo Batista
Geovana Araújo
Martha Ribeiro
Mika Makino

REVISÃO:

Karla Abreu

Ficha catalográfica

R484 Ribeiro, Martha.
 O outro Pirandello / Martha Ribeiro. – Rio de Janeiro: Martha de Mello Ribeiro, 2015.
 92 p. ; il. – (Série Pirandello Contemporâneo)

 ISBN 978-85-917160-1-2

 1. Arte. 2. Catálogo. 2. Pirandello, Luigi, 1867-1936. 3. Teatro.
 4. Performance (Arte). I. Título. II. Série.

CDD 700.2

S U M

09 ————— CONVITE AO OUTRO PIRANDELLO

13 ————— LABORATÓRIO DE CRIAÇÃO
E INVESTIGAÇÃO DA CENA
CONTEMPORÂNEA (LCICC)

21 ————— PROJETO PIRANDELLO
CONTEMPORÂNEO 2013 - 2015

33 ————— CADERNOS DE DIREÇÃO

45 ————— A MONTAGEM: MAS AFINAL,
QUANTOS SOMOS NÓS?

57 ————— POR NITERÓI: EXERCÍCIO I

59 ————— ROTEIROS

84 ————— FICHA TÉCNICA E
PUBLICAÇÕES RELACIONADAS

Á R I O

tidiana. Como diria Pirandello em sua eterna busca pela embriaguez entre arte e vida: "ficção ou realidade?" – difícil saber...!

Porém, nossa escolha passa pelo borrar dos limites, afinal, a vida precisa ser ficcionada (ou friccionada?) para se conseguir refletir sobre ela. Não é possível pensar o real, nossa realidade cotidiana, sem a linguagem, sem a ficção. Esse é o desejo maior do Projeto Pirandello em seus três anos de atividade: convidar performers e espectadores-artistas a se redesenhar, reinventando o mundo a nossa volta através da arte, encontrando maior leveza, apostando mais em nossas conexões dissonantes. Acreditar nas pontes "impossíveis", construídas pela arte, é o nosso convite estético.

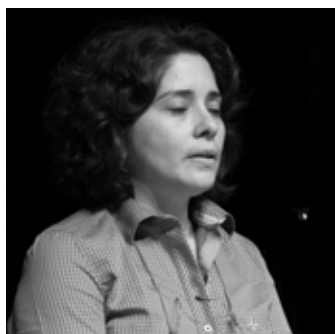
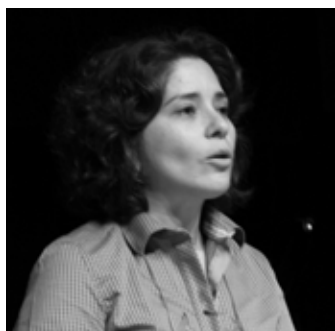
9

C O N V I T E
A O O U T R O P I R A N D E L L O

Este é o segundo livro do Projeto. O primeiro chamado “Pirandello Contemporâneo: cadernos de cena”, publicado em 2014, ISBN 978-85-917160-0-5, realizou uma espécie de “Diário de Bordo” do material criativo gestado no primeiro ano do projeto. Publicamos ali as informações, os estudos e as imagens da gênese dos três Estudos de performance-teatro realizados no Solar do Jambeiro, nossa Residência Artística na época. Naquele ano de 2013, desenvolvemos a *Trilogia Pirandello, ou Toda Noite Antes De Dormir Vejo Coisas*, composta pelos seguintes estudos: *Os Seis; Improviso; Fantemas*. Não chamamos os Estudos de espetáculos propositalmente, pois a intenção foi criar possibilidades criativas em processo. Em Publicações relacionadas, o leitor encontra um link para um artigo que analisa a criação da Trilogia 2013, originalmente publicado de forma bilíngue na Revista Brasileira Estudos da Presença.

Em 2014 ocupamos um novo espaço: A Residência Artística do Teatro Popular Oscar Niemeyer. Um teatro com palco italiano, totalmente equipado, com uma estrutura formal, clássica; bem diferente do espaço anterior, absolutamente não convencional, sem boca de cena e sem divisão palco/plateia. A mudança de dispositivo, de uma sala para um palco, exigiu um novo olhar sobre a criação, representando para nós um desafio: repensar o treinamento dos performers de forma a prepará-los para a criação espetacular performativa, intermediática. Se no Solar do Jambeiro a aproximação do público criava imediatamente um ambiente de intimidade, facilitador da experiência performática, não representativa, no palco do Teatro Popular, a pesquisa artística empreendida, construída a partir de relatos de intimidade, privilegiando a memória e a experiência dos performers como catalizadores da ação, precisaria de uma dramaturgia/cena que investisse na distância promovida pelo paco à italiana do Teatro Popular, sem lutar contra ela... e Voilà!

Toda nossa investigação e criação dramaturgical/cênica se construíram na ideia de paisagem. O espetáculo concebido *Mas afinal, quantos somos nós?* criado e desenvolvido no palco do Teatro Popular, toda sua preparação e escritura, treinamento dos performers, se deu a partir da ideia de peça filme-paisagem, com forte inspiração em dois grandes nomes do teatro contemporâneo: Gertrude Stein e Robert Wilson.



Este livro traz ao leitor nossas memórias sobre o processo, e também nossa posterior análise crítica do espetáculo *Mas afinal, quantos somos nós?* Disponibilizamos, para consulta, os roteiros da peça filme-paisagem, tanto dos filmes quanto da peça final. Trata-se de uma adaptação livre dos textos de Luigi Pirandello "O homem da flor na boca" e "A saída". O espetáculo, que teve sua estreia em novembro de 2014, continua em 2015 em nova temporada no Teatro da UFF. Esperamos que tenha vida longa!

O projeto Pirandello Contemporâneo, vinculado ao Laboratório de Criação e Investigação da Cena Contemporânea (LCICC), em seus três anos de atividades, recebeu alunos de graduação da UFF, UERJ, UFRJ e UNIRIO; alunos de Pós-Graduação; atores formados, e em formação; artistas independentes, técnicos e profissionais das artes cênicas. Em 2015, o projeto se despede com a certeza de ter encontrado esse Outro Pirandello. Mas não é uma despedida completa, pois o Projeto impulsionou o que estaremos desenvolvendo nos próximos anos: o *Programa de Estudos em Teatro Performativo da UFF*, que já começa a dar seus primeiros passos.

Gostaríamos de agradecer a Prefeitura Municipal de Niterói, a Fundação de Arte de Niterói, e especialmente a seu Presidente, André Diniz, que desde o início recebeu e acolheu o Projeto. Nosso agradecimento especial também a Carla Tavares, diretora geral do Teatro Popular Oscar Niemeyer, pela parceria e confiança, e a toda sua equipe. Agradecemos aos Reitores Roberto de Souza Salles e Sidney Luiz de Matos Mello, aos Professores, colegas de Departamento, Luiz Mendonça, Leonardo Guelman e Luciano Vinhosa pelo apoio Institucional e parceria; a Reitoria da UFF, a PROEX; ao PPGCA; ao IACS; ao CEAEX; aos funcionários do IACS e da UFF, que juntos colaboraram para a plena realização deste Projeto.

Profa. Dra. Martha Ribeiro

Departamento de Arte/PPGCA - IACS – UFF

Coordenadora e Diretora Artística do Projeto
Pirandello Contemporâneo 2013-2015





13

LABORATÓRIO

DE CRIAÇÃO E INVESTIGAÇÃO DA
CENA CONTEMPORÂNEA (LCICC)

Um breve histórico:

Criado em 2010 pela Professora, Pesquisadora e Diretora Teatral Martha Ribeiro, o Laboratório desenvolve suas atividades no âmbito do Instituto de Arte e Comunicação Social (IACS) e do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes (PPGCA) da Universidade Federal Fluminense, e tem por objetivo o estudo das poéticas da cena teatral performativa e dos fundamentos técnico-poéticos do performer.

O LCICC é um projeto permanente da UFF e se configura enquanto espaço laboratorial de pesquisa prática e teórica, na conformação da cena teatral contemporânea. Neste sentido, o Laboratório vem desenvolvendo pesquisas em torno dos processos teatrais contemporâneos em seu aspecto interdisciplinar e intercultural. O Laboratório se constitui enquanto espaço de criação, investigação e de expressão artística, proporcionando a alunos de mestrado, de graduação, professores de artes, artistas e jovens aprendizes, os meios para capacitação e desenvolvimento de pesquisas no campo das artes da cena.

Desenvolvendo novos horizontes de ensino e pesquisa integrados, disseminando os resultados alcançados, seja na forma de artigos científicos ou produtos artísticos de alta qualidade, o LCICC é um projeto pioneiro na UFF e na Cidade de Niterói, onde se constata a necessidade de afirmar e fomentar a geração de conhecimento na área. O projeto responde à demanda representada pela expectativa de alunos de graduação e de Pós-Graduação interessados e envolvidos com a prática e a pesquisa cênica, preenchendo um espaço até então carente de iniciativas mais sistemáticas de investigação no campo da prática e da reflexão teatral.

O Laboratório possui duas linhas de pesquisa, **Pirandello Contemporâneo** e **Processos e Poéticas da Cena Contemporânea**, investigando formas híbridas no contexto da cena espetacular contemporânea.

Em sua Linha de Pesquisa Pirandello Contemporâneo, investiga-se de forma inovadora a dramaturgia Pirandelliana a partir do conceito de performatividade teatral, diálogo ainda não explorado por pesquisadores ou diretores teatrais, avançando e consolidando os estudos na Área. Tendo como horizonte as pesquisas iniciadas por Antonin Artaud, mais tarde desenvolvidas pelos mestres Jerzy Grotowski, Julian Beck, Peter Brook, Ariane Mnouchkine, Eugenio Barba, Robert Wilson, Anatoli Vassiliev, investiga-se os processos criativos do ator/performer, a partir do desafio e emergência das novas tecnologias.

Desde sua fundação o Laboratório vem recebendo auxílios fundamentais para o bom desenvolvimento de seus trabalhos. Vinculado internamente a UFF ao PPGCA - AGIR - IACS - GAT (Departamento de Arte), nossa coordenadora já recebeu bolsas e auxílios tanto do CNPQ como da CAPES e da FAPERJ, além do Prêmio Jovem Pesquisador UFF 2011. O LCICC conta também com as seguintes Parcerias externas: Fundação de Arte de Niterói/FAN, Teatro Popular Oscar Niemeyer, e o Curso de Artes Cênicas da UFRJ/EBA.

Como proposta de flexibilização das estruturas disciplinares, o LCICC oferece junto às suas práticas laboratoriais de ensino teatral, disciplinas optativas dos Cursos de Artes e de Produção Cultural do Departamento de Arte da UFF, relacionadas aos estudos do corpo, performance e criação teatral.





**O LCICC realiza
ou realizou os
seguintes eventos
e projetos:**

Programa de Estudos em Teatro Performativo 2015 (atual);

Projeto Pirandello Contemporâneo 2013-2015;

Projeto Pirandello no Cinema 2014;

Organização do encontro/debate com o Grupo Teatral Galpão, 2013;

Colóquio de Corpo e Dramaturgias, realizado no MAC/Niterói – 2011;

Oficina: Viewpoints, uma ferramenta para o ator pós-dramático – 2011;

Organização do encontro / debate TEATRO LABORATÓRIO no MAC/Niterói com o grupo teatral italiano Teatro delle Albe - 2010

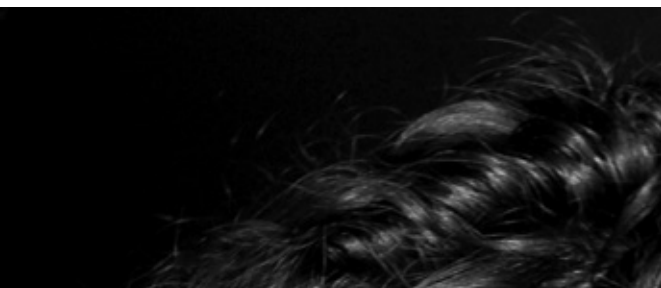


No Laboratório, parte-se da ideia de que a complexidade de construção da cena contemporânea exige um pesquisador consciente dos fundamentos críticos e poéticos do fazer artístico. Desta feita, o laboratório aposta num processo de permeabilidade entre os campos da Prática Criativa e da Reflexão Crítica, entendendo que a colaboração entre os campos é feita também de colisões e tensões. É neste movimento prospectivo e retrospectivo do exercício reflexivo e da prática cênica que se afirma as práticas criativas enquanto processos de investigação.

Desde 2013 o Laboratório se dedica na criação e investigação de um teatro performativo em Pirandello a partir da experiência psicofísica dos atores, com plena liberdade no uso do texto pirandelliano. O LCICC realizou, em 2013, três Estudos de Cena em Pirandello: "Os seis"; "Improviso", "Fantasmas". E em 2014 o espetáculo teatral "Mas afinal, quantos somos nós?". Em todas as criações, foram feitas escolhas estéticas afins ao que se denomina teatro performativo, experimentando, no cruzamento de linguagens e meios de expressão, dar ênfase à ação presente, desarticulando a ideia de fábula e implodindo a estrutura dialógica dos textos. Todos os Estudos de Cena e o Espetáculo tiveram minha direção e criação dramatúrgica.



NOVOS PROJETOS



Atualmente o LCICC desenvolve o **Programa de Estudos em Teatro Performativo**. O Programa amplia a proposta do Projeto Pirandello Contemporâneo, abrindo novas oportunidades de aprendizado e troca efetiva entre a comunidade acadêmica e a sociedade, propondo oficinas livres de corpo/dança; interpretação/performatividade, preparação vocal para atores; Arte sonora/música; criação de luz para espetáculos cênicos, com professores, mestres e profissionais das artes cênicas. O Programa de Estudos em Teatro Performativo irá realizar, em 2015, novo espetáculo teatral de pesquisa na linguagem do teatro performativo, além de organizar a **I mostra de dramaturgias e cenas contemporâneas na cidade de Niterói**, incentivando novos dramaturgos a desenvolver novas teatralidades. O Programa aposta na importância da pesquisa teatral performativa enquanto geradora de um campo de força entre a criação da dramaturgia, sua concretização na cena e o posterior debate sobre o teatro contemporâneo.

Ampliando consideravelmente as atividades de pesquisa do Laboratório de Criação e Investigação da Cena Contemporânea e do Projeto de Pesquisa Corpo e Dramaturgias, ambos sob minha coordenação, o Programa de Estudos em Teatro Performativo cria um universo de produção artística de suma importância, gerando uma diversidade de valores culturais e artísticos em nossa comunidade, interna e externa à UFF, articulando em suas bases múltiplas atividades dentro do campo ampliado das artes cênicas.

As atividades culturais e artísticas promovidas pelo LCICC podem ser acompanhadas através da página: www.facebook.com/labcriacaocenacontemporanea



O Projeto Pirandello Contemporâneo comemora, em 2015, três anos de produtiva existência. Mas como tudo tem um início, meio e fim, o Projeto encerra suas atividades de pesquisa na UFF também em 2015. Foram três anos de intensa atividade artística, cultural e acadêmica, com produção de artigos, livros, espetáculos, eventos, websites e performances. Vivenciamos muitas conquistas, dificuldades, alegrias, surpresas, mas, sobretudo encontros; conhecemos alunos mais de perto, parceiros de luta, artistas, colegas de profissão e produtores da melhor qualidade, jovens sonhadores e proféticos senhores, que dividiram conosco a satisfação de ver de pé, construindo junto, um projeto de pesquisa que não nasceu hoje,

mas alhures...



21

P R O J E T O

P I R A N D E L L O

CONTEMPORÂNEO 2013 - 2015

Nossa investigação sobre o autor começou em 2002 quando ingressei no Mestrado em Ciência da Arte na UFF. Se todo encerramento merece um olhar para sua história, façamos deste jeito, mas de forma breve, em poucas linhas, sem muito alarde, pois se o tempo não pode medir a eternidade, já que a eternidade anda de mãos dadas com o afeto, deixemos as pontas do tempo traçar essa história, pois afinal, que história espera seu fim lá embaixo?

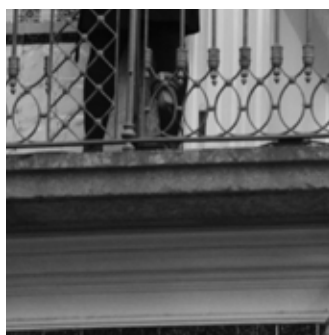
Minha história com Pirandello nasceu de uma angústia acadêmica. Ingressante no antigo Mestrado em Ciência da Arte, já decorrido um ano de curso, minha única certeza era que precisava escrever sobre a crise da personagem teatral no regime estético da arte, mas como tornar isso uma questão atrativa? Pirandello nunca me causou espanto ou me chamou atenção, já tinha lido uma vez os “Seis personagens à procura de um autor”, como possibilidade de montagem na Escola de Teatro Martins Pena (nos anos 90!), mas foi descartado pelo professor/encenador na época por ter “muito texto”. Ironia da arte, essa senhorinha toda de preto que adora pregar peças, a Dona Fantasia (já nos alertava Pirandello), pois foi justamente Pirandello que deu sentido à minha investigação sobre a personagem teatral moderna.

Porém, minha Dissertação “Pirandello operador da personagem teatral: o humor das máscaras discrepantes” não foi suficiente para satisfazer minha sede de compreensão sobre esse autor tão pouco estudado e tão pouco lido no Brasil. Havia muito mais a ser revelado para mim, nesta escolha. E no Doutorado sanduíche realizado na UNICAMP, Instituto de Estudos da Linguagem, e na Università degli studi di Torino (UNITO), dei seguimento aos meus estudos sobre o autor, gerando um livro a partir da Tese, publicado pela Editora Perspectiva em 2010: “Luigi Pirandello: um teatro para Marta Abba”; e uma montagem teatral, de um texto do autor inédito no Brasil, que traduzi e dirigi em 2009, “Quando se é alguém”, protagonizada pelo querido ator Claudio Cavalcanti e pela jovem atriz Nathalia Lage. Uma história sobre a velhice e a juventude, e também um desabafo autobiográfico de Pirandello.

Mas algo ainda faltava. Minha história com Pirandello não estava completa. A tentativa de realizar um consistente projeto de cena, de pesquisa de linguagem, na UNICAMP, durante meu Pós-Doutorado em 2008 no Instituto de Artes, não se realizou plenamente. O desafio era pensar a dramaturgia de Pirandello para fora no cânone, traçando uma ponte inesperada entre sua obra e o teatro performativo. Tal empreitada só foi possível realizar no Projeto Pirandello Contemporâneo, desenvolvido na Universidade Federal Fluminense, onde sou Professora Adjunta desde 2009.

A BASE DO PROJETO ESTÁ NO TREINAMENTO DOS PERFORMERS/ ATUANTES PARA O JOGO ESPONTÂNEO DA IMPROVISACÃO. USAMOS COMO RECURSO A TÉCNICA DOS SEIS *VIEWPOINTS*: ESPAÇO, FORMA, TEMPO, EMOÇÃO, MOVIMENTO, HISTÓRIA; INSERINDO NO TRABALHO DO PERFORMER INFLUÊNCIAS E ESCOLHAS GROTOWSKIANAS PARA O TRAINING, QUAL SEJA: LEVAR O ATUANTE A TRABALHAR SOBRE SUAS REMINISCÊNCIAS, IMPULSOS E DESEJOS ÍNTIMOS, BUSCANDO COMO CAMINHO CRIATIVO A AÇÃO PSICOFÍSICA, MOVIMENTOS AUTOBIOGRÁFICOS E DE AUTORREPRESENTAÇÃO, SEM ABANDONAR O RIGOR DA ESTRUTURA, DO DETALHE, DESAFIANDO O CORPO. POIS SEM ESTRUTURA (A PARTITURA) NÃO EXISTE NADA. RIGOR DOS ELEMENTOS, ELEMENTOS-FONTE DA TRADIÇÃO OCIDENTAL, E ESPONTANEIDADE DE MOVIMENTO PRECISAM CAMINHAR JUNTOS. SE COMO AFIRMA GROTOWSKI, REPRESENTAMOS TÃO COMPLETAMENTE NA VIDA QUE, PARA FAZER TEATRO, BASTARIA CESSAR A REPRESENTAÇÃO, É A PARTIR DESTA VIA QUE INVESTIGAMOS A ARTE DE PIRANDELLO HOJE, APROXIMANDO-A DAS CONQUISTAS CONTEMPORÂNEAS DAS ARTES DA CENA.

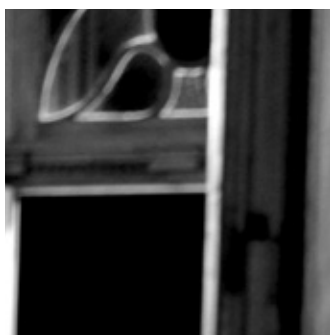
A pesquisa prática do projeto Pirandello Contemporâneo aproxima sua investigação pela via do teatro performativo. Mas do que se trata tal conceito? Embora se utilize da matéria do teatro – corpos, gestos, ações, sentido e representação – a performatividade desestabiliza a narrativa e a construção do sujeito no espaço físico e psicológico, suas relações representacionais, para permitir um fluir livre de experiência e desejo, sem, no entanto, abandonar a estrutura; pois se trata de Ação - “Action: estrutura performática objetivada nos detalhes”. O teatro performativo rompe duplamente com: 1) o projeto modernista de fundar um “próprio da arte”; na medida em que se deixa contaminar por outras instâncias, éticas, pedagógicas, políticas, espirituais, etc. 2) e também esvazia de sentido a crença nas “grandes narrativas”; pois o que se insinua na performatividade é a valorização da experiência do atuante, sem transmissão ou consonância de uma mensagem unívoca. Cada atuante busca sua própria percepção do real, aproximando-se do que é essencial.



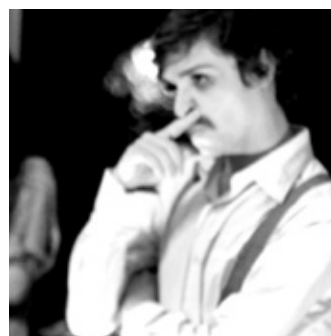
Como o leitor testemunhou, há mais de 10 anos esse Projeto estava em gestação. Ao longo desse tempo, debruçando sobre a vasta e plural obra pirandelliana, produzi diferentes resultados no campo prático e teórico: como livros, comunicações científicas, cursos de extensão, oficinas, artigos em revistas especializadas, produções artísticas, como peças teatrais, vídeos e website, pesquisas acadêmicas nacionais e internacionais. O projeto Pirandello Contemporâneo, desenvolvido na Universidade Federal Fluminense entre 2013 e 2015, teve sua origem bem longe no tempo... mas o que é pois o tempo? Pergunta-se Agostinho no livro XIV das Confissões, e responde: "Se ninguém perguntar, eu sei; se quiser explicá-lo a quem me fizer a pergunta, já não o sei".

Cito Jorge Luis Borges no prólogo à "História da Eternidade" (2010): "O movimento, ocupação de lugares diferentes em instantes diferentes, é inconcebível sem o tempo; igualmente o é a imobilidade, ocupação de um mesmo lugar em pontos diferentes do tempo. Como pude não sentir que a eternidade, ansiada com amor por poetas, é um artifício esplêndido que nos livra, embora de maneira fugaz, da intolerável opressão do sucessivo?" Como Borges, sentimos uma profunda desconfiança em relação ao conceito sucessivo de tempo... presente, passado e futuro se misturam no novelo dos afetos, no tempo circular dos desdobramentos e matizes deste Projeto.

TRÊS ANOS DO PROJETO PIRANDELLO CONTEMPORÂNEO - RETROSPECTIVA



O PROJETO PIRANDELLO CONTEMPORÂNEO é um Projeto de Pesquisa voltado para a investigação da linguagem da cena teatral contemporânea. Um projeto pedagógico em Teatro Performativo, de treinamento psicofísico do performer para as artes da cena e investigação de uma linguagem híbrida, a partir da problematização dos corpos no espaço. O projeto envolve alunos em diferentes momentos de formação – Graduação, Iniciação Científica, Mestrado – além de profissionais da cena, como atores e bailarinos. Nossos esforços visam fortalecer a pesquisa em teatro performativo dentro e fora da Universidade Federal Fluminense.



No que se refere ao campo das Artes Cênicas, é um projeto pioneiro, pois Pirandello jamais foi estudado no Brasil a partir da conformação artística da cena, especialmente a partir da linguagem do teatro performativo. A existência de um projeto acadêmico e institucional voltado para a pesquisa da cena contemporânea, envolvendo alunos em diferentes níveis de formação, e comunidade externa ao ambiente universitário, numa Universidade do porte da UFF, onde ainda não existe um curso em Artes Cênicas, vem sem dúvida abrir novos horizontes.



Em 2013, em nossa Residência no Solar do Jambeiro, o Projeto realizou três Estudos Cênicos Performáticos – OS SEIS; IMPROVISO; FANTASMAS –, compondo o que chamamos de “Trilogia Pirandello, ou toda noite antes de dormir eu vejo coisas”. Em “Os seis”, mergulhamos na peça “Seis personagens à procura de um autor”, seu texto mais emblemático. Em sua estrutura, Pirandello nos apresenta o drama incompleto dos seis personagens abandonados que vivem a impossibilidade de ver representado o trauma do incesto. Com roupagem contemporânea, no uso de espaço não convencional, o Estudo I investigou e questionou os limites da sexualidade e de gênero a partir do núcleo central da obra pirandelliana. Perguntamos:

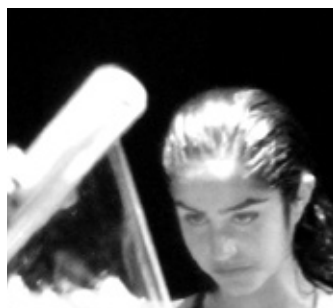
O que nos move? O QUE HÁ DE URGÊNCIA EM NÓS? Como nossos corpos vivenciam a experiência capital dos SEIS personagens de Pirandello? A experiência traumática do incesto?

O que os SEIS têm a nos revelar? O DESEJO BRUTAL de reviver na CARNE a memória de alguma coisa que aconteceu em algum lugar, em algum tempo.

A vontade dos SEIS em materializar suas experiências, evoca nossa própria existência, evoca tudo que há de humano em nós.

Em “Improviso” nos inspiramos livremente na peça “Esta noite representamos de improviso”, a partir da estética do Grotesco. Essa peça, junto a “Seis personagens” compõe o que Pirandello denominou de “Teatro dentro do Teatro”. O que nos inspirou na escolha da peça foi a liberdade que Pirandello ofereceu aos atores. O motivo central da peça encontra-se muito mais na possibilidade de metamorfose, na ideia de que um ator, com sua voz, gestos, possui um inesgotável poder de plasticidade, do que propriamente no simples jogo metateatral.

Improviso convoca um tipo diferente de espectador, o espectador-artista. As múltiplas imagens apresentadas em convulsão, o sistema caótico de apresentação dos performers, a intensidade e violência com que perpassam a cena, não pode ser captada por uma perspectiva clássica, nem mesmo por um olhar em arena. É necessário que o espectador entre na cena, que se coloque em face aos performers, a pouca ou nenhuma distância, compondo com eles um espaço em obra, uma FESTA!



Em "Fantasmas" nos aproximamos ainda mais da questão que acompanhou Pirandello, tanto em seus escritos teóricos, como em sua dramaturgia: a impossibilidade da representação, isto é, a questão do irrepresentável na arte.

Fantasmas é uma viagem pelo sonho, a partir da livre associação entre as peças "O homem da flor na boca", "Na saída"; "Sonho (mas talvez não)", de Pirandello. O ESTUDO III buscou o sonho, o maravilhoso em cada gesto cotidiano. É uma outra cena que se instala a partir do gesto banal: esses fantasmas, como eram denominados os personagens, estão aprisionados no tempo, nas ruínas do pensamento, num tempo circular, eterno. O que lhes dá concretude material, não são os espelhos, mas os objetos que os circundam, que nos circundam. Estes sim imortais!

O desenvolvimento teórico em relação à Trilogia, o leitor poderá consultar no artigo "Para um Teatro Performativo em Pirandello: um breve diálogo com Deleuze e o teatro da repetição", citado em *Publicações Relacionadas*.



Em 2014, na Residência Artística do Teatro Popular Oscar Niemeyer, novos desafios foram lançados. A mudança de dispositivo de uma sala não convencional, no Solar do Jambeiro, para o palco italiano, na Residência Artística do Teatro Popular Oscar Niemeyer, exigiu o uso de um novo desenho de cena que não se opusesse à distância promovida pelo próprio dispositivo. Se no Solar do Jambeiro, a horizontalidade contígua do atuante com o espectador, naturalmente facilitaria a pesquisa baseada no gesto autobiográfico, na ação testemunhal e íntima, a separação palco/plateia inerente ao palco italiano poderia dissolver completamente a pesquisa.



Buscamos com essa nova experiência o encontro.

Entendemos o teatro performativo como uma arte do encontro.

Em, *Mas afinal, quantos somos nós?* – espetáculo construído em 2014 – buscamos na intervenção e na fricção de duas de suas obras – “O homem da flor na boca” e “A saída” – dissecar as relações/representações do homem sobre a morte, usando como bistrú o pensamento e a poesia pirandellianas. O uso de duas das mesmas peças utilizadas em “Fantasmas”, Estudo III da Trilogia, não significou uma continuidade, partimos de uma proposta de cena completamente diferente, obtendo assim um resultado artístico também completamente diferente.

Neste espetáculo-paisagem investe-se na metamorfose, muito mais do que na ação narrativa fabulesca. Combinando múltiplas realidades, fluxos de energia, imagens-virtuais com a presença viva dos corpos dos performers e a poesia de Pirandello, cria-se um mundo fantasmático, atravessado por linguagens/teatralidades heterogêneas. Um teatro do movimento. Na tentativa proposital de embaralhamento entre o real e o virtual



(corpos reais em cena e imagens projetadas), afirma-se a impossibilidade de separação entre corpo-real e corpo-ficcional, provocando a instabilidade entre essas duas ordens, que na cena entram em colapso.

Na concepção do texto/filme/paisagem de "MAS AFINAL, QUANTOS SOMOS NÓS?" criamos cinco paisagens dramáticas a partir de vários procedimentos: amputação de elementos textuais, criação de outras personagens-presenças, embaralhamento de fragmentos pirandellianos, repetição de certas passagens textuais à exaustão.

SINOPSE/PAISAGENS

PAISAGEM 1 Natureza Morta

PAISAGEM 2 Coração na Boca quer Dançar

INTERMEZZO O Pé da Bailarina

PAISAGEM 3 Epitáfio de um Pedaco de Carne

PAISAGEM 4 O Homem não Cabe Dentro de um Quadrado e um Círculo

Nosso interesse de pesquisa é refletir sobre o estado de presença de corpos reais em situação de representação. Centrifugando elementos, criando fissuras e espaçamentos a partir da ênfase nos corpos reais dos atores, no momento presente, em confronto com imagens virtuais hipertrofiadas destes mesmos corpos, propõe-se um embaralhamento proposital entre presença e representação, acentuando a instabilidade entre essas duas ordens. Mudando a ordem de percepção, na passagem entre presença e representação, ou vice-versa, observa-se um desmoronamento das certezas de causa e efeito, convocando o espectador a vivenciar esta instabilidade. A experimentar um estar entre a ficção e a

fricção dos corpos. O corpo, sua aparição, articula essas duas ordens, presença e representação, porém o choque destes corpos reais em cena com os corpos virtuais produz uma tensão visual composta de multiplicidades narrativas. A cena-paisagem implode com o sistema temporal de causa e efeito, priorizando a ideia de evento, isto é, da performatividade sobre a representação.

Com "Mas afinal, quantos somos nós?" o Projeto encerra suas atividades dentro da UFF, mas a plenos pulmões! Seguimos pela estrada do tempo com novas temporadas, em novos palcos.

Quando me perguntam por que escolhi o teatro, respondo:

Faço teatro porque preciso me relacionar com as pessoas. É uma necessidade mesmo, uma estratégia para me povoar. Teatro é sempre Legião.

Agradecemos a todos que contribuíram e que estiveram junto conosco nesta aventura que é fazer teatro.



PRODUÇÕES:

Site Web: www.pirandellocontemporaneo.uff.br

Obra teatral: Estudo performativo, Os seis (MAC, Solar do Jambeiro e InterArtes - 2013)

Obra teatral: Estudo performativo, Improviso (Solar do Jambeiro, InterArtes - 2013)

Obra teatral: Estudo performativo, Fantasma (Solar do Jambeiro e InterArtes 2013)

Obra teatral: Mas afinal, quantos somos nós? (Teatro Popular Oscar Niemeyer, Teatro da UFF - 2014 - 2015)

Livro: Pirandello Contemporâneo: Cadernos de Cena (2014) ISBN: 978-85-917160-0-5 (disponível também no site oficial do Projeto)

NOVOS HORIZONTES, EPÍLOGO.


O Projeto Pirandello Contemporâneo se desenvolveu principalmente a partir de laboratórios práticos – campo fundamental para o entendimento da cena enquanto lugar crítico/reflexivo privilegiado para o avanço da pesquisa dos estudos cênicos. O treinamento sobre partituras psicofísicas, sobre o entendimento conceitual da obra e pensamento de Pirandello, coloca o atuante/performer em relação direta com seu desenvolvimento, instrumentalizando-o para produzir conhecimento em sua futura atuação profissional. Nosso compromisso se manteve firme na indissociabilidade entre Ensino-Pesquisa-Extensão. Tal prática expressa nosso compromisso voltado para a formação profissional de excelência, a partir da apropriação e produção do conhecimento científico. No processo de flexibilização das disciplinas, articula-se também, às práticas laboratoriais, do Projeto disciplinas optativas do Curso de Artes e de Produção Cultural do Departamento de Arte da Universidade Federal Fluminense.

Nossa proposta é fomentar na Universidade a pesquisa laboratorial em Teatro performativo, proporcionando intercâmbios culturais com outros artistas e pesquisas em arte:

um espaço de troca efetiva entre nossa Universidade e a sociedade; uma Usina Transdisciplinar de produção artística voltada para a investigação experimental da cena contemporânea.

Buscando ampliar este objetivo, criamos em 2015 o Programa de Estudos em Teatro Performativo na UFF.

O *Programa de Estudos em Teatro Performativo* é o resultado orgânico dos esforços continuados dos seguintes Projetos de Pesquisa: Pirandello Contemporâneo; Laboratório de Criação e Investigação da Cena Contemporânea; e do Grupo de Pesquisa Corpo e Dramaturgias.



A ideia de criar um Caderno de Direção surgiu junto com a criação do Projeto Pirandello Contemporâneo em 2013¹. Compartilhar as etapas de um processo prático de pesquisa cênica, ou a gênese de uma montagem teatral, significa escavar as próprias pegadas em um terreno ainda movediço, repleto de camadas sobrepostas. É escavar a massa ainda indefinida do tempo, é olhar para trás e nas pegadas deixadas na areia encontrar o grão que modifica ou confirma o entendimento presente. A cada nova olhadela, entendemos melhor o processo de montagem de “Mas afinal, quantos somos nós?”, a cada nova olhadela novas camadas surgem, outras se apagam, tantas se embaralham, e muitas outras, por mais que se escave, ainda vão permanecer lá embaixo, à espera do seu próximo narrador.

Cadernos de Direção é um convite para o leitor passear junto conosco nos bosques do processo de “Mas afinal, quantos somos nós?”. Não temos a ousadia de conseguir desbravar todos os caminhos e ângulos oferecidos, a entrada do bosque é feita de sombras, luz, escuridão, tropeços, encruzilhadas, muros intransponíveis, atalhos e grutas. Nosso convite não é para o leitor científico, é um convite expresso para o leitor viajante.

¹ Os Cadernos de Direção do ano de 2013 podem ser visitados através do site www.pirandellocontemporaneo.uff.br

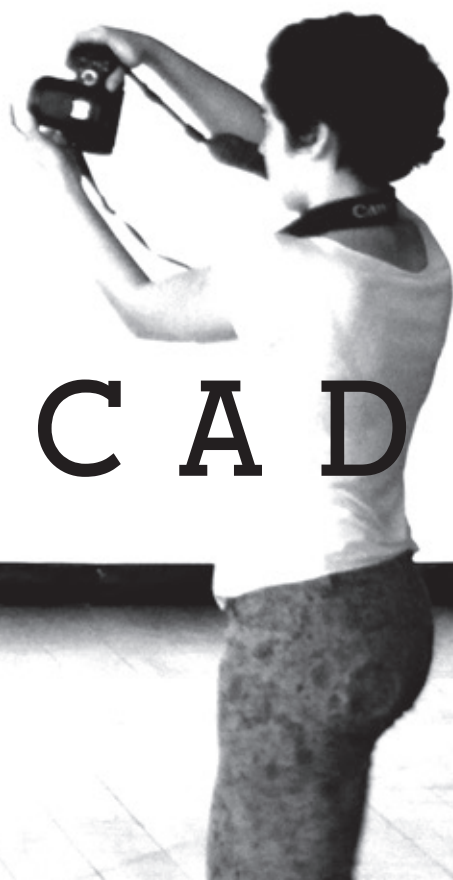


Não há um início por onde
começar, não há um fim
que te possa confortar, entre
sem bagagem, comece
do ponto que quiser, mas
deixe-se emaranhar!

33

CADERNOS

DE DIREÇÃO *lupus in fabula*



"Estar emaranhado, verbo cuja voz passiva sublinha que a história 'acontece' a alguém antes que alguém a narre. O emaranhamento aparece antes como a pré-história da história narrada da qual o começo permanece escolhido pelo narrador" - dirá Ricoeur em "Tempo e narrativa"². Segundo Ricoeur, a história narrada não é apenas um artifício criado pelo escritor, ela responde a este emaranhamento passivo de histórias (que aconteceu ao sujeito antes da narração) que se perdem num "horizonte brumoso".

Então, entremos sem demora no horizonte brumoso de "Mas afinal, quantos somos nós?".

In bocca al lupo!

O processo de criação do Projeto Pirandello Contemporâneo inicia-se com uma audição para entrada de novos integrantes. E na Residência Artística do Teatro Popular Oscar Niemeyer em 2014 não foi diferente. Nas audições aferimos a disponibilidade psicofísica do performer ao jogo de cena, sua relação no espaço, com o grupo e com o texto pirandelliano. Não procuramos atores formados, ao contrário, damos preferência a não-atores. A vontade de criar um processo criativo com não-atores ou jovens atores, se dá, em grande parte, à nossa proposta em destituir o texto pirandelliano de ultrapassados "pirandellismos", conformando uma nova cena a partir do teatro performativo.

Pirandellismo foi como ficou conhecido o teatro de Pirandello à sua época, reduzido a uma fórmula, a uma terminologia filosófica adaptada de um Georg Simmel. O termo foi cunhado pelo crítico Adriano Tilgher para caracterizar de modo sintético aquilo que ele identificou como o "problema central" pirandelliano, a oposição entre Vida e Forma. Todo o meu trabalho até hoje foi criticar essa análise que, malgrado a oposição do próprio dramaturgo, perdurou até bem pouco tempo, em análises teóricas e abordagens cênicas. Meu livro "Luigi Pirandello: um teatro para Marta Abba" levantou essas questões de cunho teórico, de pré-julgamento da obra pirandelliana, e de sua superação a partir dos anos 80. Como declarou o dramaturgo em 1931: "[...] eu me rebelo contra a minha fama e contra o pirandellismo. E declaro de estar pronto para renunciar ao meu próprio nome, se for para reconquistar a liberdade da minha imaginação de escritor"³.

² Paul Ricoeur, Tempo e narrativa, tomo I, Campinas: São Paulo, Papirus, 1994, p. 115.

³ Il Dramma, Anno VII, n° 125, 15 dicembre 1931, p. 26-27. Cf Luigi Pirandello: um teatro para Marta Abba, Op. Cit.

Os textos de Pirandello no Brasil são muito pouco conhecidos, especialmente se pensarmos em não-atores, com nenhuma formação acadêmica na área. Desta feita, o primeiro contato com seus fragmentos poéticos se dá de forma selvagem, empírica; nas audições cada atuante recebe um fragmento de texto, sem referências, recebendo a tarefa de trabalhar sobre ele individualmente na cena. O trabalho sobre um texto arrancado de seu contexto teórico, de sua própria história ou fábula, revela um universo muito mais amplo: as referências artísticas, éticas e humanas de cada atuante. Sem se contaminar com análises ou interpretações anteriores que se colam ao texto, dificultando novos olhares, o atuante trabalha sobre seu próprio estado, isto é, sobre suas camadas de experiência e vivência. O confronto entre o atuante e o texto de Pirandello costuma ser catalizador de experiências profundas e imagéticas de cada performer, além de revelador de estados de tensão, bloqueios e vícios corporais, impulsionando o próximo passo da pesquisa: a escolha do training. Através de exercícios direcionados procuro provocar ainda mais a aproximação do atuante com seus estados íntimos, seu movimento interno. Todo o treinamento possui como objetivo arrancar as camadas de representação, de imitação vazia, para deixar à mostra o retrato íntimo que cada um traz de si. Claro que não conseguimos nosso objetivo com todos os envolvidos, é necessário uma experiência real, intensa e apaixonada do performer com os exercícios, com o grupo e com ele mesmo; o processo é longo e muitas vezes frustrante para o performer.

Usamos o training para o performer encontrar o canal da experiência, ativando seu movimento interno, para enfim encontrar a via criativa: o **canto de experiência**.

"Em algumas ocasiões, esses cantos de experiência são cantos de protesto, de rebeldia, cantos de guerra, ou de luta [...]. Outras vezes são cantos de dor, de lamento, cantos que expressam a queixa de uma vida subjugada, violentada, de uma potência de vida enjaulada, de uma possibilidade presa ou acorrentada. Outras são cantos elegíacos, fúnebres, cantos de despedida, de ausência ou de perda. E às vezes são cantos épicos, aventureiros, cantos de viajantes e de exploradores"⁴.

Não é toda experiência que se converte em canto, não sendo uma realidade, uma coisa, ou um fato, como nos diz Larrosa, a experiência não pode ser produzida, objetivada. É a partir do training que buscamos dar forma ao tremor que acomete o performer, só assim a experiência se converte em canto.

No treinamento do atuante para a montagem do "Mas afinal, quantos somos nós?" buscamos não a palavra de Pirandello, mas a **palavra dançada**, em movimento, a palavra que se desprende de seu autor e que faz tremer a carne do atuante, que o acomete em cena. Na criação da peça filme-paisagem, cada atuante escolheu seu próprio fragmento textual, e a partir desse fragmento criamos uma estrutura, uma dança: "vamos dançar a palavra"; assim eu convoco o atuante para a cena. Sua busca pela palavra se dá pelo movimento do corpo, pelo gesto. A palavra se transforma então em música, e o corpo cria a estrutura, a partitura. Não buscamos o improviso desestruturado, a realidade vaga dos afetos, mas o **canto de experiência** que ressoa na fricção da poesia de Pirandello com o movimento íntimo do atuante: estrutura e espontaneidade. **dança e canto** como alicerces para o aprendizado do ator criativo neste *Outro Pirandello*.

⁴ Jorge Larrosa. Tremores. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014, p. 10.

Se para Grotowski a arte teatral seria a via privilegiada de acesso do homem ao seu interior, àquilo que impulsionaria o performer a ter um encontro real com ele mesmo; para Pirandello o teatro seria também este lugar privilegiado, onde não caberia ideias como representação e identidade. *Maschere Nude* foi como Pirandello nomeou suas obras, já nos dando a pista do que ele desejava: Máscaras vazias, uma “comédia sem atores”, isto é, sem atores representando um papel. Na busca deste Outro Pirandello tratamos de subverter o primado da identidade modelo-cópia, entendendo a diferença enquanto constitutiva da performance, do ser unívoco (no sentido dado por Deleuze), isto é, do sujeito da experiência. Como já afirmamos muitas vezes⁵, para Pirandello a interpretação de um personagem só poderia ser um fracasso melancólico e risível, pois não seria possível submeter uma experiência viva (das presenças-personagens) a uma representação. Toda representação procede por semelhança, analogia, identidade e oposição para fazer valer um modelo que subjuga a multiplicidade, as diferenças, aquilo que não é - que no regime da representação se confunde com a própria indeterminação, sendo impensável, ou melhor, irrepresentável. O desafio é criar a partir desta não compreensão, onde salta o diferente.

A recusa de uma perspectiva central na construção da peça filme-paisagem “Mas afinal, quantos somos nós?” propõe na multiplicação das cenas e de pontos de vista pensar esse “impossível”: aquilo que no regime representativo torna-se irrepresentável por ser incapaz de se expressar em sua própria língua, neste caso o dramático, que sempre obedece à ordem do possível e do necessário. Se todo possível procede sempre por seleção e negação, o que significa um recorte, uma regulação do real, supondo preferências e objetivos, o caminho que buscamos na preparação dos atuentes para as paisagens foi desregular o sistema representativo, criando um fundo sem distinção, harmonizando as atuações. Deste fundo saltam movimentos, cenas, gestos, danças, destacando diferenças, sem que, mesmo na diferença, o fundo deixe de ser fundo, que neste caso denominamos paisagem. Sobre a diferença aponta Deleuze: “[...] algo que se distingue – e, todavia, aquilo de que ele se distingue não se distingue dele”⁶. Toda paisagem de “Mas afinal, quantos somos nós?” é este fundo, e cada gesto, cada ação, cada retrato em movimento⁷, luta para se distinguir desta paisagem, mas não é possível para a paisagem se distinguir de cada ação ou gesto. Cada gesto, cada ação seria, pela filosofia da diferença, uma distinção unilateral da paisagem que o engendra.

⁵ Cf Martha Ribeiro. “Para um Teatro Performativo em Pirandello: um breve diálogo com Deleuze e o teatro da repetição”. Op. Cit.

⁶ Gilles Deleuze. “Diferença e repetição”. Tr. Luiz Orlandi; Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1988, p. 63.

⁷ Cf o capítulo “A montagem: Mas afinal, quantos somos nós?”

Na ideia de interromper de forma violenta com a estrutura de composição lógica e com a interdependência entre as partes exigidas no modelo dramático, incentivamos nos treinamentos atorais processos de composição não fundamentados no modelo naturalista psicológico burguês. Busca-se um tipo de atuação pautada na fratura e nos desvios, utilizando os seguintes procedimentos acionais: repetição de padrões gestuais; de intensificação e de suspensão do gesto e da ação, sem compromissos com a linearidade narrativa; multiplicação dos personagens-presença, a partir do contágio entre os intérpretes; a palavra dançada; o canto de experiência. Os exercícios são estruturados para o despertar do performer para o encontro entre seu corpo e sua mente.

"Pôr em movimento, agir diretamente sobre o espírito", como afirma Grotowski, pode parecer um pouco abstrato, e o é de fato, mas tal afirmativa se torna mais clara a partir do training. Os exercícios são direcionados para intensificar a percepção do performer sobre sua real experiência no palco, alargando seus canais comunicantes. Não importa se culminou numa experimentação boa, inexpressiva ou mesmo frustrante, o que importa é o processo de encontro do performer com ele mesmo. Abrir os canais de percepção do performer significa ativar seu estado de presença, isto é, um estado em alerta para tudo que acontece de vivo com ele, no espaço nu do palco. A respiração, os gestos, o ritmo, o olhar, os movimentos e a audição são as vias de expressão para o movimento interno individual de cada performer. Acessar esse movimento interno, real e vivo, não é tarefa fácil, normalmente o performer se esconde (às vezes de forma involuntária) sobre camadas de representação, fingindo um estado de presença, quando na verdade está preso em mostrar alguma coisa, se afastando da real experiência. E novamente nos utilizando das palavras de Grotowski: "O que é vivo? A aventura e o encontro, mas não qualquer um."

Grotowski desejava a aventura viva do ensaio, o encontro real, completo, o gesto não automatizado. Como dirá no "O Performer", o performer é um homem de ação (do impulso), do fazer. Contrariamente, o homem da representação pertence à outra ordem, tudo nele responde a algo anterior, aos conceitos, às distinções. Pois, este homem que representa é um homem fraturado, dividido entre corpo e mente, tudo que faz é regido pela semelhança. Buscando imitar, buscando o melhor gesto, buscando acertar, preenchendo os vazios com códigos pré-estabelecidos, esse homem da representação se perde dele mesmo para imitar um artifício, uma casca oca, sem vida, exterior a ele. Um dos caminhos para ascender à via criativa, dirá Grotowski, é ativar, descobrindo em si mesmo, "uma corporalidade antiga à qual somos ligados por uma relação ancestral forte". Essa afirmação, presente no fundamental texto "O Performer", nos instiga, pois lança mão de termos como corpo, memória e reminiscência, conceitos que buscamos compreender pela via do processo ator. O pedagogo observa que quando ele trabalha muito perto da essência ele tem a impressão de atualizar a memória: "Quando a essência é ativada é como se potencialidades muito fortes se ativassem. A reminiscência é talvez uma destas potencialidades."

Entendendo o teatro como legião, esse caderno não poderia se fazer sozinho. Convocamos alguns dos participantes do projeto para contribuir com suas experiências; como o relâmpago de Deleuze que desponta no céu negro, dele se destacando, sem deixar de ser o céu carregado que o engendra, absorvemos suas palavras como um testemunho distinto e indistinguível deste fundo chamado Pirandello Contemporâneo!

PHILIPPE ARIEL

Graduando em Produção Cultural da UFF, estudante de teatro da Martins Pena. Realizou o projeto como performer, assistente de direção e criador dos elementos de cena.

(25/03/2014)

Suado, ofegante, escondido entre as pernas da direita alta, timidamente alongando o corpo observa o trabalho em execução no palco: outros corpos ocupam e coexistem neste mesmo ambiente - o palco do Teatro Popular de Niterói. Ocupantes, no plano alto e com uma base firme de homo herectus, dispostos pelo espaço com uma distância confortável uns dos outros, e em uma espécie de transe respiratório.

Ao expirar o ar, produz-se o som de ar vazando, como um pneu furado, longo e contínuo até que o corpo se esvazie por completo; já a inspiração, vigorosa e instantânea, como em um susto. Obviamente o desenho mental das respirações varia de acordo com o corpo que interpreta os estímulos dessa proposta de respiração. É papel do performer ler e interpretar esses estímulos que o corpo vivencia e criar uma ponte entre a sensação e o movimento.

O corpo, agora ciente do que ocorre no espaço, tem os olhos atentos da diretora Martha Ribeiro abrindo um canal de comunicação. O corpo da diretora informa ao corpo atrasado em questão, que ele deve se inserir no espaço e na pesquisa. O corpo consente a indicação e se concentra, em busca de se conectar com o todo, de forma a compor com o balanceamento da dinâmica espacial e dinâmica das tensões dos corpos ali presentes. Compondo espacialmente, e compreendendo as tensões coletivas, o corpo inicia sua pesquisa. Enquanto experimenta a respiração indicada, a Diretora sobe ao palco para direcionar os performers a partir dos movimentos exprimidos dessa respiração e experimentados pelos corpos; a diretora orienta a criar uma partitura, enxugando os movimentos, e em determinado momento dessa partitura uma expressão oral deveria ser proposta para compor a mesma. A partitura do corpo em relato consiste na imagem de um corpo em que o ar o sustentava "inflado"; na medida em que o ar se propõe a "vazar" - expirar - desse corpo, ele se dobra e redobra, caindo, sobrepondo parte a parte que "murcha"; e ao inspirar abruptamente, o corpo se inflava de uma única vez. Essa pesquisa se desenvolve em um único lugar no espaço, somente alterando os planos, utilizando da desconstrução da postura de homo herectus proposta.

Deixar aos poucos a pesquisa, e posicionar-se a direita alta - assim é encaminhado. O exercício anterior criou uma aura coletiva, e Martha a catalisa por meio da música; criando um ritmo cênico no subjetivo dos corpos - o corpo em relato

sente acontecer -, e agora jogamos com isso. Um único corpo é deixado ao meio médio do palco, e a proposta é se aproximar um segundo, fixar uma relação visual, e a partir da vibração desta relação, deixar surgir um jogo cênico corpóreo; esse jogo brota, desabrocha, floresce, e logo retorna ao estado de semente, onde um terceiro - antes integrante daquele coro da direita alta - quebra a relação, e toma pra si o lugar de um dos atuantes; iniciando novamente todo o ciclo do jogo - o jogo se dá de forma que, cada corpo degusta de duas relações de corpos diferentes. Desses dois jogos, Martha direciona aos performers procurarem a relação que foi mais intensa para esses corpos, originando duplas.

O performer guia deste corpo em pesquisa pensou seu jogo e sua resposta para relação através do primeiro estímulo que surgisse, após a imersão dos olhares; que no caso, um susto; um movimento bruto das mãos do corpo da performer Danuza, que propôs a relação através do movimento de suas mãos, indo em direção ao outro corpo. Cenicamente, a performer construiu um corpo fluido, à vontade com o espaço, e que busca o contato; o outro performer responde a proposta do

jogo partindo do estímulo corporal primeiro, susto; propõe jogar com o sentimento de medo, e transformar o "membro bruto" da companheira de pesquisa em signo desse sentimento. Para ser harmônico, pensa um corpo que contraponha a primeira proposta, rígido, de espaço limitado, pensando em trazer para os pés a resposta para o jogo das mãos do corpo da performer Danuza. Imersos nessa relação, Martha direciona os performers a encaixar neste jogo um momento de abraço.



Os performers assimilam a ordem, e prosseguem o jogo, que literalmente gira em torno do corpo medroso, até o momento em que o medo resolve ser encarado, e o corpo enfrenta o signo, abraçando de corpo inteiro o que antes era a representação do medo - as mãos e braços do corpo da performer -, para então depois abraçar e se encaixar. Finaliza-se o exercício, mantém-se a energia. Martha aguça os performers a pesquisar formas de entrar e sair do chão, de como aconchegar e se despedir/desprender. O chão, que antes, madeira fria, agora era madeira viva, quente, transpirante. Os performers trabalham em formas de se locomover, enquanto pesquisam essas entradas e saídas. O ritmo dos movimentos é intensificado, até que somente há a correria, já em plano alto, todos os corpos à beira do palco, correndo, até a diretora corre. Martha indica o ponto da correria em que deve-se urrar/gritar, até que não haja mais fôlego; e depois disso lançam-se novamente os corpos a correr, e novamente a gritar.



O corpo exausto, os corpos exaustos, o palco ofegante; assim, nesta energia construída, é que a diretora propõe refazer o exercício das relações que culminam no abraço, refazendo as duplas e as partituras; que aparecem neste momento com mais vida, mais organicidade. As relações de jogo se estabelecem nas tensões que os corpos ali expressam. Os olhares cansados e potentes já não necessitam de tanto tempo para imergir e emergir no jogo dos olhos, o "medo" é menos plástico e mais verdadeiro, o abraço faz-se necessário. Energeticamente falando, os corpos estão fatigados, e suplicando por uma pausa. O abraço torna-se o momento em que um corpo necessita do outro, um corpo precipita sobre o outro, para tomar forças, recarregar; esse efeito corporal, causa no ambiente cênico e nas partituras uma vigorosidade emocionante. Finalizamos a pesquisa com um corpo instável, mas um performer estável.

(08/04/2014)

Criar e investigar. Ingresso com essa sede no processo, que desde sua audição já mostra sua experimentação corporal, poética, coletiva; e a direção “clara” de Martha para os performers para a construção da proposta e da plasticidade cênica desejada.

Repetindo, esgotados, repetindo, os performers a partir do esforço e da repetição, são obrigados a permanecer com o corpo no tempo presente. O performer assume o papel do EU corpo, estando ELE presente em cena como executor, não ciente, mas onipresente em seu corpo e em sua experimentação.

Assisto com muito zelo as sutilezas do aprendizado; tento pescar, com a pouca isca que tenho, os cardumes de conhecimentos e conexões linkados por Martha. Observo como ela lida com as demandas do grupo para a construção da cena, como ela lida com as propostas e com as contrapropostas as incorporando/dirigindo ao universo poético trabalhado e à linguagem explorada.

Martha me permitiu aprender a andar com o processo, inserindo-me gradativamente na participação em processos técnicos objetivos e práticos de cunho subjetivo, entendendo lógico, cada passo dado; os do processo e os meus, que ainda experimentam um engatinhar.

“Mas afinal, quantos somos nós?”, pensado como um espetáculo-paisagem, onde pintamos – com influência impressionista e expressionista – os retratos imagéticos dos subscientes em choque com a realidade dessas aparências místicas; por assim dizer tinta, também chamados de performers. As paisagens são estudo das múltiplas interpretações da poesia de Pirandello, que se repetem e flexionam a modo de tomar outro sentido, outros sentidos para ser mais impreciso. Incitando a interpretação pessoal da plateia para as paisagens expostas.



THIAGO PIQUET

Graduando em Produção Cultural da UFF.

Realizou o projeto Pesquisador de Iniciação Científica, performer e preparador corporal.

O Projeto de Pesquisa e Extensão Pirandello Contemporâneo da Universidade Federal Fluminense, coordenado pela professora Dra. Martha Ribeiro, foi um grande complemento para minha formação profissional. Sou aluno graduando no Curso de Produção Cultural da UFF e minha formação artística iniciou-se com o teatro, logo depois com a dança. Participar deste Projeto, em diferentes atividades, me proporcionou diversos saberes e experiências que me engrandecem muito a cada dia.

Comecei a atuar junto ao Projeto como aluno/performer no Estudo I – Os seis visitam o Solar, foi então que conheci uma nova forma de pensar e trabalhar com as artes cênicas, muito diferente das que eu vinha trabalhando profissionalmente. Não compreendia muito bem as discussões sobre o teatro contemporâneo e nunca havia me deparado com os textos de Luigi Pirandello, percebi que ainda estava “preso” às formas arcaicas do fazer teatral. A partir desta minha participação, pude me envolver mais profundamente com outras obras e pensadores que discutem sobre este novo jeito de reflexão sobre o teatro.

A diversidade das pessoas envolvidas no Projeto também faz com que esta seja uma experiência ímpar. Encontrei ali, colegas de faculdade, profissionais gabaritados, alunos e não alunos da UFF, até mesmo pessoas que nunca haviam atuado. Cada um trazia uma sensação de novidade, interesses e sentimentos que no convívio dos ensaios serviram ainda mais como estímulo para me dedicar aos estudos propostos por Martha.

Em uma nova fase do Projeto, fui convidado a iniciar uma pesquisa de Iniciação Científica a respeito da conturbada relação entre ator e personagem (a partir do séc. XX), principal questionamento presente nas obras de Luigi Pirandello. Este foi um salto enorme na minha formação. Além dos textos científicos que tive contato, Martha me deu a oportunidade de elaborar e escrever um texto acadêmico. Não somente isso, foi uma fase onde consegui entender a maneira de pesquisar e formatar informações ao defender uma teoria; além de conhecer quais os mecanismos e formas de se construir bases para nossos argumentos a respeito de uma tese.

Nestes dois anos de participação procurei apoiar muito este projeto que considero inovador e de extrema importância, principalmente, dentro da Academia. Ele demonstra um profundo respeito ao estudo das artes cênicas e tem um alcance muito amplo no que tange as práticas contemporâneas do teatro. Dá oportunidade a diversas pessoas de ingressarem no meio artístico com o respaldo de uma Instituição de ensino superior. Além de proporcionar experiências profissionais em diversas vertentes que permeiam a montagem de um espetáculo. É muito gratificante ter este Projeto na construção da minha vida profissional.

NATHAN THERE

Graduando em Artes da UFF.

Realizou o projeto como músico, criador da trilha sonora e performer.

Estruturar uma peça com uma proposta tão plural foi uma novidade pra mim. Quando digo plural, falo da quantidade de recortes proposta pela diretora Martha de Mello Ribeiro. Inicialmente eu propunha pequenos cacos, detalhes fragmentados para que ela me dissesse se estava no caminho correto. Surpreendentemente, tive bastante liberdade pra criar os climas que serviam de pano de fundo para o espetáculo. Claro que houve bastante entusiasmo e muitos momentos lúdicos, mas tivemos que manter a seriedade em diversos momentos pra conseguirmos a firmeza que a peça pedia.

Primeiro, apresentei duas paisagens sonoras baseadas nas propostas da diretora, que estavam circunscritas ao "Homem da flor na boca". Essas ainda muito cruas me ajudaram a compreender o que eu mesmo esperava do espetáculo. Mais pra frente apresentei duas experiências de texturas sonoras. Essas já me garantiram uma liberdade que foi importante durante o processo de construção do todo. Com o tempo passando e os textos crescendo, eu não podia ficar para trás. Fiquei. Tive que focar junto, em cena. Por ser também performer nesse trabalho, dividi minha atenção grande parte do tempo. Me perdi. Voltei.

Dentro desse espaço comecei a construir presentes. Cada música era uma novidade, recebida por mim através da aparição de meus colegas de cena, meus parceiros no palco. Ouvi seus corpos, pintei suas vozes e devolvi som. Devolvi música. Passo a passo, eu chegava até o que eu considerava o mais difícil: ME presentear. Sabia que nunca iria me satisfazer. Mas foi de presente. Dei de presente pros ouros. Para o público. Me abri.

A partir daí eu já era performer, apenas. Me vi em cena, julgado, nu. Compus outros sons. Os sons de meus movimentos, de minhas memórias e de meus afetos. Rasguei o que foi possível e me despi até onde pude.

A trilha de "Mas Afinal, Quantos Somos Nós?" me lembra uma queimadura que gera bolhas. Não é insuportável, mas dói ali... Latejando. Construir uma coisa tão densa, diversas vezes fazia com que eu me perdesse. Busque o foco, volte à cena, está tudo bem... O que eu dizia mesmo? Essa mistura de música orquestrada e música eletrônica é um gênero predileto meu. Desde influências barrocas a músicas de 2014, propus uma anacronia para capturar o que julguei a essência do espetáculo... essa pluralidade de corpos entrecortados que me levaram a peça romântica fora de época. Cálculos, pedras, solavancos e louros. Legião.

Cantos de experiência... tremores...

Jorge Larrosa em seu livro "Tremores" nos adverte sobre o que a experiência não é. E a primeira coisa a fazer é separá-la da informação: "uma sociedade constituída sob o signo da informação é uma sociedade na qual a experiência é impossível"⁸. Evocamos aqui Walter Benjamin (1936) na afirmação de que o verdadeiro declínio da experiência veio com a proliferação da informação, que "aspira a uma verificação imediata". A informação é avessa à contemplação, ao surpreendente, ela é instantânea, vem com uma explicação plausível, anterior à experiência. "Por isso é incapaz da experiência aquele a quem nada lhe passa, a quem nada lhe acontece, a quem nada lhe sucede, a quem nada o toca, nada lhe chega, nada o afeta, a quem nada o ameaça", acrescenta Larrosa. O sujeito da informação é o avesso do sujeito da experiência. "A experiência é algo que (nos) acontece e que às vezes treme, ou vibra, algo que nos faz pensar, algo que nos faz sofrer ou gozar, algo que luta pela expressão"⁹. Se nós vivemos em uma época de grande ansiedade, de desvalorização da experiência, de automatismos, em que a todo tempo somos desapossados de nós mesmos, diante desta anulação, o teatro que ainda pode nos convocar é aquele que conclama a revalorização da imaginação, essa irmã revolucionária que é constitutiva do próprio homem. O teatro que convoca não espectadores, mas testemunhas para investigar as pegadas, escavar os rastros do processo criativo das imagens que lhe são ofertadas. Não apenas olhar, mas conhecer, que significa, ao mesmo tempo, afastar-se e se reconhecer nos afetos, nas experiências oferecidas.

O teatro fala de um tempo alhures, de algo ausente que necessita ser presentificado. É sempre símbolo e quimera. O teatro lida com "monstros", tudo aquilo que o preconceito, as regras, as modas, os dogmas, centrífugaram e rotularam como nocivo, com a intensão de confundir, higienizar e apagar. O teatro, o bom teatro, como a poesia, escava os alicerces que insistimos em nos apoiar. O teatro revisita a história que ficou por baixo do tapete, e com essa lente expõe as mentiras de hoje. Façamos então de alhures e de outrora!

Crepi il Lupo!

O leitor pode acompanhar o desenvolvimento do processo de treinamento e montagem através dos teasers disponibilizados em nosso canal: www.youtube.com/user/pirandelloconuff

⁸ Op. Cit., p.20.

⁹ Idem, p. 10.





45

A MONTAGEM:

MAS AFINAL, QUANTOS SOMOS NÓS?

De Martha Ribeiro

EM NOSSO TRABALHO DE PESQUISA NO PROJETO PIRANDELLO CONTEMPORÂNEO, NA CRIAÇÃO DE “MAS AFINAL, QUANTOS SOMOS NÓS?”, PARTIMOS DE UMA CONCEPÇÃO FORMAL, ALIADA AO TREINAMENTO PSICOFÍSICO DO ATUANTE. ENTENDEMOS QUE A APRENDIZAGEM DO GESTO SE DÁ NA MESMA MEDIDA EM QUE SE DECORA UM TEXTO OU SE APRENDE UMA COREOGRAFIA.

A ideia de um teatro formal aqui no Brasil, especialmente depois dos anos 80 - pós o *boom* dos encenadores e sua posterior crise, somada à tendência de valorização do processo livre e criativo do ator -, ganha muitas críticas atualmente. Muito em função da multiplicação das produções artísticas colaborativas, de maior incentivo ao trabalho de improvisação atorial, sem a presença do encenador ou de um dramaturgo alheado ao processo de ensaio; o teatro formal, com criação de partitura, enfim um teatro dito mais visual, plástico, é visto, na maioria das vezes, com desconfiança pelo jovem ator. Por julgar, de forma precipitada, que o formalismo não deixará espaço para sua prática criadora, muitos permanecem prisioneiros em seus próprios clichês e vícios de cena adquiridos, se aproximando em sua atuação de um teatro oitocentista, amador e histriônico. A consequência imediata da ideia radical da morte ao encenador, ou morte ao ator, foi uma avalanche de mal entendidos quanto ao trabalho do ator, eliminando o formalismo estruturante para intensificar a ideia de espontaneidade, criação livre, improviso. Ou seja, cria-se um desequilíbrio entre estrutura e espontaneidade, fundamentais para um treinamento compromissado com a prática criadora.





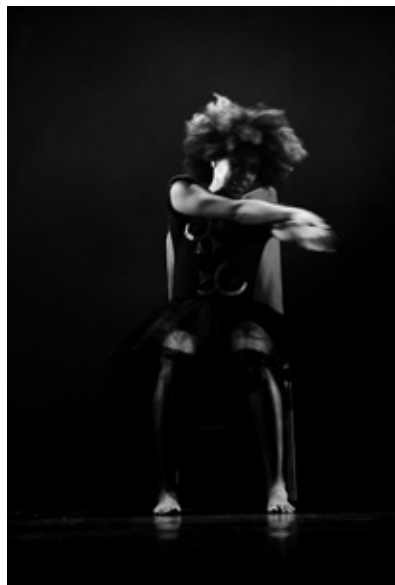
No projeto, trabalhamos fundamentalmente com não-atores ou jovens atores, com pouca ou nenhuma experiência de palco. Trabalhar com a forma, especialmente para aprendizes, pode ser muito enfadonho ou sem sentido. Repetir o mesmo gesto muitas vezes, ficar absolutamente imóvel ou seguir uma partitura rígida, criada pelo encenador, pode ser bem frustrante, caso o atuante se sinta perdido em como preencher aquele gesto, ou melhor, em como torná-lo seu. Todavia, tal problemática, se dá, na mesma amplitude, com as palavras ou com os movimentos da dança, ou com o ritmo de uma canção. O atuante em um trabalho formal performativo precisa, para tornar a forma interessante, preencher com seu corpo e sua alma a estrutura dada. Dar espontaneidade àquela estrutura formal, isto é, torná-la sua, é o que faz o trabalho criativo do atuante acontecer. O treinamento psicofísico é a chave para o atuante adquirir ferramentas para resistir à tentação dos desvios “criativos”, improvisados, que fatalmente diluem a estrutura, colocando por terra a ação viva. É importante salientar que a estrutura buscada em “Mas afinal, quantos somos nós?” não se submete a psicologismos ou a situações de representação fabulesca, ainda que o atuante possa se valer de suas reminiscências e memórias, o caráter performático do espetáculo se estrutura na ideia de movimento, da ação, da repetição formal, buscando desenvolver nos atuantes, e no espectador, novos níveis de percepção.

Em “Mas afinal, quantos somos nós?”, os performers/atuantes, antes de começarem os ensaios, passaram por um treinamento durante cinco meses na residência artística do Teatro Popular Oscar Niemeyer, desenvolvendo flexibilidade, articulação, movimento e força, para construir através do corpo e do movimento, a poética pirandelliana. Foram muitas horas de mergulho nos textos e conceitos pirandellianos, além do intenso treinamento psicofísico para o despertar do performer consciente. A peça foi escrita (roteirizada) por mim a partir da reverberação/apropriação/contaminação das relações vivas e fluidas entre os atuantes e os personagens pirandellianos, emersas a partir do training realizado. No roteiro disponibilizado aqui, o leitor irá verificar que no lugar dos nomes dos personagens, utilizamos os nomes dos performers, indicando assim uma diluição entre o par opositivo personagem-ator. No processo, estimulamos os atuantes a trazer objetos pessoais, a escolher nas peças trechos que mais os atraíam, a buscar na ação performativa suas mais obscuras memórias e desejos. Na criação do espetáculo, absorvemos todo tipo de contribuição que surgia durante os treinamentos, nos exercícios e nas abordagens de cena. A ideia de paisagem passa por essa via de absorção das múltiplas reações dos atuantes ao texto de Pirandello, já arrancado de sua linearidade, escavado e virado do avesso.

“O homem da flor na boca” e “A saída”, dois textos curtos de Pirandello, foram os escolhidos para a gestação deste espetáculo, que se estrutura entre quatro paisagens e um intermezzo. Sobre seu aspecto performativo, nas escolhas empreendidas, podemos dizer que essas quatro paisagens – *Natureza-Morta*; *Coração na boca quer dançar*; *Epitáfio de um pedaço de carne*; *O homem não cabe dentro de um quadrado e um círculo* –, tratam de um quadríptico composto por quatro paisagens sobre o humano. A composição das paisagens, dividido o palco horizontalmente por oito raias¹, se entrelaça com filmes de retratos em movimento dos performers em situações ou gestos cotidianos, projetados verticalmente no telão ao fundo. Além das imagens fílmicas previamente produzidas, em cena os performers são filmados ao vivo, em momentos específicos da peça, ao que chamamos “Situação de Depoimento”. Nossa intenção é problematizar a presença corporal do performer, a partir da multiplicação dos corpos dos atuantes por imagens virtuais projetadas no espaço. Criando fissuras e espaçamentos entre corpos reais e corpos virtuais, entre presença e representação. Proliferando novos fluxos e deslocamentos, com a estratégia de escapar ao sistema representativo. Toda a estrutura da paisagem é um convite para o espectador vivenciar um tempo do olhar.

O uso da composição paisagem e retrato, cena ao vivo e projeção de imagens, se faz na tentativa de se estabelecer esse tempo do olhar, de apreciação do tempo presente, fenomenológico, testemunhal. As imagens não se encerram numa mensagem psicológica, dramática, elas criam um movimento de contemplação que expande o olhar para além das coisas vistas no palco. Nos retratos fílmicos projetados, estabelecemos como recurso de imagem o ator em um fundo preto, sem uso de qualquer ambientação em torno do corpo que pudesse direcionar a percepção do espectador. Na peça, os retratos fílmicos – *corpo filmado sobre fundo preto* – exploram a ideia de um “mutismo da imagem”, assim definido por Barthes em a *Câmera Clara*, isto é, imagens de pura visibilidade impermeável a toda narrativa, ou sentido. Neste sentido, buscamos com essas imagens fílmicas, em sua economia de gestos ao ponto de quase uma paralisia do movimento, uma redistribuição do visível e do dizível, corrompendo o regime representativo, da fala dramática, dando a ver, como dirá Rancière “o que não pertence ao visível, reforçando, atenuando ou dissimulando a expressão de uma ideia, fazendo experimentar a força ou a contenção de um sentimento” (2012, p.21). Isto é, dar a ver o que não acontece.

¹ As raias são assim denominadas (do fundo ao proscênio): Raia Fluxo; Raia Bailarina; Raia Hospital; Raia Epifania; Raia Narradores; Raia Tortura; Raia Casa; Raia Encontros. Em cada Raia ocorrem ações, partituras, de forma simultânea. Cada raia corresponde a um determinado grupo de atores, toda e qualquer ação na raia pode afetar ou incidir sobre outra.



Lembramos que uma das grandes questões dos experimentos teatrais do século XX se traduz pelo impasse entre a matéria (corpo) e o espírito (afetos). Em geral, o que se assiste é uma polarização, contemporaneamente ao nascimento do encenador, entre duas formas de entender a cena (ainda que multiplicada em diversas propostas): de um lado se reconhece uma proposta de direção que se encarrega de interpretar o drama nos termos de uma grande coerência estética à palavra do poeta, e de outro um encenador que adota os meios materiais para aludir a uma verdade que transcende à materialidade efêmera do espetacular. As alternativas cênicas das primeiras décadas do século XX podem ser assim concentradas em duas vertentes opostas: traduzir em formas visíveis o fantasma poético, ou expressar formas que provoquem no espectador a percepção visionária do invisível. Como bem analisa Rancière: "a imagem [no regime estético das artes] não é mais a expressão codificada de um pensamento ou de um sentimento. Não é mais um duplo ou uma tradução, mas maneira como as próprias coisas falam e se calam" (op. cit., p.22). Isto é, as imagens carregariam uma dupla poética para Rancière: testemunho de uma história inscrita nos corpos ou objetos e realidade obtusa, que interrompe a significação, dona de segredos que nunca saberemos.

Em relação à definição de retrato ou paisagem, citamos Robert Wilson: "Se eu segurar minha mão na frente do meu rosto; eu posso dizer que é um retrato. Se eu vejo a minha mão à distância, posso dizer que é parte de uma natureza-morta, e se eu vejo do outro lado da rua, posso dizer que é parte da paisagem"; e mais: "Se olharmos com cuidado, essa natureza-morta é uma vida real, e de certa forma, se pensarmos sobre isso e olhar para eles tempo bastante, os espaços mentais se tornam paisagens mentais" (In Catálogo Voom Portraits, 2008). A ideia de "paisagem mental" de Wilson nos interessa na medida em que nossos retratos fílmicos não se comportam como "imagens tagarelas", quer dizer, os retratos em movimento se calam sobre sua história ou sentido, provocando "paisagens mentais" nos espectadores, de livre associação. As imagens-retrato não se revelam, não fazem ver, mas dão a ver. Os retratos em movimento de "Mas afinal, quantos somos nós?" estabelecem uma relação mental com o espectador que o permite sentir, ainda que de forma obscura, o que não pertence ao visível: o cheiro, a temperatura, os afetos, os desejos por trás de cada micro gesto. Nossa intenção foi despertar no espectador imagens mentais, paisagens mentais, que o façam experimentar, ao contemplar o mutismo destas imagens, uma realidade próxima ou distante.

Na construção dos gestos dos atores em cena, trabalhamos com movimentos dilatados, ou repetidos à exaustão; muito lentos ou em fluxo. Como observa Gertrude Stein, sua busca ao fazer um retrato é pelo "movimento interno": é o movimento interno que faz com

que "cada um" seja "aquele um". Se relacionarmos com a ideia de cena, percebemos que se aproxima do que Grotowski denominou de "impulso", isto é, uma força interna geradora de movimento, da ação, e que pertence a cada um, impossível de imitar por outro. O impulso, ou movimento interno, seria uma espécie de força motriz geradora da ação. O impulso é imperceptível, mas é ele o responsável pelo movimento. O que procuramos ao compor as paisagens e os retratos em movimento foi captar/perceber o impulso de cada performer, seu movimento interno que faz com que cada um seja o que é. Não nos interessamos pelos personagens, que em nossa pesquisa sempre são definidos como presenças, mas pelos atores, com aquilo que eles trazem de mais íntimo, não sua forma exterior, mas o retrato que cada um traz em si e de si. As paisagens são essas construções de relação entre os diferentes retratos de cada performer, entre os movimentos internos, nas distâncias e aproximações entre os corpos em situação de impulso.

A criação de um espetáculo paisagem traz de forma inequívoca referência ao teatro de Robert Wilson, nas ideias de “tempo infinito” e “espaço contínuo”. Como observa Wilson, a paisagem corresponde a uma síntese de todos os elementos que compõe um determinado lugar, um território espacial escaneado pelo olhar. É tudo que se pode ver ao redor de um corpo ou de um objeto; como por exemplo, a mão do outro lado da rua. Mas sempre tem algo na paisagem que expande o olhar, que lança o olhar para o infinito, para além das coisas vistas. Ao contemplar uma paisagem sempre nos lançamos para o infinito, não nos contentamos em fixar nosso olho em algum ponto por muito tempo, com a atenção difusa nos projetamos na paisagem. Se no palco tudo acontece de forma simultânea, não é possível ao olho perceber todas as ações e movimentos, até porque o espaço contínuo, fenomenológico, convoca um tempo diferente do dramático, provocando um tipo diferente de olhar, que não se limita a ver apenas o que se mostra. A combinação de múltiplas realidades, sem o estabelecimento de uma narrativa única, de imagens-virtuais com a presença dos corpos dos performers e o uso fragmentado dos textos de Pirandello, cria em “Mas afinal, quantos

somos nós?” um mundo em rizoma, a-centrado, atravessado por linguagens/teatralidades heterogêneas.

“O rizoma se refere a um mapa que deve ser produzido, construído, sempre desmontável, conectável, reversível, modificável, com múltiplas entradas e saídas, com suas linhas de fuga”. (DELEUZE e GUATTARI, 2004, p. 32-33). É na ideia desta configuração rizomática, na inexistência de uma ordem ou subordinação hierárquica dos elementos, que apostamos em um teatro do movimento.

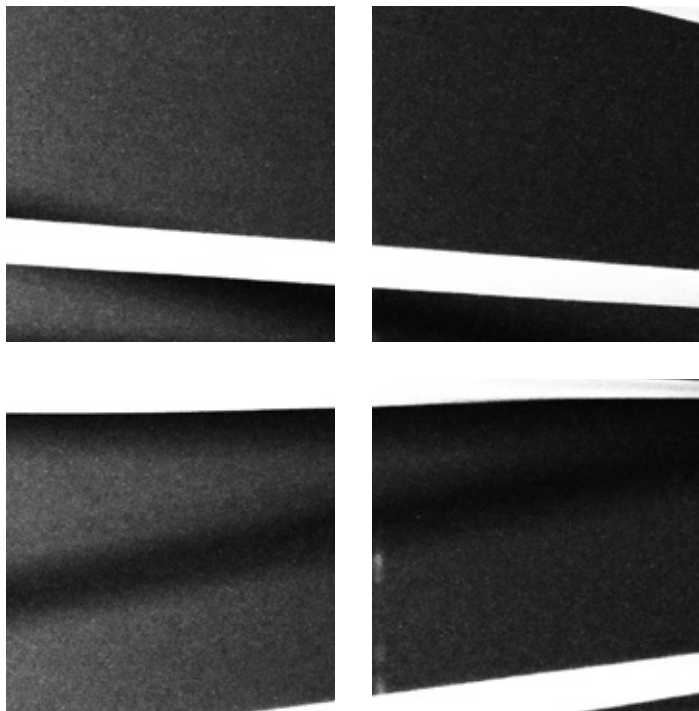




MOVIMENTO (AÇÃO EM DEVIR/REPETIÇÃO) X REPRESENTAÇÃO (AÇÃO PRÉ-FIXADA/CÓPIA)

O teatro do movimento se opõe ao teatro da representação. O movimento é o próprio ato, a ação que não cessa de se repetir e instaurar a diferença. O movimento instala a diferença. Não se trata de uma diferença específica, em relação a alguma coisa anterior, terreno da representação, trata-se de uma diferença livre, que não remete e nem supõe uma identidade. O teatro do movimento nunca repete o mesmo, pois o próprio ato de repetir, de colocar em ato, conforme pensa Deleuze, já introduz a diferença. Em nossa pesquisa de linguagem investimos na questão que acompanhou toda a poética de Pirandello: a certeza da impossibilidade da representação². Para o autor a ideia de atores representando personagens significava um engodo, pois representar seria copiar, isto é, agir para encontrar e fixar o um, em detrimento da diferença, interrompendo o movimento. Trata-se de admitir um tempo policrônico, afirmando a existência de todos os mundos possíveis, dentro de um mundo. Se por um lado, a presença real de atores em cena, representando um papel, a concretude ofuscante desses corpos impossibilitaria à personagem seu peso de realidade, por outro lado, esses corpos performáticos endereçados ao espectador, sujeitos a todo tipo de afeto, ganham certa irreabilidade no jogo de presença e ausência da representação. Ou seja, a recusa do sistema de representação, sua contaminação pelo performativo autobiográfico, nos leva a privilegiar na cena o esfumaçar entre o real e o ficcional. Personagens, performers, atores, presenças, ato cênico, ato testemunhal... quem ou o que está em cena? Todas as possibilidades se apresentam.

² Cf Martha Ribeiro. Para um Teatro Performativo em Pirandello: um breve diálogo com Deleuze e o teatro da repetição. Revista Brasileira de Estudos da Presença. V. 4, N. 3 (2014). <http://seer.ufrgs.br/presenca>





Nos anos 70, com o desenvolvimento de uma arte performática (*happenings*, *performances*, *body art*, etc.), alguns grupos de vanguarda, como o *Living Theatre*, revolucionaram nossa imaginação cênica com propostas estéticas livres e independentes do tradicional texto dramático. Instaurava-se assim um novo conceito de cena, baseada numa estética da impermanência. Ou seja, preserva-se o caráter singular, espontâneo e imediato da experiência cênica em oposição ao teatro representativo. O Novo Teatro, que tem em Antonin Artaud seu pai espiritual, celebra a morte do autor, em sua conformação ideológica burguesa, e proclama o nascimento de uma nova cena: apartada, independente, anterior ao texto escrito. Como diz Artaud, o teatro deve abandonar sua submissão à autoridade do texto e aprender a falar sua própria língua. Leia-se deixar de servir ao texto literário, e deixar de ilustrar e representar de maneira ilusionista a realidade cotidiana para enfim entrar definitivamente em sua realidade mágica, cruel, despertando emoções primordiais, ferozes, que não se deixam abater pela objetividade psicológica e sintética do drama.

Por outro lado, esta nova cena, ou nova dramaturgia espetacular, que pode ser analisada enquanto "dramaturgia de imagens", pois, se instaura a partir da acumulação e do reagrupamento de várias formas cênicas por nós conhecidas (sem estabelecer hierarquias entre elas) – como épico, drama, formalismo, livre improviso, máscara, naturalismo, simbolismo, vídeo arte, documento, dança, etc. –, emerge de um momento histórico de esvaziamento do sentido profundo das coisas, num momento em que vivenciamos a perda da aura das grandes narrativas, e que corresponde ao estado de desorientação experimentado pelo homem contemporâneo. Este abandono da fábula e da síntese dramática, e, consequentemente, esta perda de intensidade mítica, gera uma nostalgia do poder metafísico do teatro, e a cena contemporânea, na tentativa de recuperação de uma força "mágica" perdida, passa a investigar e a investir no poder do teatro em criar o sonho, a fantasia, passando, por um lado, a investir na capacidade material dos recursos midiáticos e cênicos – como luz, cor, som, imagens virtuais, mergulhando numa proposta intermidiática.

Quando refletimos a respeito dos espetáculos de Robert Wilson, pensamos nas suas experiências teatrais performativas enquanto construção de uma dramaturgia de imagens, isto é, uma dramaturgia feita de acumulações, contaminações e ruínas de matrizes cênicas, posteriormente catalisadas em uma nova escritura cênica; entendendo o termo dramaturgia em seu sentido mais amplo, como tessitura (emaranhado). É possível diagnosticar essa prática espetacular acumulativa como uma nova categoria estética, que substitui a ação dramática, rompendo com o paradigma Teatro=Drama, para instituir um híbrido que reagrupa esses ele-



mentos criando uma estética baseada na autonomia dos elementos, criando uma dinâmica oposta à totalidade narrativa exigida na fábula, isto é, cada elemento de cena pode afetar ou incidir sobre o outro. Além de nos exigir um novo modo de percepção, uma dramaturgia de imagens organiza uma forma cênica simultaneamente anterior e posterior à palavra escrita: ou seja, estas imagens são responsáveis por uma dramaturgia que é, ao mesmo tempo, a véspera de uma escritura e a resposta ao fracasso desta mesma escritura, que, nos dias de hoje, não consegue alcançar a intensidade mítica de uma narrativa de outrora.

É uma nova dinâmica que se estabelece no teatro performativo: o drama, esvaziado de sua força mítica, se vê substituído pelo poder e desafio gerado pelas novas tecnologias empregadas na construção da cena. Com a intervenção de novas tecnologias, com a potência do mundo virtual e da informática, novas e surpreendentes possibilidades se abrem para o horizonte da cena, com uma clara orientação de investigação sobre um novo gênero humano dividido entre o biológico e o artificial. Uma pesquisa que já se encontra no centro de muitos estudos em diversas disciplinas. E o teatro que sempre foi um terreno para experimentações de novos instrumentos de comunicação, vem se utilizando com certa frequência de imagens cinematográficas, vídeos, imagens computadorizadas. Esta interferência tecnológica tem provocado reflexões tanto no campo da imagem como no estatuto do ser ator.

No espetáculo "Mas afinal, quantos somos nós?" agregamos diferentes linguagens, como música, dança, teatro, performance, vídeos, para a construção de uma dramaturgia feita por imagens: paisagens e retratos. Solicitamos aos atores que investissem sobre o texto de Pirandello como bailarinos, transformando a palavra, o verbo, em "palavra dançada", isto é, em movimento. A palavra dançada não segue a flecha do tempo, ela rodopia, vem e vai, corre para frente, para trás, se projeta para o alto, se lança ao chão, se curva, se retorce, se enovela no ritmo dos afetos, na repetição da estrutura. Buscamos no espetáculo relacionar diferentes manifestações artísticas, tencionando suas potencialidades e especificidades, em busca de uma linguagem híbrida, polifônica, que não se enquadra nos domínios de uma disciplina tradicional. O espetáculo só pode ser pensado através de uma rede de abordagem interdisciplinar.

Neste breve estudo sobre a montagem, tratamos de pensar essa peça filme paisagem relacionando minha experiência como encenadora e autora a partir de referências em Deleuze, Robert Wilson e Gertrude Stein. Deixamos claro ao leitor que nossa intenção aqui é abrir outros possíveis caminhos de leitura a essa experiência que, sem dúvida nenhuma, não se esgota aqui.



TRECHOS DA ENTREVISTA CONCEDIDA PELA PESQUISADORA E DIRETORA TEATRAL MARTHA RIBEIRO AO JORNAL O FLUMINENSE EM 23/11/2014.

Disponível em <http://www.ofluminense.com.br/editorias/cultura-e-lazer/um-pirandello-contemporaneo#.VHHmmTE-lbg.facebook>

“Pirandello é um autor moderno que trabalhamos de forma contemporânea. Destrinchamos a poesia dele a partir dessas duas peças, buscando a conexão com as artes visuais, a vídeo-arte, a dança contemporânea, desconstruindo essa literatura mais formal do teatro dialógico, aspecto que é, inclusive, muito forte nas peças de Pirandello. O que a gente intensifica é o pensamento pirandelliano sobre aspectos muito atuais hoje, como a incomunicabilidade humana, o excesso de informação e essa linha tênue entre ficção e realidade, a virtualidade e o real. Sem deixar de abordar o nosso medo da morte, a dificuldade do desapego, a solidão – fantasmas que ficam nos rondando. Sem eles, seríamos mais felizes”.

[...]

“A minha direção e concepção cênica partiu desse desejo de dar um olhar contemporâneo para Pirandello. Entendemos nosso trabalho como teatro performático, que explora as questões do corpo do performer em imagens metafóricas da nossa realidade”.

[...]

“O teatro performático não permite a construção de uma história com começo, meio e fim. Como a gente trata de memória, afeto, sentimento, eles não são decifráveis em uma história, eles são vividos, sentidos”.

MAS AFINAL, QUANTOS SOMOS NÓS?

Na adaptação de “O homem na flor na boca”, o público verá duas paisagens sobre um casal virtual separado por desejos dissonantes. O homem tem uma doença mortal e começa a viver a morte antes dela chegar. A mulher, esquecida entre suas tarefas domésticas, se questiona: “Então eu sou um fantasma?”, se referindo à falta de comunicação com esse homem.

PAISAGENS:

Natureza-Morta desenha o ponto de vista do homem que se sente ameaçado pela morte iminente. Ele, se sentindo viver em uma casa vazia, se projeta em um boneco inerte em cena; Coração na boca quer dançar desenha o ponto de vista da mulher [inexistente na obra original de Pirandello], na problemática da não comunicação com esse marido que se projetou em um boneco. Todo o desejo dela vai passar pelo não desejo desse marido.

Para o segundo ato, adaptamos a peça “A Saída”, construída em duas paisagens. Na primeira paisagem, falo de Édipo, Cristo e de uma mulher de cabaré assassinada, enredando memórias de ancestralidades humanas. Quis entender as imagens propostas por Pirandello usando inspirações de histórias conhecidas. Já na segunda paisagem, desenvolvi através da referência ao Homem Vitruviano (1490, Leonardo da Vinci), a obsessão humana pela ideia de perfeição. Queremos o contrário: libertar-nos deste desejo e dizer que a beleza do homem está justamente na imperfeição. Essa prisão, quando não nos mata de forma melancólica, nos deforma na nossa essência.

PAISAGENS:

Epitáfio de um peso de carne desenha a história de uma mulher assassinada por seu amante. A paisagem se refere a mulheres que ao longo da história sofreram um ato de violência física ou psicológica, mas que encontram, como Cristo Crucificado, a redenção; O homem não cabe dentro de um quadrado e um círculo desenha a agonia do homem na sua prisão temporal e nos questiona sobre nosso aprisionamento em uma forma física, em uma máscara social ou em uma rotina engessada.

Entre os atos, apresentamos Intermezzo, paisagem denominada Os pés da bailarina. Nesta paisagem, uma bailarina, que esteve presente durante todo o primeiro ato, em uma partitura-solo, minimalista, tenta realizar, ainda que com os pés sangrando, o movimento anteriormente estudado à exaustão.

REFERÊNCIAS

- DELEUZE, Gilles. Diferença e Repetição. Rio de Janeiro: Graal, 1988.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia. São Paulo: Ed. 34, 2004.
- LEHMANN, Hans-Thies. Teatro Pós-Dramático. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- RANCIÈRE, Jacques. O destino das imagens. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- RIBEIRO, Martha. Para um Teatro Performativo em Pirandello: um breve diálogo com Deleuze e o teatro da repetição. E em inglês: A Performative Theater in Pirandello: a short dialogue with Deleuze and theater of repetition Revista Brasileira de Estudos da Presença. V. 4, N. 3 (2014). <http://seer.ufrgs.br/presenca>
- STEIN, Gertrude. Look At Me Now and Here I Am. London: Penguin Books, 1971.
- Catálogo, Voom Portraits. São Paulo: SESC Pinheiros, 2008.

Durante a preparação da montagem de “Mas afinal, quantos somos nós?” realizamos uma Leitura Encenada do espetáculo durante o evento InterFaces que ocorreu no Instituto de Artes e Comunicação Social da UFF.

Chamado EXERCÍCIO I, o estudo imagético da peça-filme paisagem mostrou uma compilação das cenas em uma nova abordagem, especialmente criada para o espaço em arena da sala InterArtes.

Confrim: <https://www.youtube.com/watch?v=Hh2nKff09VU>

Performance: | Estudo Sobre: “Mas afinal, quantos somos nós?”

Projeto Pirandello Contemporâneo 2014

Direção Martha Ribeiro (LCICC-UFF)

Local: Sala InterArtes, em 26 setembro de 2014.



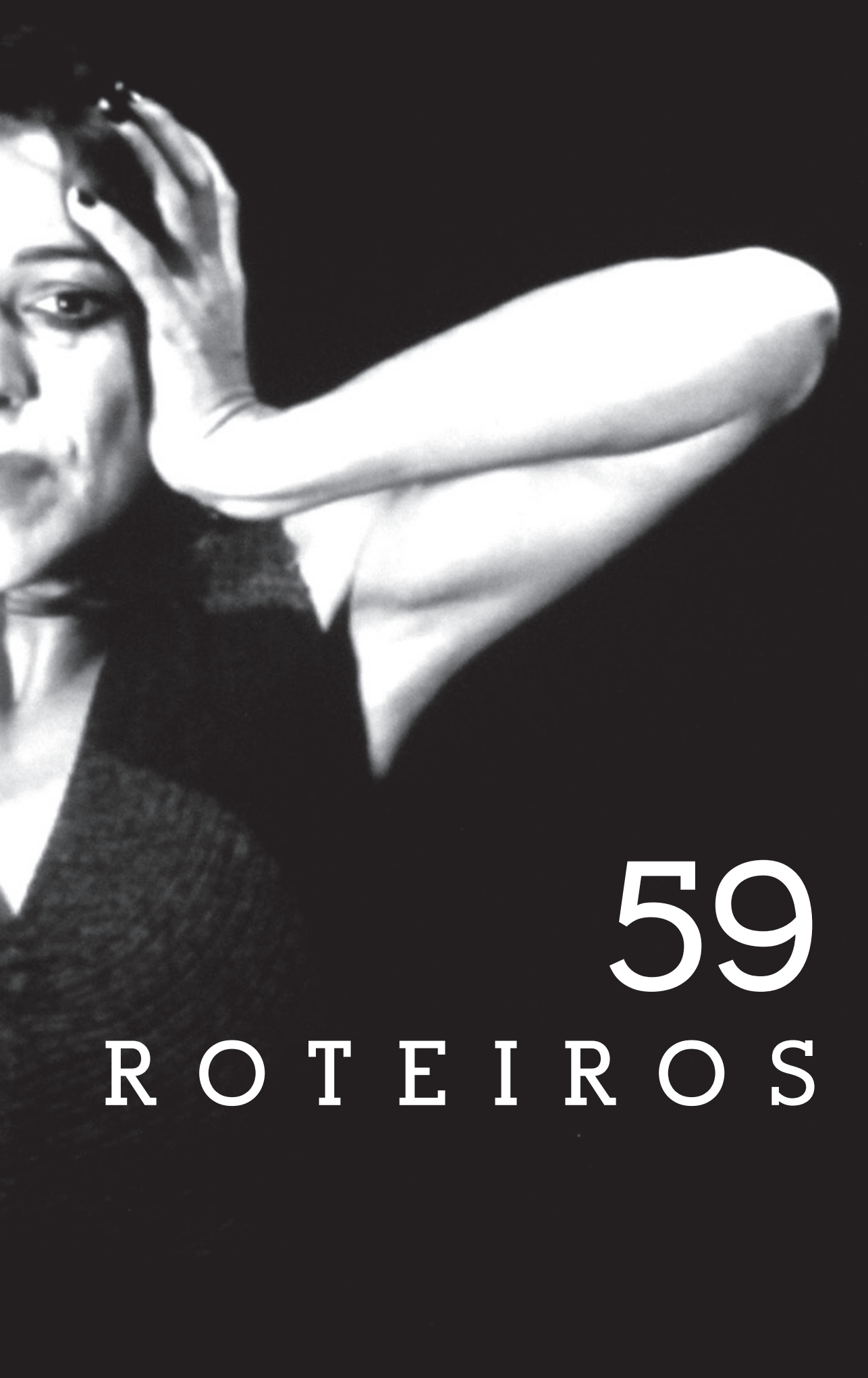


57

POR NITERÓI:

EXERCÍCIO I





59

R O T E I R O S

MAS AFINAL, QUANTOS SOMOS NÓS?

Uma Peça/Filme-Paisagem construída na fricção/intervenção de "O Homem da flor na boca", "A saída", "Um, nenhum e cem mil" e "Os gigantes da montanha" de Luigi Pirandello.

De Martha Ribeiro¹

NOTA DA AUTORA:

Neste espetáculo-paisagem buscamos a metamorfose, muito mais do que a ação narrativa fabulesca. Combinando múltiplas realidades, fluxos de energia, imagens-virtuais com a presença viva dos corpos dos performers e a poesia de Pirandello, cria-se um mundo rizomático, atravessado por linguagens/teatralidades heterogêneas. Um teatro do movimento.

Na criação do texto/filme/paisagem de "Mas afinal, quantos somos nós?" amputamos elementos textuais inteiros; criamos outras personagens-presenças; outras imagens; embaralhamos fragmentos pirandellianos; repetimos certas passagens textuais à exaustão; intensificamos a presença corporal do performer, introduzindo imagens virtuais destes corpos no espaço. Buscamos com esse gesto proliferar novos fluxos, novos afetos e novas realidades que emanam dos textos pirandellianos. Criamos deslocamentos e fissuras textuais na estratégia de escapar ao sistema representativo.

Na tentativa proposital de embaralhamento entre o real e o virtual, afirma-se a impossibilidade de separação entre corpo-real e corpo-ficcional, afirmando a instabilidade entre essas duas ordens, que na cena entram em colapso.

PERFORMERS/PRESENÇAS

Amandi	Karla
Ariel	Luiza
Carlos	Nathalia
Danuzia	Nathan
Gabriel H.	Thati
Gabriel L.	Renata
Jefferson (somente virtual)	Boneco

O HOMEM DA FLOR NA BOCA |PRESENÇAS

Homem
Freguês
Mulher

A SAÍDA |PRESENÇAS

Filósofo
Homem Gordo
Mulher Assassinada
Criança

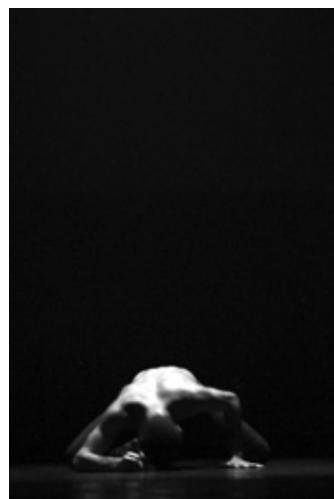
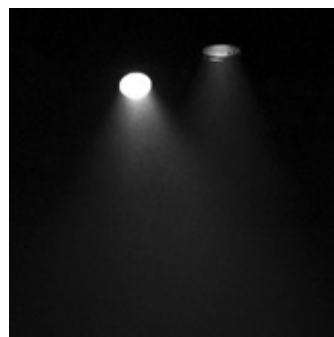
¹ O roteiro, assim como todas as marcas de cena e denominações conceituais aqui descritas, estão protegidas pela Lei de Direito Autoral. Sendo proibida sua reprodução ou uso sem o consentimento de seu autor.

INSTRUÇÕES DE LEITURA:

- 1 | Não usaremos os nomes dos personagens pirandellianos, mas dos performers, para indicar qual trecho da poesia pirandelliana será apropriada pelos corpos em cena;
- 2 | Não haverá atos e sim paisagens;
- 3 | Cada paisagem será dividida em cenas;
- 4 | Cada performer/presença terá um indicativo após seu nome, informando o tipo de presença a realizar;
- 5 | As imagens virtuais, previamente gravadas, serão definidas como retratos em movimento (i, ii, iii etc.);
- 6 | Cada retrato em movimento terá sua descrição ao final do texto; indicando quais imagens virtuais entram em diálogo;
- 7 | Os retratos seguem simultâneos às cenas no palco;
- 8 | As imagens projetadas, gravadas em tempo real, são aqui definidas como depoimentos.
- 9 | Fluxo determina a movimentação coletiva dos performers em cena.
- 10 | Raia determina o recorte do palco, indicando onde se passa a ação. Ao todo são oito raias horizontais. Cada raia pertence a um personagem ou grupo de personagens. Planta baixa ao final do texto.

Raia fluxo – nathan.
Raia bailarina – renata.
Raia hospital – danuza, gabriel h. e luiza.
Raia epifania – carlos, luiza e nathalia.
Raia livre/narradores – karla e ariel.
Raia tortura – amanda e gabriel l.
Raia casa – thati, jefferson e gabriel h.
Raia encontros – todos.

- 11 | As vozes previamente gravadas serão definidas como vozes off, seguida ao nome do performer.



ELEMENTOS DE CENA:

2 cadeiras
Poltrona
Maca
Arara
Caixão
6 Telas pintadas (grafitti)
Microfone (pedestal)
2 datashows
Câmera
Tela de projeção

PAISAGEM ZERO – ABERTURA/APRESENTAÇÃO
MÚSICA DE ABERTURA.

CENA ZERO.
PALCO ESCURO.

LUZ GERAL 1.
FLUXO ZERO. TODOS EM CENA. ROUPA BASE 1.

(TERMINA O FLUXO E ENTRA O RETRATO 1. MÚSICA ABERTURA CONTINUA ATÉ A CENA SEGUINTE)

PAISAGEM – NATUREZA MORTA

RETRATO 1: (Gabriel H.) Homem nu e sapato social + mosca no mármore + imagem dos olhos do homem com a mosca + mata mosca + homem com um saco no colo comendo um hambúrguer, a cena segue até ele cuspir a comida no saco junto com a voz off.

CENA 1.
LUZ RAIA HOSPITAL.

SOM AMBULÂNCIA.

Entra em cena GABRIEL H. (Homem da Flor na boca) Ele está deitado na maca. Dois enfermeiros – ARIEL e DANUZA – entram com a maca.

KARLA (Criança) sentada na maca aos pés de Gabriel H. (ela escreve num caderno)
Som de aparelhos médicos.

Voices em off desconexas/frases de acidente/frases de salvamento.

Tentativas de salvamento.

O CORAÇÃO PARA. SOM MONITOR DE SINAIS VITAIS CONTÍNUO.

SILÊNCIO.

SAEM DE CENA OS ENFERMEIROS.

MACA ILUMINADA.

GABRIEL SE VESTE DURANTE A VOZ EM OFF.

FINAL RETRATO 1

SOM TREM

ENTRA GABRIEL L. (freguês) COM UMA MALA. NERVOSO. HÁ SANGUE EM SUAS MÃOS.

SAI SOM TREM.

GABRIEL H.: Pelo que vejo, o senhor, um homem pacífico e metódico... perdeu o trem?

GABRIEL L.: Por um minuto, sabe?

GABRIEL H.: Podia ter corrido atrás dele!

GABRIEL L.: Se eu não tivesse que carregar essa mala! Mas as mulheres... sabe como é – pedindo sempre mais e mais! PAUSA. Já passa da meia-noite e às quatro da manhã eu tenho que pegar o primeiro trem. PAUSA. Este café não fecha, né?

GABRIEL H.: Não fecha, não, senhor!

SAI MACA. SAI FREGUÊS.

CENA 2
ENTRA BONECO
MÚSICA KARLA.
LUZ TÊNUE RAIA FLUXO (NATHAN)
LUZ RAIA LIVRE NARRADORES.

KARLA (criança) ENTRA PULANDO CORDA. CANTAROLA.
"Um homem bateu em minha porta
E eu abri
Senhoras e senhores
Põe a mão no chão
Senhoras e senhores
Pule num pé só
Senhoras e senhores
Dê uma rodadinha
E vá pro olho da rua"

(MÚSICA - KARLA SAI SUAVE)

CENA 3.
RAIA CASA.
THATI ENTRA COM A ARARA.

NA RAIA CASA, THATI OLHA DE LONGE O BONECO
SENTADO NA CADEIRA. GABRIEL H. OBSERVA DA RAIA
HOSPITAL A CENA QUE SE DESENROLA. ELE NARRA A CENA.

THATI: O que você está fazendo?
GABRIEL H.: Perguntou minha mulher ao me ver demorar
estranhamente diante do espelho.
GABRIEL H.: Nada.
GABRIEL H.: Respondi.
GABRIEL H.: Só estou olhando aqui, dentro do meu nariz.
THATI: Eu ri e disse:
THATI: Pensei que estivesse olhando para que lado ele cai.
GABRIEL H.: Virei para ela rápido.
GABRIEL H.: Cai? O meu nariz?
THATI: E eu respondi calmamente...
THATI: Claro, querido. Repare bem: ele cai para a direita.
GARGALHADA.
GABRIEL H.: Eu tinha 28 anos e sempre considerei meu nariz,
se não propriamente belo, pelo menos bastante decente,
assim como todas as partes da minha pessoa. A descoberta
repentina e inesperada daquele defeito me irritou como um
castigo imerecido.

SAI BONECO

CENA 4. LUZ GERAL 2.
MÚSICA 2. FLUXO RAIVA.

LUZ RAIA FLUXO

NATHAN (Homem gordo): Cada vez que a escutava rir, parecia que a terra tremia, o céu sacudia e o meu jardimzinho ficava árido, furado por galhos espinhosos. Arrancava de suas vísceras como uma frenética raiva de destruição. É terrível, terrível aquela risada sobre o espasmo de quem a sente. Certamente ele a matará.

(GABRIEL PARA DE SE MOVIMENTAR. VEM PARA FRENTE. FLUXO ACABA. ENTRA MUSICA FLOR NA BOCA E RETRATO 2)

PAISAGENS – NATUREZA-MORTA E CORAÇÃO NA BOCA QUER DANÇAR

CENA 5.

RAIA CASA. LUZ BAIXA

RAIA TORTURA. LUZ BAIXA

RAIA ENCONTROS. LUZ

RETRATO 2: (Thati) mulher em pé, olhos borrados + imagem close “tuberosidade violácea” (repete 3x)

NA RAIA TORTURA, GABRIEL L. (homem gordo) PARADO EM PÉ. TOTALMENTE IMÓVEL. ELE TEM NAS MÃOS UM PRATO COM PÊSSEGOS. NA LATERAL ESQUERDA ENTRA LENTAMENTE AMANDI (mulher assassinada). ELA TRAZ UMA CORRENTE AMARRADA NO PÉ. GABRIEL L. COME A FRUTA. AMANDI OLHA. SALIVANDO. ELE TERMINA A FRUTA. ELA SAI. TODA ESSA CENA É FEITA BEM LENTAMENTE.

RAIA ENCONTROS. GABRIEL H. E DEPOIS ARIEL (filósofo).

ARIEL VAI AO ENCONTRO DE GABRIEL H. ELES SE ABRAÇAM FORTE. ARIEL O CONDUZ ATÉ A POLTRONA DO DEPOIMENTO. AOS POUCOS ARIEL VAI DESPINDO GABRIEL H.

DEPOIMENTO GABRIEL H.: (COM GRANDE SOFRIMENTO) Eu passo dias inteiros observando-os. Eu tenho necessidade de me agarrar com a imaginação à vida, mas sem prazer, sem me interessar de maneira alguma, muito pelo contrário... para sentir irritação da vida, para julgá-la estúpida e inútil, tanto que não deve ter importância perdê-la. Esse desejo de viver existe como uma angústia na garganta. O gosto da vida que nunca se satisfaz, que nunca pode satisfazer, porque a vida, no próprio ato de viver, é tão gulosa de si própria, que não se deixa saborear. O sabor está no passado que permanece vivo. É daí que vem o desejo de viver, das recordações que nos mantêm presos. A esta estupidez... A estas lamentações... e ilusões absurdas... e amarguras... E tantos serão os dias que ainda terei que viver.

DANUZA TRAZ A MACA PARA GABRIEL H. ELE DEITA E É LEVADO PARA A RAIA HOSPITAL, COM DANUZA E ARIEL.

ARIEL BATE NA MACA. MÚSICA SAI.

ARIEL (Filósofo): (RAIA ENCONTROS) O problema é que você nunca saberá, nem eu nunca lhe poderei dizer como se traduz, em mim, aquilo que você me disse. Eu e você falamos a mesma língua, as mesmas palavras, mas que culpa temos nós se as palavras são tão vazias? Vazias, querido. Ao dizê-las você dá a elas o seu sentido; e eu, ao recebê-las, inevitavelmente preencho-as com o meu sentido. Pensamos que nos entendíamos? Não, não nos entendemos. Então, porque continua a falar-me de você?

LUZ SE APAGA NA RAIA ENCONTROS.

CENA 6

LUZ RAIA LIVRE

MÚSICA KARLA 2

KARLA (criança): Quando comecei a buscar uma criança dentro de mim meu primeiro impulso foi chamar a atenção das pessoas e a forma com que consegui fazer isso foi tentando atormentá-las. Na maior parte do tempo eu quero atingir essas pessoas de forma negativa, mas, em alguns momentos eu me sinto tocada pelo que acontece entre elas e tento ajudá-las em forma de carinho e isso aconteceu mais forte com Danuza. (DANUZA NA RAIA HOSPITAL RABISCA SEUS PAPÉIS). Não consegui desejar mal a ela nenhuma vez. Mas o espírito dessa criança é sádico, ela se diverte vendo os outros sofrerem e fazendo com que eles sofram também. Preciso sempre estar entretida com alguma coisa, quando não estou com meu caderno, vou atrás das outras pessoas tentar me divertir. Eu sinto um apego enorme pelo meu caderno e não gosto que ninguém toque nele. Agora eu vou lá andar com os sapatos de Gabriel e tentar fazer com que ele sofra com os elásticos.

CENA 7

ENTRA THATI COM ARARA. ENTRA RETRATO 3. ENTRA MÚSICA BONECO.

ENTRA BONECO (LUZ NELE O TEMPO TODO)

MUSICA 3.

RAIA CASA.

RETRATO 3: (Jefferson) homem camisa social e gravata + suor + gritos surdos

THATI (mulher): Eu passo dias inteiros observando-o! Sou capaz de ficar mais de uma hora, parada, olhando para ele. Parada. Vive vagando, perdido pela rua, feito um fantasma. Mas diz a todos que o fantasma sou eu. Fala isso para qualquer um: pessoas acidentais, em praças, pontos, estações de trem.

LUZ RAIA ENCONTROS

NA RAIA ENCONTROS ENTRAM CARLOS (homem gordo) E NATHALIA (mulher assassinada) DE MÃOS DADAS. ELES SENTAM PARA UM PIQUENIQUE.

THATI: (NA RAIA CASA) Diga-me uma coisa: o senhor já esteve alguma vez no consultório de um médico famoso?

CARLOS: (SEM PRESTAR MUITA ATENÇÃO NO HOMEM, SEUS OLHOS SÃO PARA NATHALIA) Eu não! Por quê? Não estou doente!

THATI: Só te perguntei para saber se já viu no consultório desses grandes médicos, a sala onde os clientes esperam para serem atendidos. Meu marido falava que quando ia ao consultório médico, gostava de reparar nas poltronas ou cadeiras que sentava. Eu achava isso estranho, ficava inquieta, ainda mais quando ele dizia que nem todos os doentes reparavam naquilo, mergulhados como estavam no pensamento da sua própria doença. Doenças que mantinham em segredo!

CARLOS: MUDA A EXPRESSÃO. Já vi sim. Uma vez acompanhei uma mulher... ela sofria dos nervos...

LUZ TÊNUE RAIA HOSPITAL. LUIZA NA MACA. COM FORTES CONTRAÇÕES. ARIEL E KARLA EM CADA PONTA DA MACA. ELES TRAZEM INSTRUMENTOS NAS MÃOS.

THATI: Prestou atenção? Naqueles divãs de pano escuro, antigo... naquelas cadeiras estofadas de veludo?

CARLOS: Não! Eu não estava doente!

CARLOS E NATH SAEM. SAI LUZ RAIA ENCONTROS. SAI LUZ HOSPITAL.

THATI SE APROXIMA DO BONECO. ELA LIGA UM GRAVADOR.

VOZ JEFFERSON: Teriam prazer aquelas cadeiras em imaginar quem é o paciente que vai sentar-se nelas, à espera da consulta? Que doença ele tem? Para onde ele vai? O que fará depois da consulta? Nenhum prazer. E assim eu também: Nenhum! Pobres cadeiras.

THATI: (imagem de Jefferson com a cadeira) Pobres cadeiras? Pobres cadeiras? Estão lá à espera de serem ocupadas. Pois bem, a minha é uma ocupação parecida, ora me ocupa este, ora aquele. E sempre estou a sua espera. Passo os meus dias vigiando-o de longe. Com medo de ser enxotada como uma cadela sem dono. Permaneço à distância, como se fôssemos dois desconhecidos. Já não como, não durmo. No espelho, não sou eu; há uma imagem retorcida, não parece de mulher, mas de um trapo velho. E ele agarra meus ombros e grita na minha cara, selvagem, sacudindo-me: Estúpida, imbecil! Arregalo os olhos, sinto que pode estrangular-me... Mas não. Aceito, espero que se afaste. E novamente me vejo, numa outra esquina, espreitando-o.

ENTRA RETRATO 4: MULHER ENTRE AS VITRINES

THATI: (olhando imagem mulher entre as vitrines) Está vendo! Está vendo! Ali, ali, naquela esquina... Então não viu? Um vulto de mulher? Já se escondeu. Olha, olha, espreitou outra vez, naquela esquina!

SAI MÚSICA BONECO. ENTRA MÚSICA CELULAR.

CENA 8
LUZ GERAL 3
MUSICA CELULAR. FLUXO CELULAR.

GABRIEL COM CELULAR: RAIA ENCONTROS. Percebe o que ela queria? Queria que eu ficasse em casa, calmo, quieto, descansando no meio dos seus carinhos; admirando a ordem perfeita de todos os cômodos, da beleza de todos os móveis, aquele silêncio de espelho que havia antes na minha casa. Era isso que ela queria! E eu pergunto a você para lhe fazer compreender a macabra ferocidade dessa pretensão!

TODOS DO FLUXO CELULAR PARAM E OLHAM THATI. ESCURECE. THATI VAI PARA A RAIA DEPOIMENTO.



CENA 9
DEPOIMENTO THATI
VOLTA MÚSICA BONECO.

DEPOIMENTO THATI: Vigiava-o de longe. Com uma ânsia inenarrável de ser enxotada como uma cadela sem dono. Permaneço à distância, como se fôssemos dois desconhecidos. Já não como, não durmo. No espelho, não sou eu; há uma imagem retorcida, nem parece de mulher, mas de um trapo velho, como ele bem disse. Então ele agarra no meu ombro e grita selvagem na minha cara, sacudindo-me: Estúpida, imbecil! Arregalo os olhos, sinto que pode me estrangular... Mas não. Aceito, espero que se afaste. E novamente me vejo, numa outra esquina, espreitando-o. Com um alfinete, na semana passada, fiz um arranhão aqui no lábio superior, e depois agarrei a cabeça dele, queria beijar... beijar na boca... quero morrer com ele... já morri... ele acha que estou louca..

FUSÃO COM MÚSICA NONSENSE

CENA 10
FLUXO NONSENSE
MÚSICA NONSENSE

ENTRA RETRATO 5: Imagem Jefferson com a cadeira + Jefferson girando, plongée

TODOS EM CENA. MOVIMENTOS FRENÉTICOS. ALUCINAÇÃO.

ARIEL REGENDO O FLUXO. ELE PARA. MÚSICA PARA ABRUPTAMENTE. MUDANÇA DE CENA.

CENA 11
CENA ORIGAMI
MÚSICA ORIGAMI

KARLA ESTÁ COM DANUZA QUE DESENHA FLORES. ARIEL VAI ATÉ ELAS COM OS ORIGAMIS. ELAS BRINCAM COM OS MÓBILES.

KARLA: As flores sempre foram verdadeiramente a minha maravilha. A terra fazendo-as brotar. Um rouxinol vinha cantar toda noite no meu jardim, todo sorridente e altissonante no mês de maio das rosas amarelas, vermelhas, brancas, dos cravos e gerânios. Nada impedia aquele rouxinol de cantar e aquelas rosas de desabrochar, encantar e inebriar com o seu perfume todo o jardim. Você poderia caçar aquele rouxinol e destruir todas aquelas minhas rosas. O rouxinol iria voar em direção ao jardim ao lado e continuaria a cantar de uma outra árvore para as estrelas toda noite. E todas as rosas de maio de todos os jardins você não poderia certamente destruir.

NO MEIO DA FALA, LUZ NA RAIA FLUXO. NATHAN OBSERVA AS DUAS.

ARIEL DURANTE A FALA DE KARLA RETORNA PARA A CADEIRA DEPOIMENTO. OLHA PARA NATHAN NA RAIA FLUXO.

ARIEL: Eu e você ainda estamos aqui, continuo vendo em mim e em você duas formas falsas da razão. Talvez porque você, pobre homem, tenha em vida visto e tocado essas formas como coisas verdadeiras, enquanto, na verdade, eram apenas ilusões necessárias do seu ser, tanto quanto do meu, que para existirem de algum modo, entende? Precisavam - e ainda precisam - criar para si mesmos uma aparência.

NATHAN (Homem gordo): (SE MOVIMENTA DE FORMA CONTÍNUA E FRENÉTICA)
Cada vez que a escutava rir, parecia que a terra tremia, o céu sacudia e o meu jardimzinho ficava árido, furado por galhos espinhosos. Arrancava de suas vísceras como uma frenética raiva de destruição. É terrível, terrível aquela risada sobre o espasmo de quem a sente. Certamente ele a matará.

CENA 12
LUZ RAIA HOSPITAL E LUZ RAIA CASA
MÚSICA FLOR NA BOCA

ENTRA O BONECO

GABRIEL RETORNA PARA A MACA. RAIA HOSPITAL. THATI ENTRA COM ARARA.

ENTRA RETRATO 6: MULHER COM LEGUMES + CORTA A BOCA. BOCA SANGRA.

GABRIEL H.: (NA MACA) Quero mostrar uma coisa... olhe aqui, debaixo do bigode... Aqui, está vendo? Não vê que linda tuberosidade violácea? Ah, um nome muito doce, mais doce que um rocambole: – Epitelioma, é assim que se chama. Pronuncie, verá que doçura: Epitelioma... A morte, percebe? Passou por mim. Pôs esta flor na boca, e disse: – “Fica com ela, querido, voltarei a passar por aqui dentro de oito ou dez meses!”

THATI: Um dia qualquer, ele disse que queria que a morte fosse como um daqueles insetos esquisitos, repugnantes, que pousam em cima de nós, sem percebermos. E que os outros podendo ver a morte pousada em nossos ombros, cautelosamente, poderiam atirá-la para bem longe. Seria magnífico, ele disse, achei engraçado.

GABRIEL H.: Vem, vem cá. Aqui sob essa luz. Vem... Sabe como se chama? Não, não sabe? Eu te falo. Tem um nome docíssimo, mais doce que um caramelo: epitelioma. A morte passou, cravou essa flor na boca e me disse: conserva com carinho, voltarei dentro de oito a dez meses.

THATI BEIJA O BONECO NA BOCA.

ENQUANTO ELA BEIJA O BONECO, VOZ OFF JEFF 2: *(É louca! Na semana passada quis beijar a minha boca. Diz que quer morrer comigo, mas o que queria mesmo é que eu ficasse em casa, quieto, tranquilo, encolhido entre aos mais amorosos e desumanos cuidados, gozando a ordem perfeita de todas as salas, medidos pelo tic-tac do relógio da sala de jantar. Boa noite, caro senhor. Dê recomendações a sua excelentíssima senhora e também as suas filhas. Talvez eu me mate, mas agora estamos na época dos pêssegos, deliciosos pêssegos).*

PREPARAÇÃO PARA O FLUXO SANGUE. TODAS AS MULHERES ENTRAM E SE PREPARAM AO FUNDO DO PALCO.

THATI: Com um alfinete, na semana passada, fiz um arranhão aqui no lábio superior, e depois agarrei a cabeça dele, queria beijar... beijar na boca... quero morrer com ele... já morri... ele acha que estou louca...

CENA 13
FLUXO SANGUE
GABRIEL H. COMEÇA A SE VESTIR DE MULHER.
MÚSICA SANGUE

ENTRA RETRATO 7: Imagem da mulher no chão, ela se toca com volúpia.

THATI FINALIZA NA CADEIRA DO DEPOIMENTO.

CENA 14
LUZ RAIA HOSPITAL
SOM AMBULÂNCIA
SOM DE APARELHOS MÉDICOS.

ENTRA RETRATO 8: Homem nu de salto alto.

GABRIEL TERMINA DE SE VESTIR DE MULHER.
ELE SAI DA MACA.

SOM TREM

ENTRA GABRIEL L. (freguês) COM UMA MALA. NERVOSO. HÁ SANGUE EM SUAS MÃOS.

SAI SOM TREM.

GABRIEL H.: Pelo que vejo, o senhor, um homem pacífico e metódico... perdeu o trem?

GABRIEL L.: Por um minuto, sabe?

GABRIEL H.: Podia ter corrido atrás dele!

GABRIEL L.: Se eu não tivesse que carregar essa mala! Mas as mulheres... sabe como é – pedindo sempre mais e mais! PAUSA. Já passa da meia-noite e às quatro da manhã eu tenho que pegar o primeiro trem. PAUSA. Este café não fecha, né?

GABRIEL H.: Não fecha, não, senhor!

SAI FREGUÊS.

GABRIEL H.: Boa noite, caro senhor. Dê recomendações a sua excelentíssima senhora e também as suas filhas.

CENA 15
GABRIEL E THATI AMBOS NO ESCURO.

THATI: (NA CADEIRA DEPOIMENTO) Talvez eu me mate.

GABRIEL H.: (ACARICIANDO SEUS CABELOS) Não, agora estamos na época dos pêssegos, deliciosos pêssegos.

FOCO RAIA FLUXO

NATHAN (Homem gordo): Cada vez que a escutava rir, parecia que a terra tremia, o céu sacudia e o meu jardimzinho ficava árido, furado por galhos espinhosos. Arrancava de suas vísceras como uma frenética raiva de destruição. É terrível, terrível aquela risada sobre o espasmo de quem a sente. Certamente ele a matará.

(FINAL DAS PAISAGENS NATUREZA-MORTA E CORAÇÃO NA BOCA QUER DANÇAR)

CENA INTERMEZZO

MÚSICA INTERMEZZO
RAIA BAILARINA
PAISAGEM PÉS DA
BAILARINA

RETRATO 9 (Pés dançando
em looping, tempo
necessário para o solo)



Parte II

PAISAGEM - EPITÁFIO DE UM PEDAÇO DE CARNE

CENA 1

MÚSICA EPITÁFIO

RETRATO 1 EPITÁFIO: (mulher assassinada (Nath) cabelo ao vento) + LUIZA + PARTO
VOZ OFF NATHALIA + SOM DO MAR

LUZ RAIA EPIFANIA

NATHALIA ENTRA EM CENA. ELA ESTÁ COMPLETAMENTE MOLHADA. ELA OLHA FIXO PARA A PLATEIA. PELO LADO DIREITO ENTRA CARLOS. ELE TEM UMA VENDA NOS OLHOS.

KARLA E ARIEL NA RAIA ENCONTROS. UM EM CADA PONTA DO PALCO. OBSERVAM. KARLA BRINCA COM BONECOS.

KARLA: Ele está enamorado dela!

ARIEL: (NA CADEIRA DEPOIMENTO) A paixão do amor, ainda não experimentada, irrompeu, devoradora, tremenda, no coração daquele homem e o absorveu, o arrastou como num turbilhão.

CARLOS E NATHALIA SE ABRAÇAM FORTE.

LUIZA ENTRA NA RAIA HOSPITAL.

ARIEL: No mesmo dia explodiu como uma bomba a notícia de que ele havia abandonado a mulher grávida.

NATHALIA: Você me segue como um mendigo.

CARLOS: Eu não deveria ficar perto de você?

NATHALIA: Não assim, me olhando dessa maneira! Me incomoda essa sua fragilidade, essa timidez suplicante.

CARLOS: É porque eu amo você...

DANUZA ENTRA COM A MACA. LUIZA DESMAIA NA MACA.

NATHALIA: Obrigada querido! Você sempre consegue pensar nisso nos lugares onde não devia ou nos momentos em que eu me sinto mais morta. O mínimo que eu posso fazer é fugir. Tenho vontade de gritar feito louca. Você quer recuperar em mim tudo aquilo que perdeu?

DANUZA E ARIEL EMPURRAM A MACA COM LUIZA. NATH SOBE NA MACA. ELAS SÃO LEVADAS PARA A RAIA ENCONTRO. LUIZA PERMANECE COM FORTES DORES. NATHALIA E LUIZA SE OLHAM. GRITO.

CARLOS TIRA A VENDA. OLHA. GRITO DE DOR. ESCURO

CENA 2
FLUXO ENTERRO

MÚSICA ENTERRO
RETRATO 2 EPITÁFIO: CENA ARIEL COM PATUÁS

RAIA ENCONTROS. CARLOS SEM A VENDA. OLHA O CAIXÃO DA CRIANÇA. ARIEL
ESTÁ COM ELE.

RAIA HOSPITAL. LUIZA ESTÁ SENTADA NA MACA. KARLA ESTÁ DEITADA EM SEU COLO.

DANUZA (filósofo): É naturalíssimo.

KARLA (criança): Está dizendo isso a mim? Eu já superei isso.

DANUZA: Só estou dizendo que é naturalíssimo. E posso lhe provar em duas palavras.

KARLA: Não, por favor! Que consolação você quer me proporcionar com isso?

LUIZA (filósofo): (PARA KARLA) Eu e você ainda estamos aqui. Isso não lhe consola?

KARLA: Se soubesse como me sinto mortificada!

DANUZA: (EM TOM DE LADAINHA) Talvez porque você tenha visto e tocado essas formas como coisas verdadeiras, enquanto, na verdade, eram apenas ilusões, que para existirem de algum modo, precisavam - e ainda precisam - criar para si mesmas uma aparência.

KARLA: São coisas que passam, sim. Mas a minha angústia se deve a não ter sabido aproveitá-las. Eu respirava o ar e ele não me dizia que eu estava viva, quando o respirava. Eu ouvia aquela tagarelice dos pássaros nascidos em maio no meu e nos outros jardins floridos ao redor da minha casa, e aqueles pássaros e flores não me diziam que eu estava viva. Uma pobreza de pensamento me deixava absorta e fechada. Toda aquela vida, no entanto, que entrava em mim pelos meus sentidos abertos eu não percebia. Por isso estou ainda aqui como um mendigo diante de uma porta pela qual não lhe é mais permitido entrar.

DANUZA: Nunca lhe passou pela cabeça que os túmulos não eram feitos para os mortos, mas sim para os vivos? Depois de um tempo, o que você quer que sobre de nós, pobres mortos, naquelas sepulturas lá? Quando muito, um pouco de pó. Nada mais. E o que são então os túmulos? A lembrança, o afeto, o respeito, a devoção... sentimentos dos vivos. Não basta aos vivos guardar seus sentimentos dentro, eles querem vê-los também fora, tocá-los, e lhes constroem uma casa. Este é o destino de todos os sentimentos que querem construir para si uma casa: diminuem inevitavelmente e se tornam um pouco infantis, por sua vaidade. E tem esse mesmo destino o infinito que está em nós, quando se encerra por um tempo nesta aparência que se chama homem.

CENA 3
MÚSICA ENTERRO CONTINUA.

ARIEL E CARLOS. EM CENA, NA RAIA ENCONTROS, O CAIXÃO BRANCO DA CRIANÇA.
CARLOS E ARIEL JUNTO AO CAIXÃO DA CRIANÇA.

CARLOS (homem gordo): Se soubesse como me sinto mortificado!

ARIEL: Nunca lhe passou pela cabeça que os túmulos não eram feitos para os mortos, mas sim para os vivos?

CARLOS: Diz isso por causa da vaidade dos epitáfios?

ARIEL: Falo da necessidade da vida em fabricar casas para seus sentimentos.

ARIEL: DESTRUINDO O CAIXÃO A MACHADADAS. Aqui está o mais respeitável dos sentimentos humanos, querido! Cúpulas, Naves, Colunas, mármore, telas preciosas!

CARLOS COMEÇA A CORRER NO MESMO LUGAR. DESESPERO.

ARIEL: O mundo é infinitamente maior e mais rico do que uma igreja. Incomparavelmente mais nobre e precioso do que qualquer altar é o espírito do homem em adoração ao mistério divino!

ARIEL COMEÇA A CORRER NO MESMO LUGAR.

CENA 4
FLUXO GIRA SAIA
MÚSICA GIRA SAIA

GABRIEL FERRI E NATHAN ENTRAM E JUNTO COM ARIEL CORREM NO MESMO LUGAR.
NATHALIA, LUIZA, DANUZA, THATI E AMANDA ENTRAM GIRANDO E DANÇANDO.

CARLOS: Eu não perdi nada. Não posso ter perdido nada se ainda tenho você.

NATHAN (Homem gordo): Cada vez que a escutava rir, parecia que a terra tremia, o céu sacudia e o meu jardimzinho ficava árido, furado por galhos espinhosos. Arrancava de suas vísceras como uma frenética raiva de destruição. É terrível, terrível aquela risada sobre o espasmo de quem a sente. Certamente ele a matará.

TODOS SAEM. MENOS NATH E CARLOS.

RETRATO 3 EPIFANIA: (Nath) mulher lava os cabelos + pés envoltos nos pés de Carlos.

NATHALIA GIRANDO NA RAIA EPIFANIA.

CARLOS: Eu vejo ainda o jardimzinho da minha casa ao sol. Eu respirava o ar e ele não me dizia que eu estava vivo, quando o respirava. Eu ouvia aquela tagarelice dos pássaros nascidos em maio no meu e nos outros jardins floridos ao redor da minha casa, e aqueles pássaros e flores não me diziam que eu estava vivo, quando os escutava tagarelar e aspirava seu perfume. Uma pobreza de pensamento me deixava absorto e fechado. Toda aquela vida, no entanto, que entrava em mim pelos meus sentidos abertos eu não percebia. E depois eu me lamentava. De quê? Daquela miséria de pensamento, de um desejo insatisfeito, de uma desavença já passada. Enquanto isso, todo o bem da vida me escapava. Ou melhor, agora entendo, não é não verdade que me escapava. Escapava de minha consciência, mas não deste meu corpo que saboreava o gosto da vida, sem dizê-lo. Por isso estou ainda aqui como um mendigo diante de uma porta pela qual não lhe é mais permitido entrar. Pelo gosto da vida, que me fazia aceitar todas as contrariedades, todas as condições que o pensamento, por outro lado, estupidamente julgava miseráveis e intoleráveis.

CARLOS ESFAQUEIA NATH. ELA SAI PARA A CADEIRA. ELE FICA. ELE IRÁ SE CEGAR.

DURANTE DEPOIMENTO DE NATH. LUIZA E KARLA DE MÃOS DADAS NA RAIA EPIFANIA.

DEPOIMENTO NATHALIA: (NA CADEIRA DO DEPOIMENTO) Acredita que eu ainda tenha a obrigação do pudor? Derrubada na cama, assim, olhe, com o seio todo descoberto, assim, e tanta gente entrou para me ver, receio que até minhas pernas foram vistas. Ele largou-me lá durante o dia inteiro. Queria me prender. Eu fugia. Dançava ao seu redor, girando. De repente, um golpe frio. Eu caí. Erguendo-me sobre a cama, beijou-me, beijou-me. E durou até o fim sobre meus lábios o calor de seu beijo. Derrubada sobre a cama, enquanto o teto branco do quarto parecia abaixar-se sobre mim, e tudo escurecia, eu esperava, esperava que aquele último beijo finalmente tivesse me dado o calor... E esperava que com aquele calor eu então pudesse reviver... Era sangue. Era meu próprio sangue.

CARLOS SE CEGA. GRITO SURDO DE DOR.

KARLA TIRA COM VIOLÊNCIA A MÃO DE LUIZA. LUIZA VAI ATÉ CARLOS. ELA TEM UMA VENDA. ELA LIMPA OS OLHOS DE CARLOS.

LUIZA: Este é o destino de todos os sentimentos que querem construir para si uma casa: diminuem inevitavelmente e se tornam um pouco infantis, por sua vaidade. E tem esse mesmo destino o infinito que está em nós, quando se encerra por um tempo nesta aparência que se chama homem, forma breve sobre este grão volúvel de terra perdido nos céus.

MÚSICA. NATHAN CANTA.

CENA 5 EPIFANIA
RAIA NARRADORES
MUSICA KARLA 2

KARLA (criança) COM A NAVALHA.
"Um homem bateu em minha porta
E eu abri
Senhoras e senhores
Põe a mão no chão
Senhoras e senhores
Pule num pé só
Senhoras e senhores
Dê uma rodadinha
E vá pro olho da rua"

CENA 6 EPIFANIA

MUSICA CENA TORTURA + MUSICA GIRA SAIA

NA RAIA TORTURA GABRIEL L. (homem gordo). PARADO EM PÉ. TOTALMENTE IMÓVEL. ELE TEM NAS MÃOS UM PÊSSEGO. NA LATERAL ESQUERDA ENTRA LENTAMENTE AMANDI (mulher assassinada). ELA TRAZ UMA CORRENTE AMARRADA NO PÉ.

GABRIEL L.: O gosto da vida dependia certamente do pouco pensamento que eu aplicava nos meus problemas e das escassas ilusões que eu tinha. Não pense que para mim, no fundo, tenha sido uma grande dor a traição da minha mulher. Eu suspirava, sim, e dizia a mim mesmo, por fora, que era uma pena. Mas, por dentro, sentia que era um suspiro de alívio. Não inteiramente, isso nunca, porque você deve saber que ela não estava contente nem com o seu amante, assim como não estava contente com nada, com ninguém. Ela certamente acabará mal. E ainda sim, você vê? Não consigo afastar-me daqui.

ARIEL SOLTA A CORRENTE DOS PÉS DE AMANDI. ELA SE ENCAMINHA PARA A RAIA ENCONTROS. NATHAN VAI ATÉ ELA.

ARIEL: Nós somos, em resumo, a vaidade remanescente por pouco tempo. Uma última sombra de ilusão persiste ainda em nós. Ainda nos agrada muito preservar nossa imagem falsa.

(MUSICA GIRA SAIA) AMANDI DANÇA, GIRA, GARGALHA. NATHAN A OBSERVA ENCANTADO.

AMANDI: Que ridículo sedutor!

ELES SE BEIJAM. FAZEM SEXO.

GABRIEL L.: (ASSISTE A CENA. FALA PARA ARIEL) Por isso estou ainda aqui, como um mendigo diante de uma porta pela qual não lhe é permitido entrar. Pelo gosto da vida, sem dizê-lo. Pelo gosto da vida que me fazia aceitar todas as contrariedades... quando minha mulher fingia ir à missa para ir ao encontro do seu amante...





ARIEL: Você sabia?

GABRIEL L.: Que minha mulher me traía? Uma realidade que não era ilusão.

ARIEL: Era sim uma ilusão, como todo o resto!

GABRIEL L.: (CORRENDO NO MESMO LUGAR) Era um fato!

ARIEL: De onde nascia a sua dor senão da ilusão de que sua mulher lhe pertencia? São ideias falsas meu amigo, como a própria vida é uma ideia falsa. Era uma ideia sua a sua mulher, ideia sua a traição, ideia sua a sua dor.

GABRIEL L.: Não pense que para mim tenha sido uma grande dor a traição da minha mulher. Você deve saber que ela não estava contente nem com seu amante. Ela acabará mal, certamente.

RETRATO 4 EPIFANIA: (Amandi) mulher acorrentada + pedaço de carne + homem vestido de açougueiro

AMANDI QUER IR EMBORA. NATHAN A TENTA IMPEDIR, ELE A QUER MAIS. ELA EMPURRA ELE.

AMANDI: Que ridículo sedutor!

(SAI MÚSICA)

NATHAN TENTA SUFOCÁ-LA. ELA GRITA. ELE A IMOBILIZA.

ARIEL: Você a espera?

GABRIEL L.: Sim. Irão matá-la. Seu amante a matará, hoje ou amanhã. Talvez neste instante em que estou dizendo isso.

KARLA, CANTAROLANDO MÚSICA INFANTIL, TRAZ A FACA PARA NATHAN.

KARLA: (PARA NATHAN) Ela irá querer outro, talvez outros.

RAIA ENCONTROS. NATHAN FICA MAIS AGRESSIVO.

NATHAN: Eu já posso ouvi-la rumorejar em suas vísceras convulsas uma tremenda risada, que borbotará dessa sua feroz boca vermelha, entre os dentes brilhantes, direto na minha cara.

NATHAN ESFAQUEIA AMANDI VÁRIAS VEZES. ELA FICA CAÍDA NO CHÃO.
GARGALHADA OFF AMANDA

NATHAN: Ela ri como uma louca! Como uma louca!

NATHAN CORRE. SAI DE CENA.

CENA 7 EPIFANIA

MÚSICA SAIA GIRA

AMANDI LEVANTA. ELA DANÇA. ELA RI.

DANUZA: Lá vem ela! Lá vem ela! Oh, Deus está vendo? Lá vem ela dançando, girando em pirueta. É ela! Está rindo, rindo! Toda despenteada! E sobre o seio esquerdo, está vendo? Tem sangue! Espirrando por toda a parte!

AMANDI: (VOLTA PARA A RAIA TORTURA) Que imbecil! Entregou-me de novo a você! E ele virá também, está sabendo? Feriu-se gravemente, depois de ter ferido a mim. Aqui, olhe. Oh, olhe você também, senhor. Mas, agora, se o meu seio se levantar, não lhe causará tanta impressão. HÁ HÁ HÁ HÁ. Olhe, senhor, como meu marido está aflito. Não, querido! O que está dizendo? Acredita que eu ainda tenha a obrigação do pudor? Poderia talvez escondê-los com os cabelos. Se você me desse um pente para escová-los... Está todo embaraçado.

DEPOIMENTO NATHAN: Cada vez que a escutava rir, parecia que a terra tremia, o céu sacudia e o meu jardimzinho ficava árido, furado por galhos espinhosos. Arrancava de suas vísceras como uma frenética raiva de destruição. É terrível, terrível aquela risada sobre o espasmo de quem a sente.

AMANDI: (DANÇANDO EM VOLTA DO GABRIEL L.) Morro a cada segundo e renasço nova e sem lembranças: viva e inteira, não mais em mim, mas em cada coisa externa!

RETRATO 5: AMANDI CORRENDO NA PRAIA.

AMANDA SAI CORRENDO DO PALCO. TODOS ENTRAM CORRENDO. PARAM E OLHAM PARA CIMA.

VOZ OFF AMANDA. ESCURO.



CENA 8

PAISAGEM – O HOMEM NÃO CABE DENTRO DE UM QUADRADO E UM CÍRCULO

MÚSICA MATRIX

RETRATO 6: Matrix + toda a sequência do vitruviano + sudário

TODAS AS RAIAS ILUMINADAS. TODOS EM CENA, EM SUAS RESPECTIVAS RAIAS.

DEPOIMENTO ARIEL: Talvez eu pudesse ter sido um grande homem. Despojei-me de tudo: honra, dignidade, virtude. Liberada de todos esses embaraços, nossa alma se engrandece como o ar, plena de sol ou de nuvens. Nenhum de nós está no corpo em que o outro nos vê; mas na alma que fala, e não se sabe de onde... um corpo é a morte: trevas e pedra. Pobre de quem se vê em seu corpo e em seu nome.

RAIA EPIFANIA. CARLOS ESTÁ EM PÉ. OLHOS VIDRADOS PARA FRENTE.

CARLOS: Eu não perdi nada. Não posso ter perdido nada se ainda tenho você.

GARGALHADA OFF AMANDA

KARLA PULANDO CORDA.

NATHAN: Não ria! Não ria mais assim!

GABRIEL L.: Não ria! Não ria mais assim!

CARLOS: Não ria! Não ria mais assim!

GABRIEL L.: Não ria! Não ria mais assim!

NATHALIA: Se fôssemos pensar em tudo que perdemos!

GABRIEL L.: É apenas um apelo para que você volte...

GABRIEL H.: Sempre a mesma coisa...

THATI: Para que você volte a ser o que um dia foi para mim.

GABRIEL H.: Um dia! Quando? Sabe me dizer em qual vida? Será que você consegue ver em mim aquele que eu fui um dia?

CARLOS: Eu não perdi nada. Não posso ter perdido nada se ainda tenho você.

NATHAN: Ela ri como uma louca! Como uma louca!

GABRIEL L.: Eu jamais deveria pensar em mim.

THATI: Gostaria de sentir você mais perto.

LUIZA: Já não consigo nem mesmo lamentar.

GABRIEL L.: É apenas um apelo para que você volte...

NATHAN: Ela ri como uma louca.

CARLOS: Que cada um grave aquele nome que eu tive entre os homens, entalhando-o como um epitáfio sobre a frente daquela imagem com que lhes apareci, deixando-a em paz e relegando-a ao esquecimento. Um nome não é mais do que isso: um epitáfio.

CENA 9

SOM DE PORTA ABRINDO E MAR.

RETRATO 7: Porta + porta se abre + clarão + criança brinca com seu castelo de areia (som de mar) + ARIEL BIBLIOTECA

AMANDI RETORNA. GRITA PARA TODOS.

AMANDI: Olhem! Olhem! Olhe você também, mexa-se, saia dessa cadeira! Olhem quem vem lá!

TODOS OLHAM PARA A PROJEÇÃO.

KARLA: (RINDO) Com a divina prerrogativa das crianças que levam seus jogos a sério, nós derramamos as maravilhas que existem em nós sobre as coisas com as quais jogamos, deixamos que elas nos encantem.



CENA 10

FLUXO CRIANÇA

TODOS SE LIBERTAM DE SUAS RAIAS. MENOS NATHAN.

TODOS SAEM DE SUAS RAIAS – EMBARALHAMENTO – BRINCADEIRAS DE CRIANÇA.
TODOS TIRAM SUAS ROUPAS. FICANDO SÓ COM A PEÇA BASE.

MÚSICA CRIANÇA + VOZES GRAVADAS

LUIZA: Amanhã livro ou vento: o livro que leio, o vento que bebo. Tudo fora, errante.

GABRIEL L: O primeiro ramo de ervas que encontrar, repare bem nele. Conte os fios de ervas por mim. Quantos fios contar, tantos serão os dias que ainda terei que viver.

GABRIEL H.: Mas escolhe um bem grande, pelo amor de Deus!

NATHALIA: Desvio meu olhar para não ver as coisas se fixarem na sua aparência e morrer. Assim consigo me manter viva.

GABRIEL L.: A verdade dos sonhos é mais verdadeira do que nós mesmos.

NATHAN: O orgulho humano é realmente uma imbecilidade!

THATI: Que delícia os pêssegos! Abre-se no meio, depois apertamos com os dedos até escorrer o sumo... como dois lábios carnudos...

CARLOS: Para nós basta imaginar e imediatamente as imagens tomam vida por si mesmas.

ARIEL: Todas as noites, o teatro fica em estado de música e sonho. E os sonhos, às escondidas, vivem fora de nós. Precisamos dos poetas para dar coerência aos sonhos. Faço teatro porque preciso me relacionar com as pessoas. É uma necessidade mesmo, uma estratégia para me povoar. Teatro é sempre Legião.

KARLA (criança) PULANDO CORDA. CANTAROLA.

"Um homem bateu em minha porta

E eu abri

Senhoras e senhores

Põe a mão no chão

Senhoras e senhores

Pule num pé só

Senhoras e senhores

Dê uma rodadinha

E vá pro olho da rua"

CONFORME KARLA COMEÇA A CANTAR, UM POR UM VEM A BOCA DE CENA, COMO NO INÍCIO, E FALAM "PRESENTE".

MÚSICA FINAL (RETOMA A MÚSICA DE ABERTURA)

Roteiro retratos em movimento

MAS AFINAL, QUANTOS SOMOS NÓS?

Uma Peça/Filme paisagem construída na fricção/intervenção de O Homem da flor na boca e A saída de Luigi Pirandello.

Vídeos em estúdio - Corpo sobre fundo preto.

Vídeos externos – Museu do Ingá, shopping, aeroporto, praia e Solar do Jambeiro.

Direção, Concepção e Roteiro de Martha Ribeiro.

PARTE I

PAISAGEM 1 - *NATUREZA MORTA* RETRATOS EM MOVIMENTO

RETRATO – HOMEM NU E SAPATO SOCIAL

(Homem/esperando/não-ação)

Imobilidade/inércia social/tédio

Plano 1:

1 min.: Imagem do homem parado em pé.

Plano 2:

30s.: Imagem dos olhos do homem, os olhos rodam da esquerda para a direita.

(Montagem: mosca e olhos do homem)

Plano 3:

Som de mosca. Zumbido. Imagem real da mosca.

Plano 4:

Imagem da mosca em primeiro plano.

Plano 5:

Close do rosto do homem. Homem mata a mosca.

Plano 6:

Mosca esmagada.

Plano 7:

(Texto em off de O Homem da flor na boca. Durante toda a cena até o vômito.)

Homem come um hambúrguer. Homem vomita.





RETRATO – HOMEM COM CONTROLE REMOTO

Plano 1:

30s.: Plano médio. Homem sentado com controle remoto zapeando.

Som entrecortado de programas de TV.
Luz oscilante no rosto do homem.

Plano 2:

30s.: Plano médio. Homem sentado com controle remoto, vê TV e se masturba.

Plano 3:

30s.: Homem se masturba de forma frenética até cair no chão, encolhido, em pranto.

RETRATO - HOMEM NU SAPATO ALTO

(Homem/esperando/não-ação)

Imobilidade/inércia social/tédio.

Plano 1:

1 min.: Imagem do homem parado em pé.

RETRATO – HOMEM EM ROUPAS FEMININAS

Plano 1 (externa)

Homem no Aeroporto, vestido de mulher e carregando uma mala.

AEROPORTO. DIA.

Homem pega suas passagens no guichê, vai em direção à câmera. Cabeça baixa. Levanta a cabeça. Olha através da lente. Respira. Sai pela direita. CORTA PARA:

Ele se encaminha para a escada rolante. Dá uma pequena parada. Sobe as escadas rolantes até sumir.

RETRATO - HOMEM CAMISA SOCIAL E GRAVATA – SUOR

(Homem/espera/
transtornado)

Plano 1:

1min.: Imagem homem parado e em pé.

Plano 2:

Homem – suor 1

Plano 3:

Homem – suor 2

Plano 4:

Homem – suor 3

Plano 5:

Homem – suor 4

Plano 6:

Homem – banhado em suor

Plano 7:

Homem – vociferando (sem som)

Plano 8:

Homem girando – rosto/
plongée absoluto

Plano 9:

Homem girando –
gargalhada/plongée absoluto

Plano 10:

Homem grita – close/frente

Plano 11:

Homem gesto forte

RETRATO - CADEIRA EM MOVIMENTO

Plano 1 (Externa):

Plano Geral. Cadeira.

Frente. De lado. Saindo.

Fotos em sequência dando movimento.

(a cena da cadeira em movimento realiza um "diálogo" mudo com o homem da camisa social. Diversas reações do homem: choro, riso, amor etc. em função do movimento da cadeira)

PAISAGEM 2 - CORAÇÃO NA BOCA QUER DANÇAR

RETRATOS EM MOVIMENTO RETRATO - MULHER DE VESTIDO

Plano 1:

1 min.: Rosto mulher. Olhos borrados.

Plano 2:

30 s.: Imagem do peito/ coração da mulher.

Som da batida do coração.

Plano 3:

30 s.: imagem do grito surdo.

Plano 4:

30s.: Mulher com as mãos nos ouvidos.

Plano 5:

Texto em off: "Tuberosidade violácea". "Epitelioma".

Imagem da boca da mulher.

Plano 6:

30s.: Mulher se tocando/ despindo. Imagem de partes do corpo. Tudo um pouco desfocado.

Plano 7:

Rosto da mulher pós-coito.

Plano 8 (externa):

Mulher na rua. Procurando. Se escondendo entre as vitrines.

Plano 9:

Cenas de cozinha. (cortar legume)

Plano 10:

Close. Mulher olha para a câmera. Mulher corta os lábios com a faca.

Plano 11:

1 min.: Rosto mulher. Olhos borrados. Boca sangrando.

Voz – "Tuberosidade violácea". "Epitelioma"

(montagem com a imagem do plano).

PARTE II

PAISAGEM 1 - EPITÁFIO DE UM PEDAÇO DE CARNE

RETRATOS EM MOVIMENTO

RETRATO – MULHER CABELO AO VENTO

(Mulher/esperando/não-ação)

Vento/fragilidade/olhos fechados, olhos abrem.

Plano 1:

1 min.: Imagem da mulher parada/plano médio/ cabelo solto ao vento. Slow Motion. (Maior velocidade de captura)

Plano 2:

Mulher lava os cabelos. (jarra/bacia)

Plano 3:

Cabelos da mulher lambem os pés do homem.

Plano 4:

Imagem da mulher caída/morta/pedaço de carne. Coberta por plástico transparente. Sangue. (Plongée)

RETRATO – MULHER ACORRENTADA

(Mulher nua em pé/corrente/não-ação)

Imobilidade/medo/humilhação/vergonha

Plano 1:

1 min.: Imagem da mulher parada, em pé, pés quase não tocam no chão, correntes em suas mãos puxando para cima e cabeça baixa.

Plano 2:

30s.: Imagem da mulher se sobrepõe a um pedaço de carne pendurado em um frigorífico.

Plano 3:

Frigorífico. Carne de um fêmur de boi pendurado.

SOM ENTRECORTADO DE FACAS/MACHADOS.

Plano 4:

Homem parado em pé. Homem vestido com roupa de açougue. Montagem de plano com detalhe do homem com uma faca e a mulher acorrentada.

Plano 5:

Mulher acorrentada. Olha para cima. Gargalha. (Plongée)

Plano 6:

Mulher acorrentada. Olha para cima. (Plongée)

RETRATO – O FILÓSOFO

Plano 1:

1 min. Imagem do homem em pé, com seus patuás e chocalho. Quase imóvel/tensão.

Plano 2:

Homem dança e brinca, sem sair do lugar.

Termina forte com um gesto. O movimento vai evoluindo aos poucos.

Plano 3:

Plano geral. Homem no escuro entra na luz.

Plano 4:

Homem escreve em seu corpo os sete pecados capitais, de acordo com o pecado, uma parte específica do corpo.

A gula - BOCA

A avareza - PALMA INTERNA DA MÃO

A luxúria - VENTRE

A ira - CABEÇA

A inveja - PEITO

A preguiça - CANELA

O orgulho – BRAÇOS

Plano 5:

A cada pecado escrito. O homem pronuncia um ente/sussurro. (Close boca)

Asmodeus - Luxúria

Belzebu - Gula

Mammon - Ganância

Belphegor - Preguiça

Azazel - Ira

Leviatã - Inveja

Lúcifer - Orgulho

(PLANO GERAL E DETALHE)

Plano 6 :

Homem na luz se afasta para o breu.



RETRATO - MULHER GRÁVIDA

Plano 1:

1 min.: Plano Médio. Mulher de bata. Grávida.

Em pé, posição 3/4. Imóvel.

Plano 2:

Imagem de um feto no útero. Projeção na barriga da Mulher Grávida.

Plano 3:

Mulher em posição de parto. Agachada.

Dores. Respiração.

Plano 4:

Close. Estouro da bolsa.

Plano 5:

Mulher. Close. Ela olha para a câmera e fecha os olhos.



PAISAGEM 2 - O HOMEM NÃO CABE DENTRO DE UM QUADRADO E UM CÍRCULO

RETRATOS EM MOVIMENTO

RETRATO – HOMEM VITRUVIANO

Plano 1:

1 min.: Homem Vitruviano. Frente.

Plano 2:

1 min.: Homem Vitruviano. Costas.

Plano 3:

Matriz. Feita com o texto abaixo:

(MATRIX):

o comprimento dos braços abertos de um homem é igual à sua altura

a distância entre a linha de cabelo na testa e o fundo do queixo é um décimo da altura de um homem

a distância entre o topo da cabeça e o fundo do queixo é um oitavo da altura de um homem

a distância entre o fundo do pescoço e a linha de cabelo na testa é um sexto da altura de um homem

o comprimento máximo nos ombros é um quarto da altura de um homem

a distância entre o meio do peito e o topo da cabeça é um quarto da altura de um homem

a distância entre o cotovelo e a ponta da mão

é um quarto da altura de um homem

a distância entre o cotovelo e a axila é um oitavo da altura de um homem

o comprimento da mão é um décimo da altura de um homem

a distância entre o fundo do queixo e o nariz é um terço do comprimento do rosto

a distância entre a linha de cabelo na testa e as sobrancelhas é um terço do comprimento do rosto

o comprimento da orelha é um terço do da face

o comprimento do pé é um sexto da altura

Plano 4:

Homem rompe com a imagem do vitruviano. Perde a razão. Convulsiona.

Plano 5:

Grito surdo. Embaralhamento da face. (imagem triplicada, frente e lados)

Plano 6:

Homem no chão. Mulher limpa o rosto do homem. Só se vê o rosto do homem e as mãos da mulher. Sudário.

Plano 7:

Close. Rosto impresso no Sudário.

RETRATO – MULHER LIVRE

Plano 1 (EXTERNA):

Geral. Praia. Mulher nua. Corre até sumir na praia. Gargalhada.

RETRATO – CRIANÇA

Plano 1 (Externa):

Close. Porta abre. Fade in.

Plano 2 (EXTERNA):

Plano Geral. Criança brinca na areia. Só se vê suas costas. Castelo na areia. Criança levanta. Sai. Água do mar lambe o castelo.

RETRATO – LEITOR

Locação: Real Gabinete de leitura:

Int. Dia. Plano aberto/Geral.

Homem com aparência suja, com um cobertor nas costas. Ele caminha até uma mesa da biblioteca.

CORTA.

Plano Médio.

Homem já sentado. Com cobertor sobre as costas. Olha um livro – Ética de Spinoza. Faz anotações frenéticas.

CORTA.

Plano Ponto de vista do personagem – Sobre os ombros.

Homem sentado. Detalhe de suas anotações.

O roteiro, assim como todas as marcas/planos de cena, dramaturgia, fotografia e denominações conceituais aqui descritas, estão protegidos pela Lei de Direito Autoral. Sendo proibida sua reprodução ou uso sem o consentimento de seu autor.

EQUIPE MAS AFINAL, QUANTOS SOMOS NÓS?

DIREÇÃO GERAL, CONCEPÇÃO,
DRAMATURGIA E ROTEIROS (PEÇA E VÍDEOS):

Martha Ribeiro.

TEXTOS:

Luigi Pirandello.

ASSISTENTE DE DIREÇÃO E ADEREÇOS:

Philippe Ariel.

FILMAGEM E EDIÇÃO:

Marcela Amaral, Mika Makino
e Bernardo Batista.

CÂMERA AO VIVO:

Mika Makino e Bernardo Batista.

COORDENAÇÃO EQUIPE AUDIOVISUAL

ESTÚDIO E EXTERNAS:

Marcela Amaral.

MÚSICAS ORIGINAIS E TRILHA SONORA:

Nathan There.

WARM UP:

DJ Danuza Formentini.

ILUMINAÇÃO:

João Franco.

PREPARAÇÃO CORPORAL:

Renata Alves e Thiago Piquet.

PREPARAÇÃO VOCAL:

Junio Duarte.

CENÁRIO:

Martha Ribeiro.

GRAFITE DO CENÁRIO:

Luiz Carlos de Carvalho.

FIGURINOS:

Gabriela Bandeira.

COLABORADOR DE COREOGRAFIA (CENA
BAILARINA):

Luiz Mendonça.

COSTUREIRAS:

Dona Eugênia e Dona Sílvia.

CENOTÉCNICO:

Edson.

FOTOS:

Augusto Fontes, Bernardo Batista, Mika
Makino, Geovana Araújo e Martha Ribeiro.

PLANEJAMENTO DE COMUNICAÇÃO, DIREÇÃO DE
ARTE E FOTOGRAFIA, E TRATAMENTO DE IMAGENS:

Isadora Marzano.

PRODUÇÃO MUSICAL:

Diego Paiva.

PRODUÇÃO EXECUTIVA:

Geovana Marques.

ASSISTENTES DE PRODUÇÃO:

Joana Caetano e Helena Damin.

ANALISTA DE MÍDIAS SOCIAIS:

Gabriel Bruno.

ASSESSORIA DE IMPRENSA:

Márcia Demézio.

ELENCO:

Amanda Calabria, Carlos Bruno, Danuza Formentini, Davi Pontes (2ª temporada), Gabriel
Henriques, Gabriel Ferri (1ª temporada), Jefferson Santos (virtual), Jhonatan Correa (2ª
temporada), Joana Caetano (2ª temporada), Karla Abreu, Luiza Nasciutti (1ª temporada),
Nathalia Cantarino, Nathan There, Philippe Ariel, Thatiana Verthein e Renata Alves.

BOLSISTAS DE EXTENSÃO/AUDIOVISUAL:

Mika Makino e Bernardo Batista.

BOLSISTA DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA:

Thiago Piquet.

www.pirandellocontemporaneo.uff.br

<https://www.facebook.com/MasAfinalQuantosSomosNos>

PARCERIAS:

Fundação de Arte de Niterói e Teatro Popular Oscar Niemeyer.

*O espetáculo é uma produção do Projeto Pirandello Contemporâneo. O Projeto é
vinculado ao LCICC (Laboratório de Criação e Investigação da Cena Contemporânea)*

PUBLICAÇÕES RELACIONADAS

Martha Ribeiro. Luigi Pirandello: Um teatro para Marta Abba. São Paulo: Editora Perspectiva, 2010.

Martha Ribeiro. Pirandello Contemporâneo: cadernos de cena. Niterói: PROX-UFF, 2014. (ISBN 978-85-917160-0-5). Disponível também em formato digital em: <<http://www.pirandellocontemporaneo.uff.br>>.

Martha Ribeiro. Projeto Pirandello Contemporâneo: o teatro performativo dos seis personagens. In_ Mapas e percursos, Estudos de Cena. Belo Horizonte: ABRACE, 2014. Carolina Mundim, Beatriz Cerbino, Cássia Navas (Org.)

Martha Ribeiro. Para um Teatro Performativo em Pirandello: um breve diálogo com Deleuze e o teatro da repetição. Revista Brasileira de Estudos da Presença, v. 4, n. 3 (2014), p. 527-550.

Martha Ribeiro. Massimo Castri encenador de Pirandello: Questa sera si recita a soggetto, uma cena entre Brecht e Artaud. In_Da cena Contemporânea. 1ed. Porto Alegre: ABRACE, 2012. Andre Luiz Antunes Netto Carreira; Armino Jorge de Carvalho Bião; Walter Lima Torres Neto. (Org.).

Martha Ribeiro. Memória e experiência no trabalho do performer: o Workcenter de Grotowski e Thomas Richards. Revista Poiesis, v. 1, n. 21-22 (edição especial), jul.-dez. (2013), p. 37-44.

Martha Ribeiro. Pirandello Contemporâneo: um estudo para análise da dramaturgia. Revista Cena. UFRGS, n. 12 (2012).

Martha Ribeiro. Pirandello e o Teatro: para uma gênese dos Seis Personagens a Procura do Autor. São Paulo: Revista Manuscrita, 2012.

Martha Ribeiro. O último Pirandello e sua Personagem-Atriz. Revista Urdimento (UDESC), v. 16, (2011), p. 97-109.

Martha Ribeiro. Pirandello na Linguagem de Cena. Lisboa: Revista Estudio, 2010.

Martha Ribeiro. Os Seis personagens na escritura cênica de Anatoli Vassiliev. In_ Anais do VI Congresso da ABRACE (Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas) – Arte e Ciência: Abismo de rosas: São Paulo, 2010. Memória Abrace Digital.

Martha Ribeiro. O confronto entre ator e personagem em Pirandello. Revista Contexto (UFES), 2010.

AGRADECIMENTOS

Agradecemos aos mais de 800 espectadores que estiveram conosco durante nossa temporada no Teatro Popular Oscar Niemeyer em 2014. Foram três dias de apresentação do espetáculo “Mas afinal, quantos somos nós?” com casa lotada. Agradecemos também aos que estiveram presentes no evento InterFaces de 2014, no IACS, assistindo ao “EXERCÍCIO: Leitura Encenada” para a montagem do espetáculo; às mais de 900 curtidas em nossa fanpage www.facebook.com/MasAfinalQuantosSomosNos e às muitas visitas e visualizações dos teasers em nosso canal www.youtube.com/user/PirandelloConUFF. Juntos compartilhamos a emoção de ver realizado no palco o trabalho de 1 ano de preparação e dedicação de todos os envolvidos nesta aventura que é o teatro.

A todos vocês companheiros e cúmplices, nosso **muito obrigado** por estarem conosco em mais um ano do Projeto Pirandello Contemporâneo. E que venha 2015! Evoê!

Performers e equipe agradecem de forma especial aos amigos, familiares, professores, alunos, apoiadores, funcionários e instituições parceiras que contribuíram para a realização do espetáculo “Mas afinal, quantos somos nós?”.

AGRADECIMENTOS:

Ábila Guidoti. **Ademar Albuquerque**. Aeroporto Santos Dumont. **Aléssio Abdon**. Amaury Lorenzo. **Ana Carolina Costa**. Ana Paula Frasao. **Anália da Silva Bandeira**. Anita Cantarino Frasao. **André Diniz**. Antonio Herly Norões. **Arthur Moura**. Augusto Fontes Junior. **Bianca Madruga**. Bruna Araújo. **Bruno Henríquez**. Bruno Lorenzatto. **Carla Campos**. Carla Tavarez. **Carlos Alberto Torres**. Carlos Arthur Soares. **Carlos de Albuquerque**. Carlos Raeder. **Carolina Rocha**. CEAEX-UFF. **Clarissa Andrade**. Carolina Bandeira. **Catherine Calais**. David Kondylopoulos. **Daya Gibeli**. Denise. **Dona Eugênia**. Dudu Nunes dos Reis. **Seu Edson**. Eduardo Glasser. **Egley Amarolina**. Fabiana Batista. **Flavia Cunha**. Fernanda Dias. **Fernanda Pimentel**. Fundação de Arte de Niterói. **Gabriel Bruno**. Gabriel Gomes Medeiros. **Giovana Adoracion**. Graciela Formentini. **Higuel Norões**. IACS-UFF. **IFashion (Shopping Icarai)**. Irene Dorte. **Isabel Torres**. Isabela Jessula. **Jefferson Santos**. Jéssica Formentini. **João Franco**. Joao Victor dos Anjos. **Jorge da Cunha Pinheiro**. José Geraldo Demezio. **Josélia Frasao**. Julia Paim. **Junio Duarte**. Karen Calabria. **Leonardo Guelmann**. Letícia Lisboa. **Letícia Verthein**. Luciano Vinhosa. **Luiz Carlos de Carvalho**. Luiz Mendonça. **Marcelo Cucco**. Márcia Demézio. **Maria Carolina Werneck**. Maria das Graças Araujo. **Maria das Graças Caetano**. Maria Lucia Curcio de Abreu. **Mariana Torres**. Marilene Verthein. **Martha Ribeiro**. Mirian Calabria. **Monique Feder**. Monique Torres. **Museu do Ingá**. Nara da Silva Bandeira. **Neusa Maria Alves**. Noêmia Formentini. **Otávio Caetano**. Patrícia Azevedo. **Paula Spadari**. Paulo Frasao. **Paulo Ricardo de Cerqueira Marques**. Pedro Ambrosoli. **Pilar Saldanha**. Priscila Mattos. **PROEX-UFF**. Raísa Ribeiro. **Raul Verthein**. Rayna Pegado. **Real Gabinete de Literatura**. Reitoria-UFF. **Rodrigo Pinho**. Rogério Formentini. **Ronaldo Lima**. Rosely Diniz. **Shopping Cidade Copacabana**. Solar do Jambeiro. **Tayla Nunes**. Thaylla Frazão. **Teatro Popular Oscar Niemeyer**. Thiago Piquet. **Waldette Calabria**. Waléria Calabria. **Walkiria Calabria**. Valério Bandeira. **Vanessa Verthein**. Victor De Wolf. **Vida Oliveira**. Vinicius Calabria.

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE

REITOR

Sidney Luiz de Matos Mello

VICE-REITOR

Antonio Claudio Lucas da Nóbrega

PRÓ-REITOR DE GRADUAÇÃO

Renato Crespo Pereira

PRÓ-REITOR DE PESQUISA, PÓS-GRADUAÇÃO E INOVAÇÃO

Roberto Kant de Lima

PRÓ-REITOR DE EXTENSÃO

Wainer da Silveira e Silva

PRÓ-REITORIA DE PLANEJAMENTO

Jailton Heitor Luiz Soares de Moura

SUPERINTENDENTE DO CENTRO DE ARTES UFF

Leonardo Caravana Guelman

DIRETOR DO INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL

Carlos Henrique Marcondes

COORDENADOR DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS CONTEMPORÂNEOS DAS ARTES

Luciano Vinhosa

COORDENADORA DO LABORATÓRIO DE CRIAÇÃO E INVESTIGAÇÃO DA CENA CONTEMPORÂNEA

Martha Ribeiro

Site Oficial do Projeto de Pesquisa e Extensão

www.pirandellocontemporaneo.uff.br

Pirandello Contemporâneo é uma linha de pesquisa do Grupo de Pesquisa do CNPQ, Laboratório de Criação e Investigação da Cena Contemporânea (LCICC), coordenado pela Pesquisadora e Diretora Teatral Martha Ribeiro.

MAS AFINAL,

PIRANDELLO