

# ★ FRAGMENTOS O ENCENADOR-DRAMATURGO, O MATERIAL E A CORALIDADE

Marcelo Lazzaratto

Ator e diretor. É doutor e livre-docente pela Universidade de Campinas (Unicamp). Diretor artístico da Cia. Elevador de Teatro Panorâmico, desenvolve há 30 anos o sistema improvisacional Campo de Visão.

**Resumo:** este artigo tem como objetivo apresentar a dramaturgia cênica *Fragmentos* como texto teatral. Texto composto a partir da correlação de materiais de diversas disciplinas e artes que se configurou no espetáculo *Fragmentos*, uma produção do Teatro Cais 21 por mim concebido e estreado em março de 2023, em Palmela, Portugal. E apresenta o percurso de criação refletindo a respeito dos conceitos “encenador como dramaturgo”, “material” e “coralidade”. Este trabalho está inserido no projeto de pesquisa *Campo de visão: coralidade e outros corpos*, contemplado pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) como Bolsa Pesquisa no Exterior (BPE), Processo 2022/05631-8.

**Palavras-chave:** dramaturgia cênica; encenador como dramaturgo; material; coralidade; Campo de Visão.

## FRAGMENTS THE DIRECTOR-PLAYWRIGHT, THE MATERIAL AND THE CHORALITY

**Abstract:** This article aims to present the scenic dramaturgy *Fragmentos* as a theatrical text. Text composed from the correlation of materials from different disciplines and arts that was configured in the show *Fragmentos*, a production of Teatro Cais 21 conceived and premiered by me in March 2023, in Palmela, Portugal. And it presents the creative path reflecting on the concepts “director as playwright”, “material” and “chorality”. This work is part of the research project *Field of Vision: chorality and other bodies* awarded by FAPESP as a Research Scholarship Abroad (BPE).

**Keywords:** scenic dramaturgy; director as playwright; material; chorality; Field of Vision.

Há muita discussão a respeito da escrita para o teatro na atualidade. O longo e variado período chamado Teatro Pós-Dramático, termo concebido por Hans-Thies Lehmann, explodiu as estruturas convencionais da cena teatral e muito fortemente lançou um desafio à escrita da cena. Diversos teóricos e teatrólogos de várias regiões do mundo participam desse debate, cada qual defendendo pontos de vista coerentes e bem fundamentados, o que faz do tema algo vivo e interessante. Mas também serve como mais um elemento de comprovação de que a atualidade não comporta mais uma única definição para as diversas tendências. Há variados olhares para variadas possibilidades, todas coexistindo ao mesmo tempo. Não há mais possibilidade de se ter um único movimento artístico que defina esta época: a população mundial cresceu exponencialmente, o mundo globalizado oferece acesso à informação como nunca, as redes sociais deram voz a qualquer pessoa que se coliga a seus pares e assim pipocam inúmeras vontades advindas de outras tantas inúmeras necessidades que tendem a se manifestar de maneiras estéticas específicas. Que tipo de dramaturgia abarcaria todas essas vertentes? Ou melhor, que tipo de processo dramático daria conta de tamanha diversidade? Díficeis respostas.

Nos últimos quarenta anos criou-se um entendimento de pelo menos três grandes estruturas que possam abarcar essa variedade. Nota-se que teóricos como Josette Féral, Hans-Thies Lehmann, Silvia Fernandes, Patrice Pavis, Jean-Pierre Sarrazac, Anne Ubersfeld, Richard Schechner, Marco De Marinis, entre tantos outros, enveredam em suas análises e reflexões sobre a cena contemporânea por caminhos que nos apontam para essas estruturas que coexistem: *texto*, *texto performativo* e *texto espetacular*. Grosso modo, pois há sutilezas em cada um deles, *texto* seria o que comumente se entende por dramaturgia, um texto composto por alguém previamente à encenação; *texto performativo* seria aquele que imprime no papel os diversos aconte-

cimentos da ação cênica com todas as suas estruturas; e *texto espetacular* seria a própria encenação não se configurando como texto escrito propriamente dito (De Marinis, 1997; Féral, 2008; Fernandes, 2010; Schechner, 1995; Ubersfeld, 2005). O dramaturgo, diretor e ator Carlos Canhameiro em seu doutorado intitulado “Pós-Dramaturgia” que tive o prazer em orientar, tece um elaborado estudo a partir dessa questão. Para os interessados sugiro sua leitura além, é claro, da leitura dos teatrólogos acima citados. Deixarei seus trabalhos apontados no quadro de referências.

Faço esse apontamento porque este trabalho não pretende discutir essa questão nem muito menos defender este ou aquele ponto de vista. Entretanto, descrevo aqui certo percurso que vivenciei e que certamente me orientou na escrita da dramaturgia de *Fragmentos*, razão maior desta publicação e que de certo modo opera na comunhão, ou melhor seria, na intersecção desses elementos, configurando o que hoje poderíamos chamar de dramaturgia cênica.

Na década de 90 do século passado fiz parte da Cia. Razões Inversas. Esse grupo de teatro tem Marcio Aurelio como diretor. Marcio fora meu professor no curso de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes (ECA – USP) e logo após minha formatura por ele dirigida me convidou a entrar na companhia que ele havia recém-criado com alunos formados na Universidade de Campinas (Unicamp). Em paralelo, ao longo da primeira metade daquela década, Marcio pesquisava e escrevia o seu doutorado, que veio a ter o nome *O encenador como dramaturgo*, trabalho que é possível ser encontrado na biblioteca da ECA. Este título muito diz respeito ao que realizei em *Fragmentos*. Este espetáculo teve em mim, o encenador, a figura que concebeu a cena com diversos elementos e com eles configurou um tipo de dramaturgia específica. Texto que conta com diversos elementos e apontamentos oriundos do que comumente se chama encenação. Mas, importante ressaltar, na verdade, ao eleger ou selecionar este ou aquele elemento para

a cena eu já pensava em dramaturgia ou, ao menos, em uma estrutura dramatúrgica da cena. Então, não sei ao certo o que veio antes, a peça que estreou em março de 2023 ou o texto que aqui apresentarei, mesmo que ele tenha sido colocado no papel depois da estreia do espetáculo. Texto, indicações, cenário, luz, atuação etc. Tudo o que foi criado, pesquisado e selecionado ao longo da criação do trabalho se endereçava a uma tessitura dramatúrgica. O encenador como dramaturgo.

Outro elemento que ajuda a compreender o caminho que percorri até aqui e que certamente iluminou o tipo de escolhas que realizei para este trabalho foi o conceito de “material”. Ainda nos anos 1990, no dia a dia da Cia. Razões Inversas, falávamos muito das ideias e realizações de Bertolt Brecht a respeito do teatro em todas as suas facetas e, também, de Heiner Müller, dramaturgo sucessor crítico do mestre alemão. Importante dizer que Marcio Aurelio, àquela altura, era o grande encenador da obra de Müller no Brasil. Ainda nos anos 1980, havia montado *Eras*, um espetáculo que reunia três textos do dramaturgo alemão, e na ECA-USP *A missão* e *Mauser* esta que foi a montagem de minha formatura na Universidade. Brecht e Müller de certo modo utilizaram em seus trabalhos algo que Heiner Müller veio a definir com maior ênfase já nos anos 1970. A ideia de “material”. Heiner Müller tira esse conceito de Adorno, que dizia:

Do ponto de vista conteudal, o conceito de material é o que mais satisfaz à distinção mediatizada. Segundo uma terminologia finalmente adotada de um modo quase geral nos gêneros artísticos, chama-se assim ao que é formado. Não é a mesma coisa que o conteúdo; Hegel confundiu-os fatalmente. É o que se pode elucidar na música. O seu conteúdo é, quando muito, o que acontece, os episódios, os motivos, os temas, as elaborações: situações flutuantes. O conteúdo não está situado fora do tempo musical, mas é-lhe essencial e vice-versa: é tudo o que tem lugar no tempo. **Em contrapartida, o material é aquilo com que lidam os artistas: o que a eles se apresenta em**

**palavras, cores, sons até às combinações de todos os tipos, até aos procedimentos técnicos na sua totalidade; nessa medida, podem também as formas se transformar em material; portanto, tudo o que a elas se apresenta e a cujo respeito podem decidir.** A concepção espalhada entre os artistas superficiais acerca da escolha do material é problemática porque ignora o constrangimento do material e para um material específico, que impera nos procedimentos técnicos e no seu progresso. **A escolha do material, a utilização e a limitação na sua aplicação, são um aspecto essencial da produção. Mesmo a expansão para o desconhecido, o alargamento para lá do estado do material dado, é em larga medida uma função sua e da crítica que ele, por seu lado, condiciona.** O conceito de material é pressuposto por alternativas como esta: um compositor ou opera com sons inseridos na tonalidade e reconhecíveis em toda a parte como seus derivados, ou os elimina radicalmente; alternativa semelhante à da arte figurativa ou não figurativa, perspectivista ou aperspectivista. Nos próximos vinte anos, dever-se-ia tomar consciência do conceito de material, se se abstrair do hábito linguístico daqueles cantores que, atormentados pelo sentimento da sua musicalidade duvidosa, se vangloriam do seu material. Depois da teoria hegeliana da obra de arte romântica, subsiste o erro de que as formas teriam a ver com o pré-estabelecimento de formas predominantes e também com a obrigatoriedade dos materiais; **o alargamento dos materiais disponíveis, que escarnece das antigas fronteiras entre os gêneros artísticos, é apenas o resultado da emancipação histórica do conceito artístico de forma.** Este alargamento é, desde o exterior, muito sobrestimado; as recusas que não só o gosto, mas também o estado do material, impõem aos artistas, compensam-no. É extremamente escasso o material abstractamente disponível que pode ser utilizável de modo concreto, portanto, sem colidir com o estado do espírito. **O material também não é um material natural, mesmo se aos artistas se apresenta como tal, mas inteiramente histórico. A sua posição pretensa-**

**mente soberana constitui o resultado do abalo de toda a ontologia artística e este declínio afeta igualmente os materiais. Eles não dependem menos das transformações da técnica do que esta dos materiais, que ela respectivamente elabora** (Adorno, 2008, p. 169, grifos próprios).

A longa citação é, a meu ver, válida pois se trata de um conceito complexo e nada melhor do que a fonte para nos dizer suas propriedades. Heiner Müller foi mestre em trabalhar com obras, temas, mitos, rearticulando-os a partir da ideia de “material”. Hamlet foi um material em *Hamlemachine*, assim como Medeia em *Medeia material*, entre muitos outros textos. Para discutir, sublinhar, criticar e de certo modo trazer à cena o tempo em que vivia, desde as condições sociopolíticas e econômicas até o pensamento estético propriamente dito, Müller utilizava o material escolhido e o resignificava em diálogo com outros materiais e acontecimentos contemporâneos.

Desse modo, no início dos anos 2000, já como diretor teatral, utilizei como material a obra *O conto da ilha desconhecida*, de José Saramago para encenar *A ilha desconhecida*, primeiro trabalho da Cia. Elevador de Teatro Panorâmico da qual sou o diretor artístico, bem como o espetáculo *Loucura*, em que Gabriel Miziara e eu utilizamos o tema que deu título à montagem para processá-lo cenicamente em diálogo com diversos outros materiais textuais e sonoros, resultando em uma dramaturgia cênica inédita. De lá para cá, essa prática se mostrou potente em outros tantos trabalhos sejam profissionais como o espetáculo processual *Amor de improviso* (2003 a 2016), *Ponto zero* (2007) e *Diásporas* (2017), seja em montagens universitárias como *Enamorados* (2002) e *O cortiço* (2013).

Mas há um terceiro elemento fundamental que atravessa tanto o conceito de “encenador como dramaturgo” quanto o conceito de “material” e que é constituinte de toda minha jornada de artista pesquisador e que está no cerne dessa pesquisa contemplada pela FAPESP: trata-se do “Campo de

Visão”, sistema improvisacional coral e linguagem cênica que desenvolvo há mais de trinta anos e que, hoje posso afirmar, é a base de todos os meus trabalhos artísticos, seja na esfera da atuação seja na concepção da cena e, recentemente, também da escrita, pois nos últimos anos passei a me aventurar como escritor tanto de dramaturgias como de pequenos romances.

Digo isso pois o Campo de Visão adquiriu tamanha força em minha percepção de mundo e certamente nos diversos modos de trabalhar a cena, que tudo que crio, de certa maneira, está impregnado por ele. Porque ele é um sistema improvisacional que exercita a alteridade de maneira intensa e profunda, que tem na relação com o “outro” a própria razão de ser. Este artigo não é o espaço para destrinchá-lo em toda sua complexidade. Quem tiver interesse em saber mais a respeito indico o livro que publiquei *Campo de visão: exercício e linguagem cênica* (2011) e *Campo de visão: um exercício de alteridade, no prelo*, enquanto escrevo essas linhas, bem como dissertações e teses de pesquisadores que se interessaram por ele que deixarei também indicadas.

Por aqui digo que o modo de conceber a escrita da escritura cênica que resultou no texto *Fragmentos* se apoiou também no Campo de Visão, não nos seus aspectos fundamentais voltados ao trabalho do ator que a essa altura da jornada são os mais conhecidos pelos artistas da cena, mas sim nos aspectos de “fundo” que ao mesmo tempo o estruturam e são, ao fim e ao cabo, sua razão de ser.

Um desses aspectos é o seu sentido de coraliidade. Recentemente escrevi para a tese de livre docência (está no prelo para publicação) o seguinte: “por ser coral ele vivifica em nós ancestralidades em que os indivíduos se compreendiam antes coletivamente do que individualmente. Ele nos faz lembrar que estamos sempre inseridos em algo maior do que nós mesmos, que fazemos parte de um todo. Que uma simples ação individual transforma o todo e que qualquer acontecimento transforma o indivíduo, sempre, irrevogavelmente. E que não

há problema nisso. Muito pelo contrário... estimula a compreender que nada é para sempre e que nada permanece sempre do mesmo modo. Que tudo flui e vibra, constantemente. Ele nos diz: sinta-se parte de um todo! Se você percebe que você sempre está inserido em algo, você se incandesce, se multiplica, porque você reconhece uma força que não depende só de si. Torna-se capaz de relacionar coisas, fazer associações, criar metáforas, tecer analogias. Assim, tudo fica mais rico e mais tranquilo de ser criado. O seu entorno está sempre acontecendo. Em tudo há acontecimento. Esteja receptivo a isso. Tudo é material para você se alimentar”.

A prática continuada do Campo de Visão ao longo de trinta anos, sua aplicação em diversos trabalhos, seja como exercício ao trabalho do ator seja como linguagem cênica, ofereceram a mim um interessado entendimento de articular e estabelecer diálogo entre as diferenças, entre materiais diversos, porque conduzidos pela alteridade que busca através de uma percepção fina dos traços distintivos do outro, porosidade e conexão; mas que fique claro, por contiguidade e não por amálgama. Pois não se trata de unir, fundir em um só corpo, mas sim de se ter um só corpo composto por diferentes corpos, sejam eles corpos humanos ou no sentido metafórico, “corpos” poéticos.

O modo de conceber a cena regido pela coralidade que o Campo de Visão instiga, faz o condutor do trabalho estar sempre voltado para os outros que o cercam e atento a qualquer indício e faísca que possam ser potentes à criação. Qualquer gesto dos atores, um específico tom de voz, o modo de andar ou de sentar, a altura da voz, sua articulação; o modo de abaixar, de correr, andar em cena e girar; o modo de permanecer, o controle do foco de atenção bem como o manuseio de algum objeto; o modo de sentar em uma cadeira ou de encher um copo d’água; a voz que soa quando canta, sua afinação, sua escuta, bem como o modo com que ele se relaciona com os outros companheiros de cena ou com o material que o condutor lhe oferece como uma música, uma “marca”, um trecho de texto; a

utilização do repertório próprio em diálogo com materiais para ele desconhecidos, a ênfase que dá a algum aspecto do texto quando o diz, bem como o não entendimento de algum trecho; a coragem de seguir em frente, a qualidade da reflexão a respeito do trabalho, o modo que propõe a criação de uma cena, um aspecto do personagem, uma ideia de linha de ação para que o outro realize e tantos outros detalhes que o condutor, diretor, encenador deve estar atento e relacionar dinamicamente para que o todo fique forte, ou melhor, para que os atores sintam/percebam/compreendam que há uma “cama” gerada por todos e por qualquer um que os sustenta e, assim, eles podem se engrandecer, se fortalecer e vibrar positivamente em cena, cheios de vitalidade. Sim, de vitalidade, o sentido de coralidade oferece aos indivíduos vitalidade! Pois sabem/sentem, conscientemente ou não, estarem inseridos em uma teia que ao mesmo tempo os ampara e os propulSIONA à criação.

E há também os aspectos do trabalho da encenação com os outros elementos que a comporão que não somente o trabalho com os atores. O sentido de coralidade também oferece ao encenador, diretor, condutor dos trabalhos, uma percepção aguda dos diversos materiais que o ajudarão a instigar os atores e a compor a cena, para depois bem ordená-los em uma estrutura sensível de transmissão aos futuros espectadores. Por exemplo, entender que uma canção pode iluminar uma cena como um fecho de luz branco em meio ao azul que a circunstância do tema propõe, como a cena *O ciúme*, em *Fragmentos*; ou ainda, também em *Fragmentos* na cena *Carta de amor*, um trecho de um poema de amor de Guilherme de Almeida ao som de Patti Smith somado a atitude “rock’n roll” do ator ao berrá-lo no microfone é dar voz a cada um dos materiais e fazê-los consoar conjuntamente. O encenador se mostrando aberto a ouvir cada um dos elementos os articula antes por um sentido de coralidade e não somente por seu desejo. O poema de Guilherme de Almeida deseja, assim como o microfone, a voz de Patti Smith e a atitude



do ator. E o encenador também deseja, todos desejam. A coralidade oferece espaço para que todos os desejos se manifestem e ao mesmo tempo dá um sentido a todos. Paradoxo lindo e que é processado e praticado com profundidade no Campo de Visão.

Pois bem, o espetáculo *Fragmentos* nasceu do interesse das atrizes que compõem a companhia portuguesa Teatro Cais 21, Júlia Prado e Ana Isabel Delgado, realizarem um espetáculo que tivesse o amor como tema. Propus a elas em um primeiro momento, ainda em 2022, *Fragmentos de um discurso amoroso*, do semiólogo francês Roland Barthes como norte do trabalho. Àquela altura, ainda não o havia escolhido como “material” central do processo. Era somente uma instigação a elas. Importante dizer que essa obra de Roland Barthes me acompanha desde o curso de Letras na Pontifícia Universidade Católica (PUC) nos anos 1980, e de tempos em tempos a revisito. No início dos anos 2000, fiz um trabalho, *Enamorados*, com uma turma do Teatro-escola Célia Helena usando essa obra para conceber o material pedagógico-artístico, bem como ela me ajudou a pensar e embasar o espetáculo *Amor de improviso*, da Cia. Elevador.

Ao longo de 2022, a cada encontro virtual com as atrizes do Cais 21, eu, no Brasil, elas em Portugal, a obra de Barthes foi se nos apresentando com tanta força e urgência que acabei por elegê-la como “material”. E naquele momento ouvi a voz de Adorno: “*A escolha do material, a utilização e a limitação na sua aplicação, são um aspecto essencial da produção. Mesmo a expansão para o desconhecido, o alargamento para lá do estado do material dado, é em larga medida uma função sua e da crítica que ele, por seu lado, condiciona*”.

Queria ter Barthes mais uma vez me instigando, mas agora como um parceiro de criação. Se nos anos 1980 ele abriu os horizontes de um aluno de Letras, se no início dos anos 2000 ele me ofereceu e me ensinou vários elementos da linguagem para compor a cena, agora vinte anos depois me arvorei a tê-lo como parceiro de criação. Escrevi e compus tanto a cena espetacular quanto a dramaturgical

em diálogo com ele. Diálogo como afirmação e crítica. Diálogo é abrir-se ao imprevisível do outro. É impregnar-se do desconhecido que o conhecido carrega. E, assim, o processo de criação começou a se dar em seu sentido prático a partir da ideia do “encenador como dramaturgo”.

Barthes, para compor sua obra, estabeleceu diálogo com diversos materiais como ‘, de Goethe; *Ligações perigosas*, de Chordelos de Laelos; *Falsa amante*, de Balzac; *O caminho de Guermantes*, de Proust; *Armance*, de Stendhal e, também, com reflexões de Freud, Lacan, Winnicott, Verlaine, Nietzsche e tantos outros,, que a lista aqui ficaria muito extensa. Seguindo seus passos me utilizei de diversas referências para tramar o material de Barthes com ênfase maior nos aspectos musicais que, posso mesmo dizer, serviram como argamassa sensível do trabalho, deixando de pé o jogo cênico.

Importante dizer que para além do arcabouço de referências que trago acumulado ao longo de muitos anos de trabalhos criativos, o fato de estrear esse espetáculo em solo português me ofereceu a prazerosa necessidade de pesquisar sonoridades e composições de artistas da cena lusitana. Desse modo, entre tantos pesquisados, selecionei para o espetáculo os compositores Luísa Sobral, JP Simões, João José Junior de Oliveira, Ubirailton Alves Ferreira e a cantora Carminho. Alguns outros como Salvador Sobral, Tereza Salgueiro e Michel Giacometti com sua importante pesquisa sobre a sonoridade dos cantos dos trabalhadores portugueses da terra ficaram de fora do espetáculo. Sobre o trabalho de Giacometti<sup>1</sup> certamente retornarei em um outro artigo que tenha a coralidade como centro. Aqui ela vem com força adjetiva à apresentação da dramaturgia cênica de *Fragmentos*.

Mesmo assim, aqui anuncio que o sentido de coralidade pode e deve transcender o jogo relacional entre humanos e se adentrar também como modo operacional de nos relacionarmos com tudo que possa vir compor a cena, seres animados e inanimados. Porque a coralidade agrega, coordena, embasa, permite que as partes que compõem o

todo se integrem porque adquirem ânima. O ator manipula o objeto ou é por ele manipulado? Essa resposta o Campo de Visão me ensinou há muitos anos. Claro que o primeiro sentido está na manipulação do ser animado sobre o inanimado, mas a prática constante de exercícios que estimulam a percepção e a sensorialidade nos levam a também compreender o oposto: o objeto é capaz de adquirir ânima e animar o indivíduo humano. A partir dessa noção e prática, a coralidade também passa a ser composta pelos objetos da cena, adereços, música, luz e espaço. Tudo integrado e interagindo com suas características próprias contribuindo para o todo.

Por fim, algo referente ao espaço em *Fragments* que foi tramado seguindo a mesma articulação sensível acima descrita. Imaginei que o encontro entre a didática semiológica de Barthes e os materiais por mim selecionados precisavam de um espaço ao mesmo tempo neutro e delimitado. Um espaço de investigação, de busca e de experimentação. Assim, elegi a lousa como material síntese para a encenação. Além de termos uma lousa em cena propriamente dita manipulada pelos atores à la Brecht e seus cartazes, fiz do próprio tablado do palco uma grande lousa preta sobre a qual todas as ações seriam “escritas” através dos corpos dos atores e suas ações, seus suores, dores e amores; como também pelos objetos. Uma lousa horizontal quadrada de 5mx5m é configurada pelos atores utilizando fita crepe. Gesto simples mas que nessa encenação adquire força de “gestus”, pois essa simples ação é realizada pelos três atores conjuntamente, como um divertimento, em sintonia e com movimentos fluidicos em harmoniosa relação com *Perfect Day*, de Lou Reed que está soando no ar, anunciando que o espaço que estão delimitando será o espaço de experimentação, de jogo, de busca, de registro das descobertas, de anúncio dos problemas e dilemas humanos, de reflexão e que tudo será realizado por eles, pelos três, sem hierarquias, contribuindo cada qual com seu olhar, sua sensibilidade, sua argúcia e entrega, e se oferecendo genuinamente a

compor o dilema que o outro venha a manifestar. Júlia Prado, Ana Isabel Delgado e David Andrade, os atores do espetáculo, se mostraram parceiros brilhantes ao longo do processo e se entregaram totalmente à investigação. *Fragments*, tanto a encenação como a dramaturgia aqui apresentada foram concebidas com eles e a partir deles para todos.

Essas escolhas vinculadas a outras tantas pequeninas, mas não menos importantes, que acontecem no dia a dia de ensaios e que não precisam ser manifestadas como discurso – aliás é próprio dessas se manterem nas sombras... aí reside sua potência – foram fundamentais na composição do texto *Fragments* e que, creio, dará uma ideia da tessitura pretendida pelo encenador dramaturgo ao se relacionar com o material *Fragments de um discurso amoroso*, de Roland Barthes, utilizando o sentido da coralidade proposto pelo Campo de Visão. Vamos a ele.

## Fragmentos

dramaturgia cênica de Marcelo Lazzaratto

Textos – Roland Barthes e Marcelo Lazzaratto  
Encenação – Marcelo Lazzaratto

Coralidade:

Parceiros diretos – Júlia Prado, Ana Isabel Delgado, David Andrade

Parceiros indiretos – Lou Reed, Glenn Miller, Carminho, Nick Cave, JP Simões, Patti Smith, Vangelis, Guilherme de Almeida, Tom Waits, Luisa Sobral, J. W. Goethe e Itamar Assumpção

Produção – Teatro Cais 21 (2023)

## Prólogo

*Luz – palco vazio. A atriz 2 entra com seu aparelho de telefone e uma pequena caixa de som. Conecta os aparelhos e faz soar Perfect Day, de Lou Reed.*

*Em seguida, a atriz 1 e o ator entram no espaço. Os três se cumprimentam. Claramente se conhecem, fazem parte de um mesmo grupo, são todos atores de*

teatro se preparando para o trabalho que virá. Começam a preparar o espaço cênico. O espaço vazio começa a ser preenchido. Primeiramente delimitam uma área de 5mx5m com uma fita crepe. Depois, trazem das coxias todos os objetos que serão utilizados na peça e os dispõem do lado de fora do quadrado. A parte frontal deve ser reservada para sete copos e uma jarra d'água. Dentro da área delimitada colocam uma mesa com uma cadeira, centro fundo, uma cadeira à direita frente e um pedestal com microfone na frente esquerda. Essa sequência de ações deve durar o tempo exato de Perfect Day.

Quando a música termina, posicionam-se em torno da mesa. A atriz 2 se senta na cadeira. Mudança de luz. Da luz de serviço para uma luz cênica, claramente recortada e composta. Em seguida soa nas caixas de som In the mood, de Glenn Miller.

Atriz 1 – O discurso amoroso é hoje em dia de extrema solidão. Este discurso talvez seja falado por milhares de pessoas (quem sabe?), mas não é sustentado por ninguém; foi completamente abandonado pelas linguagens circunvizinhas: ou ignorado, depreciado, ironizado por elas, excluído não somente do poder, mas também dos seus mecanismos (ciências, conhecimentos, artes). Quando um discurso é dessa maneira levado pela sua própria força à deriva do inatural, banido de todo espírito gregário, só lhe resta ser o lugar, por mais exíguo que seja, de uma afirmação. Essa afirmação é em suma o assunto deste espetáculo que começa.

*A atriz 1 passa a encher os dois primeiros copos com água. Importante: são sete copos – o primeiro deve ser preenchido totalmente, o segundo um pouco menos e assim por diante até que o último deve conter apenas uma gota de água.*

Ator – Fragmentos de um discurso amoroso! O Dis-cursus é, originalmente, a ação de correr para todo lado, são idas e vindas, “passos”, “intrigas” Com efeito, o enamorado não para de correr na sua cabeça, de empreender novas diligências e de intrigar contra si mesmo. Seu

discurso só existe através de lufadas de linguagem.

*O ator enche de água mais dois copos.*

Atriz 2 – Podemos chamar essas frações de discurso de figuras. Palavra que não deve ser entendida no sentido retórico, mas no sentido ginástico ou coreográfico; enfim, no sentido grego: *oxnua*, figura, não é o “esquema”; é, o gesto do corpo captado na ação, e não contemplado no repouso: o corpo dos atletas, dos oradores, das estátuas: aquilo que é possível imobilizar do corpo tensionado. Assim é o enamorado apressado por suas figuras. A figura é o enamorado em ação.

*A atriz 2 enche os três últimos copos com água e deixa a jarra contendo o que sobrou de água ao lado do último copo.*

Atriz 1 – Assim, este discurso será composto por fragmentos de figuras e o que aparecerá como título de cada figura não é sua definição, é seu argumento. Argumentum: exposição narrativa, sumário, pequeno drama, história inventada; acrescento: recurso de distanciamento, cartaz, à moda de Brecht.

Ator – A figura é, de certa forma, uma ária de ópera; ela é, se considerarmos ao extremo, uma “ária sintática”, um “modo de construção”.

Por exemplo, se o sujeito espera o objeto amado num encontro marcado, uma ária de frase passa repetidamente pela sua cabeça:

Atriz 2 – “Não é lá muito elegante se atrasar, não é?”

Atriz 1 – “Ele bem que poderia ter avisado.”

Ator – pronto! A figura *À espera* já está formada. E nela, através dela, a emoção!

*Ao pronunciar “a emoção” corta-se In the mood e se insere Moonlight Serenade, de Glenn Miller, instantaneamente.*

Atriz 2 – Ao longo da vida amorosa, as figuras surgem na cabeça do sujeito apaixonado sem nenhuma ordem, porque dependem cada



vez de um acaso (interior ou exterior). Cada figura explode, vibra sozinha como um som despojado de toda melodia – ou se repete, até cansar, como motivo de uma música sempre igual.

Nenhuma lógica liga as figuras nem determina sua contiguidade: as figuras estão fora do sintagma, fora da narrativa, são Erínias; se agitam, se chocam, se acalmam, voltam, se afastam sem nenhuma ordem como um vão de mosquitos. O dis-cursus amoroso não é dialético; ele gira como um calendário perpétuo, uma enciclopédia afetiva.

Atriz 1 – Fragmentos de figuras que são solilóquios: assim se compôs este espetáculo. Porque não se trata de uma Narrativa que se encadeia a um fim. Não há romance aqui.

*A Atriz 1 estala os dedos e imediatamente a música cessa.*

Para me fazer entender: não se trata aqui de uma história de amor (ou da história de um amor). E muito menos que os deuses e as deusas nos livressem, de uma Filosofia do Amor.

Assim sendo é um enamorado que fala e que diz:

*Ator ao microfone. Tenta falar e não consegue. Tenta uma, duas, três vezes e nada: bebe água do primeiro copo, convulsivamente. Quando ele volta ao microfone para, enfim, falar... a Atriz 2 diz e instaura a figura:*

### Angústia

*Cena em azul profundo com foco sobre a mesa. O sujeito apaixonado sob o sabor de uma ou outra contingência se deixa levar pelo medo de um perigo, de uma mágoa, de um abandono, de uma reviravolta – sentimento que ele exprime sob o nome de angústia.*

*A Atriz 2 passa agir como “personagem” que descreve:*

Esta noite voltei sozinha ao hotel; o outro decidiu retornar mais tarde. As angústias já estão lá, como o veneno preparado (o ciúme, o abandono, a inquietude); elas esperam apenas que passe um pouco de tempo para poder decentemente se declarar. Pego um livro e um sonífero, “calmamente”.

*O ator pega o segundo copo com água e o oferece para a Atriz 2 para que ela tome o sonífero. Entra a música Werther, de JP Simões.*

O silêncio deste grande hotel é sonoro, indiferente, idiota (ronrom longínquo das banheiras se esvaziando); os móveis, as lâmpadas são estúpidas, nada de amigável onde se aquecer (“estou com frio, voltemos à Paris”). A angústia cresce, observo sua progressão, como Sócrates falando, sentia aumentar o frio da cicuta; eu a escuto se nomear, sobressair, como uma figura inexorável do fundo das coisas que estão lá.

– (E se para que qualquer coisa aconteça, eu fizesse uma promessa?) Se ele aparecer no próximo minuto eu vou dizer que o amo.

*O último acorde de piano de Werther soa no ar. Quando termina, a Atriz 2 quebra o clima anterior e trocando de lugar com o Ator se dirige ao microfone dizendo:*

O psicótico vive sob o temor do aniquilamento. Mas o “temor clínico do aniquilamento já foi experimentado (...) e há momentos em que um paciente precisa que lhe digam que o aniquilamento cujo temor mina a sua vida já lhe ocorreu”. O mesmo, parece, se passa com a angústia do amor: ela é o temor de um luto que já ocorreu, desde a origem do amor, desde o momento em que fiquei encantando. Seria preciso que alguém pudesse me dizer: (A Atriz 2 olha para o Ator e diz:) “Ei... Não fique angustiada, você já o perdeu.”

*Soa no ar One more kiss, dear, de Vangelis instaurando a nova figura:*

## Adorável

*Cena em azul claro, suave e foco sobre a mesa*

Atriz 1 – Encontro ao longo da vida milhões de corpos; desses milhões posso desejar centenas; mas dessas centenas, amo apenas um. O outro pelo qual estou apaixonado designa em mim a especialidade do meu desejo.

Esta escolha, tão rigorosa que só retém o Único, estabelece, por assim dizer, a diferença entre a transferência analítica e a transferência amorosa; uma é universal, a outra é específica. Foram precisos muitos acasos, muitas coincidências surpreendentes (e talvez muitas procuras), para que eu encontre a IMAGEM que, entre mil, convém ao meu desejo. Eis um grande enigma do qual nunca terei a solução: por que desejo Alguém? Por que o desejo por tanto tempo, languidamente? É ele inteiro que desejo (uma silhueta, uma forma, uma aparência)? Ou é apenas uma parte desse corpo? E neste caso, que parte do corpo amado, cria em mim um fetiche? Que porção, talvez incrivelmente pequena, que acidente? O corte de uma unha, um dente um pouco quebrado, uma madeixa, uma maneira de fumar ao afastar os dedos para falar? Tenho vontade de dizer que todos estes relevos do corpo são adoráveis. Adorável quer dizer: este é meu desejo, tanto que único: “É isto! É exatamente isto (que eu amo)!” “No entanto, quanto mais experimento a especialidade do meu desejo, menos posso nomeá-la; à precisão do alvo corresponde um estremecimento do nome; deste fracasso da linguagem, só lhe resta um vestígio: a palavra “adorável” (a boa tradução de “adorável” seria o ipse latino: é ele, é ele mesmo em pessoa).

Atriz 2 – Adorável é o vestígio fútil de um cansaço, que é o cansaço da linguagem. De palavra em palavra me esforço para dizer de outro modo o mesmo da minha Imagem, impro-

priamente o próprio de meu desejo: viagem ao término da qual minha última filosofia só pode ser reconhecer – e praticar a tautologia. É adorável o que é adorável. Ou ainda: adoro você porque você é adorável, te amo porque te amo. Assim, o que fecha a linguagem amorosa é aquilo mesmo que a instituiu: a fascinação. Pois descrever a fascinação não pode nunca, no fim das contas, ultrapassar este enunciado: “estou fascinado”.

## Enamorados anônimos

*Cena em tom de luz de mercúrio.*

*Atriz 2 prepara a sala dos Enamorados*

*Anônimos para a próxima sessão ao som de Franks Theme, de Tom Waits. Quando tudo está pronto, escreve na Tabuleta – Enamorados anônimos – e diz a figura:*

ESCONDER. o sujeito apaixonado se pergunta, não se deve declarar ao ser amado que o ama (não é uma figura de confissão), mas até que ponto deve esconder dele suas “perturbações” (as turbulências) de sua paixão: seus desejos, suas aflições, enfim, seus excessos. Os óculos escuros!

*Atriz 1 entra e diz:*

Atriz 1 – Boa noite.

Atriz 2 – Boa noite. Como tem passado a semana?

Atriz 1 – Mais ou menos...

*Atriz 2 faz sinal para Atriz 1 sentar-se.*

*Ator entra.*

Ator – Boa noite. É aqui os... ?

Atriz 2 – Enamorados Anônimos, sim.

Ator – Isso.

Atriz 2 – Prazer, seja bem-vindo, pode se sentar.

Ator – Obrigado, com licença.

*A música cessa. Dá-se o início da seção.*

Atriz 2 – Boa noite, sejam bem-vindos aos Enamorados Anônimos. Primeiro eu gostaria de parabenizar vocês pela força e coragem

de estarem aqui hoje. E, também, gostaria de dizer que vocês serão sempre bem-vindos aqui. Todos vocês. Quem quiser começar a partilhar, fique à vontade.

Atriz 1 – Ontem à noite, eu... eu fui jantar com uns amigos meus. Estavam lá eu, uma amiga minha e o meu melhor amigo, e ele sabia perfeitamente o quanto eu gostava dela.

Estava a correr tudo bem, nada demais, até que eu comecei a perceber risinhos entre eles, começaram a colocar comida na boca um do outro... ele ajoelhou-se perante ela...

Ator – Boa noite, o meu nome é Antonio Pedro, tenho 23 anos, tenho uma relação... peço desculpa, TINHA uma relação de quase três anos. Ela chama-se Maria. Estávamos num jantar para comemorarmos os três anos e algo parecia estranho... até que a meio do jantar ela diz-me que... que eu não era suficiente pra ela...

Atriz 2 – E aí abriu-se uma ferida, não é?

Atriz 1 – E aberta essa ferida, eu sustento-a, e alimento-a com outras imagens, até que uma outra ferida me venha desviar a atenção. (*Chora*).

Atriz 2 – Chorar faz parte da atividade normal de um corpo apaixonado

Ator – ... ela diz-me que está com outra pessoa e eu pergunto o que é que ele tem que é suficiente pra ela... ela levanta-se, dá-me um beijo na testa e vai embora! (*Chora*).

Atriz 2 – A paixão é por essência para ser vista.

Ator – Mas não estou a perceber, sempre se diz que quem ama esconde.

Atriz 2 – É preciso que se veja o esconder. Esse é o paradoxo ativo que tens que resolver. Quer ao mesmo tempo que se saiba, e que não se saiba. (*Ela oferece óculos escuros aos Enamorados.*) E para que não se veja, eu coloco os meus óculos escuros em meus olhos embaçados.

*Quando colocam os óculos escuros, soa no espaço*

*I'll be gone, de Tom Waits. Os três dançam sutilmente superando ironicamente seu estado de angústia. Em seguida, transformam o ambiente em uma suposta quitinete representada por um grande pano branco estendido (lençol) indicando uma cama. Quando tudo está pronto, o Ator apresenta a próxima figura:*

### Fazer uma cena

*Cena em tom de luz interior, quente, abajures.*

Ator (*ao microfone*) – CENA. A figura visa toda “cena” (no sentido doméstico do termo) como troca de contestações recíprocas.

Quando dois sujeitos brigam segundo uma troca ordenada de réplicas e tendo em vista obter a “última palavra”, esses dois sujeitos já estão casados: a cena é para eles o exercício de um direito, a prática de uma linguagem da qual eles são coproprietários; um de cada vez, diz a cena, o que equivale a dizer nunca você, sem mim, e vice-versa. Esse é o sentido do que se chama eufemisticamente de diálogo: não se trata de escutar um ao outro, mas de se sujeitar em comum a um princípio de repartição dos bens da fala. Os parceiros sabem que o confronto ao qual se entregam e que não os separará é tão inconsequente quanto um gozo perverso.

(*a primeira Ela – Atriz 1, a segunda Ela – Atriz 2*)

Ela 1 – mas tu disseste que..

Ela 2 – o que eu disse? Eu nunca disse nada

Ela 1 – como é que tu podes ser tão... tu não tens vergonha?

Ela 2 – eu disse que amo-te

Ela 1 – para! Para com a chantagem.

Ela 2 – dizer que te amo é uma chantagem para ti?

Ela 1 – não é sobre isso que estamos a falar

Ela 2 – mas somente isso importa

Ela 1 – tu fizeste ou não fizeste?

Ela 2 – que importância tem isso frente o que a gente sente uma pela outra?

Ela 1 – tu foste ou não foste?

Ela 2 – e desde quando eu assinei um documento de conduta em que eu deva prestar contas a você de tudo o que faço?

Ela 1 – o quê? o que é que tu estás a dizer?!!!

Ela 2 – achei que tínhamos um acordo de liberdade! Lembra?

Ela 1 – acordo? Tu faz-me rir. Eu também não me lembro de ter assinado nenhum documento a acordar alguma coisa contigo.

Ela 2 – acordo tácito! Acordo que não se diz, mas que se sente, se sabe, se percebe!

Ela 1 – para com os teus malabarismos mentais!

Ela 2 – não são malabarismos. Isso é um grito, o meu grito de poder ser quem sou!

Ela 1 – Tu foste ou não foste? É simples. Basta dizeres! Fizeste ou não fizeste?

Ela 2 – e se eu dissesse que sim?

Atriz 1 – Toda a Cena começa com uma diferença, um desequilíbrio: (a cena é elétrica). Para que esse desequilíbrio se ponha em movimento (como um motor), para que a cena ganhe velocidade, é preciso um engano, em que cada um dos parceiros se esforça para o atrair para o seu campo; esse engano é geralmente um fato (que um afirma e o outro nega) ou uma decisão (que um impõe e o outro recusa).

Ela 1 – o quê? o que é que tu estás a dizer?!!!

Ela 2 – achei que tínhamos um acordo de liberdade! Lembra?

Ela 1 – acordo? Tu faz-me rir. Eu também não me lembro de ter assinado nenhum documento a acordar alguma coisa contigo!

Ela 2 – acordo tácito! Acordo que não se diz, mas que se sente, se sabe, se percebe!

Ela 1 – para com os teus malabarismos mentais!

Ela 2 – não são malabarismos. Isso é um grito, o

meu grito de poder ser quem sou!

Atriz 2 – o acordo é logicamente impossível na medida em que o que é discutido não é o fato ou a decisão, quer dizer, alguma coisa que está fora da linguagem, mas apenas aquilo que a precede: a cena não tem objeto ou pelo menos ela o perde muito depressa: ela é essa linguagem cujo objeto foi perdido. É próprio da réplica não ter nenhuma finalidade demonstrativa, persuasiva, mas apenas uma origem, e que essa origem seja sempre apenas imediata: na cena, eu colo ao que acaba de ser dito.

Ela 1 – mas tu disseste que..

Ela 2 – o que eu disse? Eu nunca disse nada

Ela 1 – como é que tu podes ser tão... tu não tens vergonha?

Ela 2 – eu disse que te amo

Ela 1 – para! Para com a chantagem.

Ela 2 – dizer que te amo é uma chantagem para ti?

Ela 1 – não é sobre isso que estamos a falar

Ela 2 – mas somente isso importa

Ela 1 – tu fizeste ou não fizeste?

Ela 2 – que importância tem isso frente o que a gente sente uma pela outra?

Ela 1 – tu foste ou não foste?

Ela 2 – e desde quando eu assinei um documento de conduta em que eu deva prestar contas a você de tudo o que faço?

Ela 1 – o quê? o que é que tu estás a dizer?!!!

Ela 2 – achei que tínhamos um acordo de liberdade! Lembra?

Ator (*ao microfone*) – A cena é como a Frase: estruturalmente não há nada que obrigue a pará-la. Só pode interromper a cena alguma circunstância exterior à estrutura: o cansaço dos dois parceiros, a chegada de alguém ou ainda a substituição brusca do desejo pela agressão. A não ser que se aproveite desses incidentes, nenhum parceiro tem poder para bloquear a cena. De que meios eu poderia dispor? O silêncio? Ele só realçaria o que-

rer da cena. O raciocínio? Nenhum é de tão puro metal que deixe o outro sem voz. A análise da cena em si? Passar da cena para a meta cena não é mais do que abrir uma outra cena. Como o amor, a cena é sempre recíproca. A cena é, pois, interminável, como a linguagem: ela é a própria linguagem, apreendida no seu infinito.

Ela 1 – para com os teus malabarismos mentais!

Ela 2 – não são malabarismos. Isso é um grito, o meu grito de poder ser quem sou!

Ela 1 – tu foste ou não foste? É simples. Basta dizeres! Fizeste ou não fizeste?

Ela 2 – e se eu dissesse que sim?

Ela 1 – sairia por aquela porta sem olhar pra trás

Ela 2 – sim

*Ela 1 sai.*

Ela 2 – (*aos gritos*) sempre soube que não me queria, que não me amava de verdade. Que nossa história não duraria, que você desistiria, me abandonaria, sozinha nesse apartamento, eu te odeio, você é igual a todas as outras, não há possibilidade de se caminhar juntas, os pactos são falsos, tudo mentira, não importa com quem, o gênero, com nada, a espécie humana é um fracasso, você é um fracasso, eu sou um fracasso, não consigo viver sem você, sem alguém, qualquer alguém, será que não consigo poder fazer o que quero quando quero, porque sempre tem alguém a machucar, alguém que eu machuco, alguém que me machuca, estou machucada porra!, e daí, de que adianta, por que estou gritando, a quem, não faz sentido, mas não estou aguentando, a vida é isso, uma promessa, nunca se realiza, nunca, nunca, uma promessa que nunca se realiza, e eu não vou ficar deprimida, entendeu? Entendeu? Você está me escutando, não vou ficar jogada na cama como um lixo, vou sair, vou me jogar, vou aprontar com ela sim sim sim sim

*Ela 1 volta*

Ela 2 – (*não percebe*) sim sim sim só vou dizer a ela, e depois a ela e depois a ele também e quando estiver com eles com ela com ela com ele vou pensar em você e vou gozar gostoso pra eles pra eles! pra você nunca mais nunca mais vou querer te ver nunca mais

*Ela 2 percebe a presença de Ela 1*

Ela 1 – vim só buscar a minha carteira.

Atriz 1 – Nenhuma Cena tem um sentido, nenhuma avança para um esclarecimento ou uma transformação. A cena não é nem prática ou dialética; ela é luxuosa, ociosa: tão inconsequente quanto um orgasmo perverso: ela não marca, não suja. Pela insignificância do seu tumulto, a cena lembra um vômito à moda romana: coloco o dedo na minha garganta (excito-me até a contestação), vômito (um jorro de argumentos ferinos) e depois, tranquilamente, continuo a comer.

Ela 2 – (*aos gritos*) sempre soube que não me queria, que não me amava de verdade. Que nossa história não duraria, que você desistiria, me abandonaria, sozinha nesse apartamento, eu te odeio, você é igual a todas as outras, não há possibilidade de se caminhar juntas, os pactos são falsos, tudo mentira, não importa com quem, o gênero, com nada, a espécie humana é um fracasso, você é um fracasso, eu sou um fracasso, não consigo viver sem você, sem alguém, qualquer alguém...

Atriz 2 – Insignificante, a cena luta no entanto contra a insignificância.

Todo parceiro de cena sonha com a “última palavra”. Falar por último, “concluir”, é dar um destino a tudo que se disse, de dominar, possuir, dar, atribuir o sentido: no espaço da fala, aquele que vem por último ocupa um lugar soberano, ocupado, segundo um privilégio regulamentado, pelos professores, os presidentes, os juízes, os confessores: todo combate de linguagem visa a posse desse lugar; pela última palavra, eu vou desorganizar,



“liquidar” o adversário, infligir-lhe uma ferida (narcísica) mortal, vou reduzi-lo ao silêncio, castrá-lo de toda fala. A cena se desenrola tendo em vista esse triunfo! o que conta é o último lance de dados.

Ela 2 – ... será que não consigo poder fazer o que quero quando quero, porque sempre tem alguém a machucar, alguém que eu machuco, alguém que me machuca, estou machucada porra!, e daí, de que adianta, por que estou gritando, a quem, não faz sentido, mas não estou aguentando, a vida é isso, uma promessa, nunca se realiza, nunca, nunca, uma promessa que nunca se realiza, e eu não vou ficar deprimida, entendeu? Entendeu? Você está me escutando, não vou ficar jogada na cama como um lixo, vou sair, vou me jogar, vou aprontar com ela sim sim sim sim

*Ela 1 volta*

Ela 2 – (não percebe) sim sim sim só vou dizer a ela, e depois a ela e depois a ele também e quando estiver com eles com ela com ela com ele vou pensar em você e vou gozar gostoso pra eles pra eles! pra você nunca mais nunca mais vou querer te ver nunca mais

*Ela 2 percebe a presença de Ela 1.*

Ela 1 – vim só buscar a minha carteira. Depois eu peço para alguém vir buscar as minhas coisas. Se tu saíres, deixa a chave com a Dona Izildinha, assim ninguém te incomoda. As prestações do frigorífico... se quiseres ficar com ele... começa tu a pagar. Pronto, não mais.

Ela 2 – Fica.

Ela 1 – Tu disseste sim. Eu digo-te não. Não.

*Ela 1 sai.*

Ator (*ao microfone*) – heque

Ela 2 – filha da puta! (*chora*)

Ator – mate

## A crta de amor

*Cena em tom noturno, rock, boate, neon.*

*Explode no espaço em alto e bom som a música Dancing Barefoot, de Patti Smith. O ator se dirige ao centro da cena carregando o pedestal e diz ao microfone em forte atitude o poema de Guilherme de Almeida:*

Noite. Tédio. Vitrola.

Do disco negro uma espiral se desenrola e estica-se no céu.

E nessa corda tesa  
toda a minha tristeza  
balança e dança...

E, eu nem sei por que,

Eu começo a escrever para você.

Atriz 2 (*ao microfone*) – CARTA. A figura visa a dialética particular da carta de amor, ao mesmo tempo vazia (codificada) e expressiva (cheia de vontade de significar o desejo).

Atriz 1 (*ao microfone*) – “Veja bem, escreve a marquesa de Merteuil, em *Ligações perigosas*, que quando você escreve a alguém, é para esse alguém e não para você: deve então procurar dizer-lhe menos aquilo que pensa, que aquilo que mais lhe agrada.” Porque para o enamorado, a carta não tem valor tático: ela é puramente expressiva – para ser exato elogiosa (porque o elogio aqui é desinteressado: é apenas a fala da devoção); o que eu, enamorado, estabeleço com o outro, é uma relação, não uma correspondência.

*Atriz 2 com um tabuleiro lança cartas de amor ao ar e Atriz 1 apanha a carta de despedida de Werther à Carlota. Quando a abre, a música de Patti Smith cessa imediatamente.*

Atriz 1 – (*lendo a carta ao microfone*) – É a última vez! É a última vez que abro os olhos. Ai de mim, eles não verão mais o sol, que se esconde agora nas nuvens de um céu sombrio ... Tomai luto, ó Natureza, porque o vosso filho, o vosso amigo, o vosso amante aproxima-se do fim. Ó Carlota, só às impressões confusas de um sonho é comparável,

talvez, o sentimento que se experimenta ao dizer: “Eis a minha derradeira manhã!” A derradeira! Carlota, esta palavra derradeira, não a entendo. Não estou aqui em todo o meu vigor? E amanhã, ver-me-ão estendido sobre a terra. Morrer! Que é isto? Veja, é como se sonhássemos quando falamos da morte. Vi morrer muita gente, mas a humanidade é tão limitada que se mostra incapaz de conceber o começo e o fim da sua existência. Neste momento, ainda me pertença! Pertença-lhe, também, ó minha bem-amada.

*Soa no espaço delicadamente O amor verdadeiro, de Luísa Sobral.*

Se eu fosse tua e tu fosses meu  
O mundo inteiro iria ver  
O verdadeiro amor acontecer  
E esse amor seria para o mundo inspiração  
E em cada canto, cada lugar  
Alguém se iria apaixonar  
Dentro do meu peito há um amor prisioneiro  
Que anseia a liberdade  
Mas teme a perpetuidade  
De amar sem ser inteiro  
Mas eu sou tão tua e tu não és meu  
E o mundo inteiro não irá ver  
O verdadeiro amor acontecer

*A letra da música se faz necessária pois estabelece diálogo intertextual com a Carta de Werther.*

*O volume da música vai subindo aos poucos até que ela sobreponha a voz da Atriz 1 ao microfone, que continua a ler a carta ininterruptamente.*

E, bastará um instante ... separados, perdidos um para o outro... para sempre, talvez. . . Não, Carlota, não! ... Como poderei ser aniquilado? Como poderá você ser aniquilada? Entretanto, ainda estamos vivos! ...

Aniquilamento... Que significa isto? Tratasse de uma palavra, um som vazio de sentido, que não diz nada ao meu coração! ... Estar morto, ó Carlota, metido embaixo da terra gelada, numa sepultura tão estreita, tão escura! ... Tive uma amiga que

foi tudo para a minha juventude desamparada. Quando ela morreu, acompanhei o seu enterro, parei à beira da cova, vi baixar o caixão, senti o roçar das cordas que se afrouxaram e foram retiradas bruscamente, ouvi a primeira pá de terra que caía sobre o lúgubre invólucro, produzindo um rumor surdo, cada vez mais surdo, sempre mais surdo, até cobri-lo inteiramente!

*Nesta altura o Ator retira o pedestal com o microfone da frente da Atriz 1. Ela continua a ler a carta com mais intensidade.*

Lancei-me ao chão, ao lado daquela sepultura, embargado, transtornado, o coração cheio de angústia e profundamente dilacerado; mas nada entendia daquilo que se passava diante de mim. Aquilo que também me estava reservado! ... A morte! ... O túmulo!

Estas palavras, não as pude entender nunca! Oh, perdoe-me, perdoe-me! Ontem! ... Devia ser aquele o último instante da minha vida! Anjo!

*A Atriz 2 leva a Atriz 1 para o fundo da cena, à esquerda e começa a desfigurá-la, em suas roupas, seu cabelo etc. A Atriz 1 continua a falar a carta e a música a essa altura já domina a cena por completo: soa fortemente no espaço.*

Sim, pela primeira vez senti, com absoluta certeza, este pensamento delicioso abraçar o mais profundo do meu ser: “Ela ama-me! Ela ama-me!” Queima-me ainda os lábios o fogo sagrado que vinha em torrentes dos seus lábios; uma ardente embriaguez, jamais sentida, transbordou do meu coração. Perdoe-me, perdoe-me!

*Enquanto isso, o Ator colocou uma cadeira na frente à direita e nela amarrou uma corda. Leva a outra ponta à Atriz 2 que a amarra na Atriz 1. Esta continua a falar a carta de Werther.*

Ah! Bem sabia que você me amava! Soube desde os primeiros olhares onde transparecia sua alma, desde os primeiros apertos de mão; e, no entanto, quando saía de junto de você, ou quando via Alberto ao seu lado...

*O Ator despeja na frente à direita a água da jarra, tomando cuidado para não a esvaziar por completo pois é preciso que sobre água para a última cena.*

Tomava-me de um grande abatimento, devorado pela febre da dúvida. Lembra-se das flores que me mandou no dia em que não me pode dizer, naquela reunião odiosa, uma só palavra, nem mesmo apertar-me a mão? Oh! Permaneci ajoelhado diante delas o resto da noite; eram para mim o selo do seu amor. Mas, ai de mim, essas impressões passaram. Assim, apaga-se pouco a pouco, na alma do crente, o sentimento da graça do seu Deus, que a concedeu por meio de sinais sagrados e visíveis, em toda a sua plenitude celestial. Tudo isso se extingue com o tempo, mas nenhuma eternidade extinguirá a vida ardente que aspirei ontem dos seus lábios e que sinto queimar em mim. Ela me ama! Estes braços a enlaçaram, estes lábios fremiram contra os seus, esta boca balbuciou colada à sua boca! Você é minha, Carlota; sim, minha por todo o sempre! A mim, que importa que Alberto seja seu marido? Seu marido! ... O casamento só vale para este mundo, e é só neste mundo que cometo um pecado, amando-a, desejando arrancá-la dos braços dele para estreitá-la nos meus! Um pecado! Pois bem, dele fui punido; esse pecado, eu em toda a sua voluptuosidade celestial, meu coração esgotou nele a força e o bálsamo da vida. Desde aquele momento, você ficou sendo minha, minha, ó Carlota! Eu a antecipo, indo para meu Pai, para o seu Pai! Dir-lhe-ei as minhas penas e Ele me consolará até que você venha. Então, voarei ao seu encontro, enlaçando-a, e ficaremos em face do Eterno unidos por um beijo sem fim.

*Toda essa sequência de ações deve durar o tempo exato da música O verdadeiro amor. Quando a música termina, a Atriz 1 para de dizer o texto*

*independentemente se chegou ao seu final, o Ator para de despejar água e a Atriz 2 se dirige à frente direita, ao lado do Ator.*

## Ciúme

*Azul profundo e luar*

*Começa a soar no espaço o fado Meu amor marinho na versão contida no álbum*

*Portuguesa, de Carminho.*

*Sob os ruídos iniciais da música, a Atriz 2 escreve na lousa Ciúme enquanto o Ator diz a figura:*

Ator – CIÚME. “Sentimento que nasce no amor e que é produzido pelo medo de que a pessoa amada prefira um outro”

Quando Carminho começa a cantar, o Ator estica a corda em diagonal e começa a puxar a Atriz 2 em direção à cadeira. Esta cena foi criada a partir dessa música, tornando-a indispensável, ela é o “texto” que a Atriz 1 processa em seu pensamento enquanto é conduzida pela corda:

*Meu amor marinho* – de João José Junior De Oliveira / Ubirailton Alves Ferreira – intérprete Carminho

*Tenho ciúmes*

*Das verdes ondas do mar*

*Que teimam em querer beijar*

*Teu corpo erguido às marés*

*Tenho ciúmes*

*Do vento que me atraiçoa*

*Que vem beijar-te na proa*

*E morre pelo convés*

*A essa altura da música a Atriz 2 sobe na cadeira como se fosse o convés.*

*Tenho ciúmes*

*Do luar da Lua cheia*

*Que no teu corpo se enleia*

*Para contigo ir bailar*

*A Atriz 2 oferece a Atriz 1 o último copo d'água que contém apenas uma gota de água. Ela sorve com fervor.*

*Tenho ciúmes  
Das ondas que se levantam  
E das sereias que cantam  
Que cantam para te encantar  
Ó meu amor marinheiro  
Ó dono dos meus anelos  
Não deixes que à noite a lua  
Roube a cor aos teus cabelos  
Não olhes para as estrelas  
Porque elas podem roubar  
O verde que há nos teus olhos  
Teus olhos, da cor do mar*

Atriz 2 – Como ciumento sofro quatro vezes: porque sou ciumento, porque me reprovado de sê-lo, porque temo que o meu ciúme machuque o outro, porque me deixo dominar por uma banalidade: sofro por ser excluído, por ser agressivo, por ser louco e por ser comum.

*O Ator larga a corda e passa a andar no fundo do palco, lentamente, em direção contrária a Atriz 1.*

*Não olhes para as estrelas  
Porque elas podem roubar  
O verde que há nos teus olhos  
Teus olhos, da cor do mar*

Atriz 2 (vai ao centro da cena) – A partir de então, reviravolta: já que o outro sofre sem mim, por que sofrer no lugar dele? Sua infelicidade o leva para longe de mim, se eu ficar correndo atrás dele só vou perder o fôlego, sem nunca poder esperar alcançá-lo, coincidir com ele. Afastemo-nos então um pouco, façamos o aprendizado de uma certa distância. Que surja a palavra reprimida que vem aos lábios de todo sujeito que sobrevive à morte de alguém: vivamos!

Ator e Atriz 1 – Vivamos!

*Explode no ar Satellite of Love, de Lou Reed. Os atores reorganizam o espaço cênico. colocam no centro uma mesa e uma cadeira, o pedestal com o microfone posicionado à esquerda, perto de uma cadeira em que o Ator irá sentar depois de escrever na lousa a próxima figura:*

## A espera

*Cena clara tendendo ao branco de laboratório e investigação*

Ator (ao microfone e a música em *Fade out*) – Espero uma chegada, uma volta, um sinal prometido. Pode ser fútil ou imensamente patético. Uma mulher espera seu amante, de noite, na floresta; quanto a mim, só espero um telefonema, mas é a mesma angústia. Na espera tudo é solene, perco a noção das proporções.

Ator (sem usar o microfone) – Boa noite. Boa noite a todos. Queríamos antes de mais nada agradecer a presença de vocês. Eu me chamo David, temos aqui também a Ana (Atriz 1) e a Júlia (Atriz 2). Vamos apresentar um pequeno excerto do novo trabalho que estamos elaborando que terá o nome *A espera*. Este espetáculo deve estreiar em breve e para nós é muito importante poder estabelecer uma troca com outros olhares a esta altura do processo. Então, vamos a ele, espero que gostem.

Ator (ao microfone) – O cenário representa o interior de um café; temos um encontro, eu espero. No prólogo, a personagem central entra no café, constata, regista o atraso do outro;

*A Atriz 2 passa a “representar” o papel seguindo as instruções do Ator. Entra em cena, se comporta como se estivesse em um café, olha, procura a pessoa. Por fim, se senta na cadeira e aguarda. Tempo.*

Ator (*ao microfone*) – Ele está atrasado, olha o relógio várias vezes, (*ela realiza a ação*) (*tempo*) Este atraso, por enquanto, é apenas uma entidade matemática computável. (*tempo*)  
Decide pedir um café.

O Ator (*sem microfone*) – Ana você pode fazer a empregada? (*A Atriz 2 consente e veste imediatamente seu avental de trabalho. A personagem pede um café para a empregada*).

Atriz 2 – Desculpe, boa tarde. Você poderia me trazer um café?

Atriz 1 – Claro. Curto ou cheio?

Atriz 2 – Curto.

Atriz 1 – Está bem.

Atriz 2 – Não. Cheio. prefiro cheio. (*elas riem*)

*Enquanto espera o café, a ansiedade aumenta. Empregada a serve gentilmente. Quando se afasta o ator diz:*

Ator (*sem microfone*) – A empregada pára, olha para trás e volta. (*O olhar para trás diz respeito ao surpreendente interesse que a Empregada sente pela personagem*.)

Ator (*ao microfone*) – O Prólogo termina numa decisão precipitada: decide derramar a sua bílis e soltar sua angústia de espera.

Atriz (*levanta-se num ímpeto*) – Vocês têm um telefone?

*Empregada corre até outro lado da cena onde foi posicionado no começo do espetáculo um telefone de discar. Ela segura o telefone sem tirar os olhos da Personagem enquanto que esta discar os números. Antes que a ligação se complete a Personagem desiste e coloca o gancho no aparelho. Sem dar a mínima à Empregada, retorna à mesa.*

Ator (*ao microfone*) – Começa então o primeiro ato; ele é ocupado por estimativas: e se houvesse um mal-entendido sobre a hora, sobre o lugar? (*A Atriz 2 realiza as ações*) Procura lembrar-se do momento em que o encontro foi marcado, os detalhes combinados. O que

fazer? Trocar de café? Telefonar? E se o outro chegar durante sua ausência? Não a vendo, ele pode ir embora.

O segundo ato é a cólera. Dirige acusações violentas a si mesma e ao outro;

Atriz 2 – “Puxa vida ele bem que poderia...” 40 minutos de atraso, Fernando! Eu te odeio, Fernando. Sabe o que eu faço com seu atraso? (*ela arranca o relógio do pulso e o joga longe*) Você é uma idiota, Amanda. Sempre assim, sempre acontece com você, mais uma vez. Porque eu vesti esta blusinha para você, Fernando? Eu odeio esta blusa! (*arranca a blusa e pisa nela*) e este cabelo... porque eu me arrumei toda! pra que, sua idiota, desgraçada! E este café, eu odeio café. (*num ímpeto furioso derrama o café na mesa, no chão...*)

*A empregada se aproxima e começa a limpar prontamente.*

Amanda (*dando-se conta*) – Oh me desculpe, me desculpe. deixa que eu limpo.

Empregada – Não tem problema, pode deixar. Termina o serviço. Quando se afasta, o Ator diz:

Ator (*ao microfone*) – A empregada pára, olha pra trás e volta. (*reforço do interesse do movimento anterior*)

*Tempo*

Ator (*ao microfone*) – No terceiro ato alcanço a mais pura angústia, a do abandono. (*tempo*) A angústia da espera não é sempre violenta; tem seus momentos de calma (*tempo*); espero, e tudo que está em volta da minha espera é atingido de irrealidade: nesse café, observo os outros que entram, que conversam, se divertem, lêem tranquilamente: esses não esperam. (*tempo*) Fico inteiramente lívida, pálida. (*tempo*) Ela decide levantar-se e ir embora do café. (*a atriz 2 se levanta enquanto se encaminha para a saída*):

Ator (*ao microfone*) – A empregada diz: Espera!



Empregada – Espera!

Ator (ao microfone) – Aproxima-se dela e diz:

Empregada – Estive este tempo todo à tua espera

Ator (ao microfone) – Sempre

Empregada – Sempre

*A Personagem olha para a Empregada e sem esboçar nenhuma reação...*

Ator (ao microfone) – Ela vai embora.

*Amanda se retira, silenciosamente. A Empregada fica estática, calada, no espanto de ter encontrado o amor de sua vida e num átimo o perdera.*

*Começa a voltar o corpo lentamente como se para voltar às suas obrigações. nesse instante soa no espaço, delicadamente Love Letter, de Nick Cave:*

*I hold this letter in my hand*

*A plea, a petition, a kind of prayer*

*I hope it does as I have planned*

*Losing her again is more than I can bear*

*I kiss the cold, white envelope*

*I press my lips against her name*

*Two hundred words*

*We live in hope*

*The sky hangs heavy with rain*

*Love Letter, love letter*

*Go get her, go get her*

*Love Letter, love letter*

*Go tell her, go tell her*

*A wicked wind whips up the hill*

*A handful of hopeful words*

*I love her and I always will*

*The sky is ready to burst*

*Said something I did not mean to say*

*Said something I did not mean to say*

*Said something I did not mean to say*

*It all came out the wrong way*

*Love Letter, love letter*

*Go get her, go get her*

*Love Letter, love letter*

*Go tell her, go tell her*

*Rain your kisses down upon me*

*Rain your kisses down in storms*

*And for all who'll come before me*

*In your slowly fading forms*

*I'm going out of my mind*

*Will leave me standing in*

*The rain with a letter and a prayer*

*Whispered on the wind*

*Come back to me*

*Come back to me*

*O baby please come back to me.<sup>2</sup>*

*O Ator, que até então era o narrador da cena, larga o microfone e entra em cena como se fosse o “Fernando” à procura da sua amada. Não a vê e num lamento olha o relógio e senta-se.*

Empregada – Ela já se foi embora.

*Fernando estranha o fato de a Empregada saber o porquê de seu estado. Em questão de segundos há sintonia entre os dois. Ambos tomados pela “Ausência”.*

*A música cresce. A Atriz 2, agora como Narradora, invade a cena correndo. Vai até o microfone, e diz:*

Atriz 2 – Ele coloca a mão no bolso e tira uma carta. (o Ator realiza a ação. Abre a carta e a lê)

Ator (em voz alta, superando o volume da música) – O ser que espero não é real. “eu o crio e recrio sem parar a partir da minha capacidade de amar, a partir da carência que tenho dele”: o outro chega onde eu o espero, onde eu já o criei. E se ele não vem, alucino: a espera é um delírio.

*Enquanto isso a Atriz 2 usa o chão como lousa e escreve com letras grandes em giz o poema de Oswald de Andrade:*

Amor

Humor

## O corpo do outro

*Cena muito clara, tom branco radiante, elétrica  
A música cresce e a Atriz 2 anuncia a próxima  
figura:*

Atriz 2 – CORPO. Todo sentimento, toda emoção, todo interesse suscitado no sujeito apaixonado pelo corpo amado.

*Atriz 1 e Ator começam a correr com grande intensidade para frente e para trás da cena, como uma busca obsessiva.*

Atriz 2 – Seu corpo estava dividido. De um lado o seu corpo propriamente – sua pele, seus olhos – doce, caloroso, e, de outro, sua voz, breve, contida, sujeita a acessos de afastamento, sua voz não dava o que o seu corpo dava. Ou ainda: de um lado, seu corpo molengo, na maciez exata, fofinho, se fazendo de desajeitado, e, de outro, sua voz – a voz, sempre a voz -, sonora, bem formada, mundana etc.

*Enquanto desenvolve o texto, a Atriz 2 traz para o espaço cênico os objetos necessários à cena, canivete, tijolo e apaga da lousa a figura Espera e escreve algo que o espectador ainda não conseguirá ver.*

Às vezes uma ideia toma conta de mim: começo a escrutar longamente o corpo amado. Escrutar quer dizer vasculhar: vasculho o corpo do outro, como se quisesse ver o que tem dentro, como se a causa mecânica do meu desejo estivesse no corpo adverso (*me pareço com esses garotos que desmontam um despertador para saber o que é o tempo*).

*A música cessa e a Atriz 1 e o Ator param de correr abruptamente.*

Eu via friamente tudo de seu rosto, de seu corpo: seus cílios, a unha do dedão do pé, a finura das sobrancelhas, dos lábios, o brilho dos olhos, certo grão de beleza, uma maneira

de esticar os dedos ao fumar;

*Atriz 1 e Ator se olham, se veem, se enxergam.*

Eu estava fascinado – a fascinação não é outra coisa senão a extremidade do distanciamento – por essa espécie de figurinha colorida, esmaltada, vitrificada onde eu podia ler, sem nada entender, a *causa do meu desejo*.

*Atriz 1 e Ator se lançam impetuosamente um para o outro e beijam-se. O tom geral da cena também muda para um azul profundo.*

Atriz 2 (*interrompendo a ação propositalmente*) – “Eu ponho o meu coração aos teus pés”.

Atriz 1 (*ainda agarrada ao Ator, interrompendo o beijo*) – “Eu ponho o meu coração aos teus pés”.

*Dá-se início ao diálogo entre as duas da Peça-coração, de Heiner Müller. As Atrizes se põem frente a frente e o Ator ao meio formando um triângulo.*

DOIS – *Se não sujar meu chão.*

UM – *O meu coração é puro.*

DOIS – *É o que veremos.*

UM – *Eu não consigo tirar.*

DOIS – *Você quer que eu ajude.*

UM – *Se não te incomodar.*

DOIS – *É um prazer para mim. Eu também não consigo tirar.*

UM – *chora.*

DOIS – *Vou operar e tirar para você. Para que eu tenho um canivete.*

*O ator mostra a Atriz 2 um canivete. Ela o pega.*

Vamos dar um jeito já. Trabalhar e não desesperar. Pronto – aqui está.

*O Ator num truque coloca o tijolo na mão da Atriz 2.*

Mas isto é um tijolo. Seu coração é um tijolo.

UM – *Mas ele bate por ti.*

Ator – O enamorado não tem apenas carência de ternura, mas também de ser terno com o

outro (retira o tijola da mão da Atriz 2): estamos encerrados numa bondade mútua: voltamos a raiz de toda relação, lá onde se juntam carência e desejo.

*Revela o que estava escrito na lousa, a próxima figura:*

### **Ternura**

Ator – O gesto terno diz:

Atriz 2 – me pede qualquer coisa que possa adormecer teu corpo, mas não esqueça que te desejo um pouco, ligeiramente, sem querer possuir nada imediatamente.

*Soa no espaço Tua boca, de Itamar Assumpção, enquanto as atrizes se aproximam, se tocam ternamente, se beijam, repousam.*

*A tua boca me dá*

*Água na boca*

*Que vontade de grudar*

*Uma na outra*

*E sugar bem devagar*

*Gota por gota*

*Beija-flor beijando a flor*

*Com borboleta*

*A tua boca me dá*

*Água na boca*

*Que vontade de rasgar*

*A nossa roupa*

*Vamos pra qualquer lugar*

*Pra aquela gruta*

*Pra qualquer quarto de hotel*

*Pra aquela moita*

*Tua boca me dá*

*Água na boca*

*Que vontade de gritar*

*É uma bomba*

*Acho que vai rebentar*

*Vai rebentar*

*Desgraça pouca*

*Azar eu vou me matar*

*Na tua boca*

*Azar eu vou te matar*

*Na minha boca*

*Luz em azul profundo e um foco central. Por trás da cena o ator andando livremente diz ao microfone*

Ator – E, nesse repouso, eles eram um e inseparáveis, inseparáveis mesmo dentro de si, a tal ponto que a inteligência deles parecia perdida, a memória vazia, a vontade inútil. (**tempo**) Elas se mantinham de pé nesse repouso como diante de um nascer do sol e se perdiam inteiramente nele.

*Ator leva a jarra de água para as atrizes. Elas bebem água da jarra com gosto em meio a sorrisos divertidos e maliciosos.*

O Ator (*deixando a cena diz ao microfone*) – O amor e suas particularidades terrestres.

*As atrizes no centro da cena se tocando, se beijando, se amando.*

*Fade out da música e da luz sincronicamente.*

*Fim*

Lisboa, primavera de 2023

## Referências

- ADORNO, T. W. **Teoria estética**. Lisboa: Edições 70, 2008.
- ALMEIDA, M. A. P. **O encenador como dramaturgo**: a escrita poética do espetáculo. 1995. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1995.
- BARTHES, R. **Fragments de um discurso amoroso**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.
- CANHAMEIRO, C. **Pós-Dramaturgia**. 2020. Tese (Doutorado em Artes da Cena, na área de Teatro, Dança e Performance) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2020.
- CASTRO, R.S.O. **A voz e o campo de visão**. 2012. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2012.
- DE MARINIS, M. **Comprender el teatro**: lineamientos de una nueva teatrológica. Buenos Aires: Galerna, 1997.
- FÉRAL, J. **Além dos limites**: teoria e prática do teatro. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- FÉRAL, J. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. **Sala Preta**, São Paulo, v. 8, n. 1, p. 197-210, 2008. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57370/60352>. Acesso em: 18 abr. 2023.
- FERNANDES, S. **Teatralidades contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- GONÇALVES, M. C. **Campo de visão**: inventário de procedimentos. 2015. Dissertação (Mestrado em Artes da Cena na área de concentração Teatro, Dança e Performance) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2015.
- LAZZARATTO, M. R. **Campo de visão**: exercício e linguagem cênica. São Paulo: Escola Superior de Artes Célia Helena, 2011.
- LEHMANN, Hans-Thies. Teatro pós-dramático, doze anos depois. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 3, n. 3, p. 859-878, set./dez. 2013. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbep/a/mLKhpHMqmkYfwbNfTpB7JbH/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 10 maio 2023.
- LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos**. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- PAVIS, Patrice. **A encenação contemporânea**. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- SARRAZAC, Jean-Pierre (org.). **Léxico do drama moderno e contemporâneo**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- SARRAZAC, Jean-Pierre. **Poética do drama moderno**. São Paulo: Perspectiva, 2017.
- SCHECHNER, Richard. O treinamento intercultural. In: BARBA, Eugênio; SAVARESE Nicola. **A arte secreta do ator**: dicionário de antropologia teatral. Campinas: Hucitec: Ed. da Unicamp, 1995.
- UBERSFELD, Anne. **Para ler o teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

## Notas

- 1 Belíssimo trabalho que se encontra reunido no Museu do Trabalho Michel Giacometti na cidade de Setúbal, Portugal.
- 2 Em tradução livre – Seguro essa carta na minha mão. Um argumento, uma súplica, um tipo de prece. Espero que tudo saia como planejei Perdê-la de novo é mais do que consigo suportar Beijo o envelope branco, frio Aperto meus lábios contra o nome dela Duzentas palavras. Nós vivemos em esperança O céu inclina-se pesado de chuva Carta de amor Carta de Amor Vá pegá-la Vá pegá-la Carta de Amor Carta de Amor Vá dizer a ela Vá dizer à ela Um vento perigoso chicoteia a colina Uma mão cheia de palavras esperançosas Eu a amo e sempre a amarei O céu está pronto pra explodir Disse algo que não pretendia dizer Disse algo que não pretendia dizer Disse algo que não pretendia dizer E tudo saiu do jeito errado

Carta de Amor Carta de Amor Vá pegá-la Vá pegá-la Carta de Amor Carta de Amor Vá dizer à ela Vá dizer à ela Derrube seus beijos sobre mim Derrube seus beijos em tempestades E por todos que vieram antes de mim Em suas lentas formas desaparecendo Estou perdendo a cabeça Você me deixará parado Na chuva com uma carta e uma prece Suspirando no vento Volte pra mim Volte pra mim O querida por favor volte pra mim.

Recebido: 12/06/2023  
Aprovado: 11/12/2024