

3.

LINGUAGEM

A memória viva encontra-se sufocada sob essas fórmulas e esses sujeitos coletivos. Perde-se o sentido da presença irreduzível e cheia de contrastes de homens e mulheres, que, socializando suas necessidades e visões pessoais, suas feridas biográficas, seus amores e repulsões, e até o próprio egoísmo e solidão, inventaram o sentido do teatro, construíram, peça por peça, a geografia mental e a história na qual navegam nossos barquinhos teatrais. Esses homens e essas mulheres são o nosso verdadeiro passado, nossas grandes realizações históricas.

Eugenio Barba

“(...) toda escritura é assim um exercício de domesticação ou de repulsão em face dessa Forma-Objeto que o escritor encontra fatalmente no seu caminho, que ele tem de olhar, enfrentar, assumir, e que não pode jamais destruir a si mesmo como escritor.”

Roland Barthes

El sueño de la razón produce monstruos

Francisco Goya

I.

*Não quero lhe falar, meu grande amor,
Das coisas que aprendi nos discos
Quero lhe contar como eu vivi
E tudo o que aconteceu comigo.*

Belchior, *Como nossos Pais*

Trabalho em teatro desde criança, mas por questões quase hereditárias: meus pais são atores e bailarinos, e minha mãe, como boa descendente de italianos, jamais me permitira ficar em casa de amigos enquanto eles viajavam a trabalho. Sendo assim, segui a trajetória dos dois até que, aos 10 anos, cansada de ser a operadora da máquina de fumaça de um dos espetáculos, pedi a eles que me deixassem substituir a atriz que interpretava uma criança em nosso espetáculo infantil e estava saindo. Eu sabia o texto de cor há algum tempo, então eles me ensaiaram um pouco e eu entrei.

Essa mesma atriz deixava também nosso espetáculo adulto (carro-chefe da família que nos sustentou por muito tempo), entretanto a personagem requeria uma maturidade que obviamente eu não tinha. Para solucionar o problema, optamos por um áudio “em off” para substituí-la, em virtude da personagem ser um espírito. Nesse espetáculo, até os 14 anos, eu fazia a sonoplastia. Enquanto seguia com o infantil, ia fazendo aulas com minha mãe. Ao completar 15, ela considerou que eu já possuía condições para representar a tal personagem e, em maio de 1999, eu estreava no Teatro da Assembléia Legislativa, em Porto Alegre (RS), minha cidade natal.

Quando passei a me apresentar regularmente com *Lembranças de Outras Vidas* (1991-2004), nosso espetáculo, resolvi ler *A Preparação do Ator* (1964), de Constantin Stanislavski (1863-1938). Meus pais haviam recebido o livro de um ator amigo, a quem eu estimava muito, e eu cismeí de lê-lo. Fiquei fascinada com as coisas que o encenador russo escrevera, o modo como ele ia relatando a história com os atores e apontando questões tão básicas na nossa arte. Porém, coincidentemente, naquela mesma época, estávamos em temporada semanal (quinta a domingo) em um teatro do Rio. Quanto mais lia, mais o deslumbramento ia se transformando em perplexidade, pela distância que eu observava entre seu pensamento, para mim, tão coerente e verdadeiro, e o nosso trabalho prático. Fui me dando conta de uma oposição entre o cotidiano repetitivo das encenações e o calor da criatividade espontânea. Quer dizer, essas questões eram

apontadas no próprio livro, mas a forma como ele as tratava ressoava em mim de tal modo, que a única coisa que me vinha à cabeça era “eu não sirvo para isso”. Honestamente, aquilo afligia muito mais ao meu imenso-ego-artístico-adolescente do que a consciência sobre o trabalho do ator. Mas a impressão de que talvez tudo o que eu estava aprendendo com meus pais não era suficiente para garantir meu desempenho diário em cena, realmente me preocupava. Eu sentia falta de alguma coisa que Stanislavski despertara em mim, mas que eu não sabia o que era. Eu lia uma realidade que parecia não estar ao meu alcance, desconhecida.

Ele me dizia que o ator, como o músico, o bailarino, o pintor, necessita de estudo técnico aprofundado em sua formação e metodologia de pesquisa para a composição de seu trabalho, que são as bases para o desenvolvimento da expressividade. O encenador russo trabalhou longos anos de sua vida buscando resolver questões fundamentais que, atualmente, qualquer ator que tenha consciência de seu ofício deve investigar: como é possível vivenciar todas as noites os mesmos sentimentos? Sem inspiração é possível dar vida à repetição?

A minha relação com o teatro, tal como eu a vivia, deixava-me insegura. Não era bem uma escolha e exigia de mim o que eu não sabia dar. Viver no palco emoções verdadeiras, todos os dias?... As mulheres da minha família sempre foram excessivamente emotivas, dramáticas e eu tenho lá minha veia para isso, mas nunca considerei o calor das emoções algo bom e positivo; ao contrário, acreditava mais que a racionalidade me colocaria em terrenos seguros. Stanislavski me mostrava um caminho diferente na relação com o palco, que parecia ser mais coerente com o que eu sentia. De qualquer forma, eu continuava atuando, e pensar sobre o meu trabalho de atriz apenas não resolvia, não melhorava a situação. Havia algo prático a ser feito que eu ainda não sabia exatamente o que nem como deveria ser feito.

A *Preparação do Ator* foi o primeiro livro teórico que li. E, mais do que o questionamento acima mencionado, o livro me afetou ainda de outra forma: com ele percebi que a teoria pode nos revelar coisas que vivemos, mas não entendemos.

II.

“Eu sei de tudo na ferida viva do meu coração”

Belchior, *Como nossos Pais*

Estava no primeiro ano do ensino médio, quando conheci um professor chamado Almir Pereira: um senhor tão educado e distinto, declaradamente apaixonado por sua mulher Shirley (com quem vivia há quase 50 anos), que além de Literatura e Língua Portuguesa nos ensinava costumes muito corretos e íntegros. Era espirituoso também, muito. Chamava a nós meninas (três, somente) de “Catilinas”¹ e aos rapazes, que eram 22, de uma variação maior de nomes, mas dos quais agora não me recordo. Mesmo sendo professor de matérias que não interessavam a quase ninguém do nosso curso de Eletrônica, os alunos gostavam dele.

No início, as matérias do professor Almir também não me interessavam muito, pois já não gostava de Língua Portuguesa desde o fundamental e a Literatura Quinhentista, o Arcadismo e o Barroco não me chamaram a atenção. No segundo ano, porém, quando passamos a estudar o Romantismo, minha vida girou 180°. Comecei a ler compulsivamente todos os livros que o professor mencionava, decorava títulos, autores, datas de publicação e declamava poesias em casa para os meus pais quase todos os dias. Contava também as histórias de vida dos escritores românticos, que eu achava intensas e profundas. Amei Álvares de Azevedo, a ponto de até conversar com ele, e comecei a escrever poesias.

Nessa época, meus pais decidiram realizar uma “Performance Poética”, no estilo dos saraus do século XIX. Tínhamos uma sala ampla de trabalho na Tijuca (Rio de Janeiro) e convidamos amigos, alunos de teatro, colegas de trabalho e o professor Almir com sua esposa Shirley, claro. Nossa idéia era teatralizar os poemas escolhidos, não apenas em suas apresentações, mas estabelecendo relação entre eles, escolhendo uma trilha sonora e criando ainda um ambiente “a la XIX”. Servimos um pequeno chá da tarde aos convidados. Uma pulsação nova começou a me animar, em virtude das

¹ Por muito tempo não sabia a origem do nome, lembrando-me dele inclusive de modo equivocado, como “CatiRina”. Há pouco, somente, vim a saber que se tratava de uma referência ao discurso de Cícero: “Até quando, ó, Catilina, abusarás de nossa paciência” (fonte: <http://www.culturabrasil.pro.br/catilinaria.htm>, acessado em 18-03-2011).

relações que eu havia experimentado entre o teatro e a literatura, e eu sabia que minha mãe havia feito isso por mim.

Decidi cursar Letras na universidade, justificando minha escolha com razões financeiras. Meus pais sabiam que a incerteza na qual vivíamos sempre fora motivo de preocupação para mim: comecei a trabalhar com 14 anos, como recepcionista; fiz ensino médio técnico em Eletrônica e estagiava aos 16; com 17 trabalhei numa produtora; fui vendedora em duas lojas e vendi também, por conta, pães e pastéis de forno, pra pagar os livros e cópias da faculdade. Passamos por muitas dificuldades e nunca podíamos planejar nosso futuro. Eu queria experimentar um novo caminho, no qual teria condições de me sustentar sozinha. O curso de Letras me daria uma profissão que não exigia o abandono ao teatro e isso, para mim, era o argumento necessário para não magoar minha família, ou melhor, minha mãe.

Jerzy Grotowski (1933-1999), encenador polonês, em seu artigo “Da Companhia Teatral à Arte como Veículo” (FLASZEN & POLLASTRELLI, 2007) conta que no século XIX, havia famílias italianas que eram como companhias teatrais: “o pai e a mãe eram atores, o velho tio era diretor, mesmo se na realidade a sua função se limitasse a indicar aos atores: ‘você deve entrar por esta porta, sentar-se naquela cadeira’. O sobrinho era ator e, quando se casava, a mulher também tornava-se atriz.” (FLASZEN & POLLASTRELLI, 2007: 226). Era mais ou menos assim que trabalhávamos em casa, com a diferença de que a “mamma” era a diretora. Tive ainda dois namorados que fizeram a sonoplastia e a iluminação de nossos espetáculos, e hoje é meu irmão de 15 anos que faz de tudo um pouco.

O que parece questão de poucas palavras ou ações, às vezes tem raízes tão profundas e delicadas, que para tratá-las somos impelidos a elaborar complexas estratégias.

Durante a graduação, tive a felicidade de estudar com excelentes professores, com grandes pesquisas em nossa área. Fui entendendo um pouco melhor o sentido da escrita acadêmica e disciplinas como Teoria da Literatura, Linguística, Filosofia Poética e Estética, Tópicos Literários e Teorias do Discurso foram me interessando mais do que as outras pelo seu forte conteúdo investigativo. Ao passo que me sentia também bastante apaixonada pelas Literaturas, que eram na verdade Histórias de Literatura.

Hoje é mais claro para mim que as abordagens teóricas partem de uma metodologia de pesquisa, enquanto a Literatura em si (Obras e História), se converte em objeto para essas abordagens. Assim, ocorre convencionalmente nos currículos de graduação.

Ao fim do curso, tive de escrever uma monografia e pensei, já para esse trabalho, em um exercício de relação entre teoria e prática. Mais objetivamente, naquele momento eu andava enfezada com o Concretismo e pensava que havia de ter uma forma de entender aquela estranheza sem considerá-la somente “um projeto de ruptura significativo para a época”. Eu admirava muito Ferreira Gullar, e seu livro *Argumentação contra a morte da Arte* (1993) me inspirava ainda mais a buscar outros entendimentos sobre o assunto. Apresentei uma proposta muito confusa à minha então orientadora Ana Lúcia de Souza Henriques, pesquisadora de Literatura Comparada, e ela, sem recusar diretamente, apenas me sugeriu pesquisar sobre o Teatro do Absurdo. Obviamente eu não entendi de imediato o porquê, porém, não sabendo mesmo como conduzir as investigações sobre meu estranhamento acerca do Concretismo, aceitei.

“Por que aceitei falar sobre algo que eu não conheço?”, foi a pergunta que me veio imediatamente à cabeça. Não conhecia mesmo o teatro do absurdo. Não conhecia muito bem a história do teatro e nem estudos sobre. Stanislavski era minha única referência mais sólida. Estudei teatro em cursos livres, enquanto fazia a graduação, mas nesses lugares, trabalha-se somente com o exercício prático. Fora isso, minha experiência limitava-se ao trabalho com a família e uma ousadia: dirigi um infantil que minha mãe escreveu pra mim – *Um Presente Inesquecível* – a história de uma menina que não gostava de ler e acabava se tornando contadora de histórias.

A monografia era o meu primeiro trabalho de pesquisa e eu queria escrever sobre teorias literárias, que eu havia estudado e compreendia. Na verdade, não *sobre* as teorias literárias, mas *a partir* delas, pois considerava que elas elucidavam processos literários como o Concretismo. O que, no meu caso, era uma ilusão porque eu também não tinha a menor idéia de como abordar o tema e não são as teorias em si que têm essa capacidade elucidativa, mas a forma como as lemos e as operações que podemos realizar com essas leituras. De qualquer modo, a pergunta em questão “por que escrever justamente sobre teatro?”, revelava-se para mim como um desafio que exigia um enfrentamento pessoal. Eu estava construindo meu percurso acadêmico e tinha confiança nesse caminho. Já havia decidido fazer mestrado e doutorado. A monografia

era muito importante e eu tinha muito medo de não dar conta das expectativas – tanto as minhas, quanto as das pessoas envolvidas comigo. Não via razão para enfrentar uma pesquisa sobre um tema que me gerava tantas dúvidas. Colocar-me literalmente diante da folha em branco, sem segurança para escrever uma palavra sequer?

Coloquei-me em uma mesa de operação e fiz um corte na carne para observar o que havia lá dentro. Queria descobrir se o que doía era uma doença que me levaria à morte, ou apenas uma ferida que, com o tempo, iria cicatrizar. Com isso, olhei minuciosamente para dentro de mim, tentando encontrar aquilo que não conseguia enxergar na própria superfície. (Metáfora I)

III.

“Absurdo é aquilo que não tem objetivo... Divorciado de suas raízes religiosas, metafísicas e transcendentais o homem está perdido; todas as suas ações se tornam sem sentido, absurdas, inúteis.”

Eugène Ionesco, *Dans les Armes de la Ville*

“Teatro do Absurdo” foi uma denominação utilizada por Martin Esslin (1968) a um grupo de dramaturgos de diferentes nacionalidades que viveram e escreveram grande parte de suas obras na França, em meados do século XX. Muito diferentes uns dos outros, a seleção de Esslin apresenta como expoentes representativos o irlandês Samuel Beckett, o romeno Eugène Ionesco, o russo Arthur Adamov e único francês Jean Genet.

“Essa sensação de angústia metafísica pelo absurdo da condição humana é, grosso modo, o tema das peças de BECKETT, ADAMOV, IONESCO, GENET e dos outros autores analisados neste livro. Mas não é só o assunto que define o que é aqui chamado de Teatro do Absurdo. Um sentido semelhante da ausência de sentido da vida, da inevitável degradação dos ideais, da pureza e dos objetivos, é também o tema de grande parte da obra de dramaturgos como GIRAUDOUX, ANOUILH, SALACROU, SARTRE e o próprio CAMUS. No entanto, esses autores diferem dos do Absurdo no aspecto importantíssimo: apresentam sua noção da irracionalidade da condição humana sob forma de raciocínio extremamente lúcido e logicamente construído, enquanto o Teatro do Absurdo procura expressar a sua noção da falta de sentido da condição humana e da insuficiência da atitude racional por um repúdio aberto dos recursos racionais e do pensamento discursivo. Enquanto SARTRE e CAMUS expressam o novo conteúdo na convenção antiga, o Teatro do Absurdo avança um passo além e tenta alcançar uma unidade entre seus pressupostos básicos e a forma na qual eles devem ser expressados.” (ESSLIN, 1968: 20)

Um universo mais mágico e contundente se apresentava para mim à medida que ia lendo sobre os dramaturgos daquele teatro. Li críticas, comentários, fragmentos teóricos em livros sobre História do Teatro e análises de dramaturgias. O livro de Esslin (1968) é um dos únicos traduzidos para o português dedicado exclusivamente ao tema, e foi um dos meus guias de observação daquela estranha dramaturgia. Li algumas peças também e me encantei com todas elas. Dentro desse panorama, minha orientadora sugeriu que eu escolhesse apenas um dramaturgo, para analisar-lhe uma peça. O dramaturgo foi Eugène Ionesco, para mim, o mais esquisito de todos.

Amei Eugène Ionesco no momento em que soube que ele havia publicado três artigos em uma revista romena sobre três poetas “badalados” à época, da seguinte maneira: o primeiro, elogiando-os sobre diversos aspectos; o segundo, contestando-lhes a qualidade do trabalho sobre os mesmos aspectos que antes havia considerado positivos; e por fim, um último reunindo os dois primeiros artigos sob o título “Não!”, para provar que se pode manter opiniões completamente opostas sobre a mesma matéria, conservando a identidade dos contrários.

Essa perspicácia de Ionesco quanto às possibilidades do discurso fez com que a minha primeira observação sobre seu trabalho fosse a LINGUAGEM. Em vários de seus escritos reflexivos ele aponta sua inquietação com relação a essa arma que temos a nossa disposição. O discurso e a palavra são elementos chave em sua dramaturgia e isso não é nenhum segredo. Em *A Cantora Careca* (1949), por exemplo, antes da cena que encerra o espetáculo, há uma catarse fonética onde as personagens parecem “entrar em parafuso” com a língua, a ponto de balbuciar letras; em *A Lição* (1950), durante um longo e tenso jogo retórico o professor convence sua brilhante aluna de que ela é completamente ignorante, até conseguir matá-la. Sem contar o enredo de *As Cadeiras* (1952), em que toda a peça consiste em um casal de velhinhos aguardando seus convidados (que sabemos chegar pela quantidade de cadeiras vazias no palco) para que o velho, à beira da morte, transmita-lhes o fruto de sua experiência de vida: todos chegam, ele incumbe um orador da revelação e se joga do alto da torre – o orador é surdo e mudo. Até mesmo em suas peças mais preenchidas de enredo (algumas de três atos, inclusive), em que a linguagem não é exatamente o centro do drama, como *O Futuro está nos Ovos* (1951), *As Vítimas do Dever* (1953) e *Rinocerontes* (1960), o

dramaturgo escreve gritos de “Viva a raça branca!” para seus personagens principais, como uma clara referência aos envolventes discursos de Hitler.

Essa fixação de Ionesco com a linguagem e o discurso passou a interessar-me pelo fato de como ele mesmo apresentava essas questões. O dramaturgo era bastante eloqüente em suas publicações de jornal e atritos com críticos de suas peças. Suas primeiras peças – as que ficaram mais famosas para nós – eram centradas em propósitos muito claros e objetivos. À medida que ia escrevendo suas outras obras, parecia também incorporar outras questões de alto conteúdo crítico, o que foi tornando seus enredos cada vez mais complexos, a ponto de, após uma longa safra de peças muito criticadas, *Rinocerontes* ser a peça que conquistou fama internacional possivelmente por ter sido considerada “uma peça facilmente compreensível de Ionesco”.

A grande questão que me chamava atenção é que Ionesco dizia serem suas peças, frutos de suas obsessões pessoais. Ele ligava diretamente suas obras a seus questionamentos internos, usando recursos até mesmo como o metateatro – uma peça que trata da escrita de uma peça, como *O Improviso da Alma ou O Cameleão do Pastor* (1956) – para atacar seus críticos e ao mesmo tempo “proclamar sua convicção de que a vanguarda é apenas renovadora da tradição” (ESSLIN, 1968: 152) – a peça faz referência a Molière e Giraudoux. Entretanto, ao mesmo tempo, o dramaturgo rechaçava todo o tipo de realismo, didatismo e peças de tese. Eu não entendia: ou ele tinha uma crença verdadeiramente forte na linguagem a ponto de considerar que em nenhum momento caía na armadilha daquilo que condenava, ou, de fato, em certos momentos, ele enfraquecia sobre seu próprio discurso, como o herói Bérenger, de *Rinocerontes*, que quase desistindo da raça humana, deseja também tornar-se um rinoceronte.

Há pouco tempo, encontrei um texto de 1960, intitulado “Sobre o teatro: o meu e o dos outros”, em que o dramaturgo reúne diversos trechos de críticas a suas peças e questiona o poder de determinados “doutores”, muitas vezes, nem doutores, que tanto se contradizem a respeito de seu trabalho, e o quanto de subjetivismo existe por trás de uma autoridade crítica.

“Um crítico tinha feito sobre o meu teatro e sobre o de um colega, um grande artigo em um grande jornal, ilustrado, – que artigo! – com duas fotos nossas bem no meio da página. O que esses dois dramaturgos, dizia ele, escreveram até agora é muito bom, muito útil; eles ‘destruíram’ uma certa linguagem, agora eles devem reconstruir, eles criticaram, negaram, de agora em diante, eles devem afirmar. Afirmar o quê? O

crítico erudito queria era que afirmássemos algo. Não segui o trajeto que esse doutor queria me traçar. O outro autor o seguiu: todos os elogios o acompanharam nesse caminho florido, eu fui excomungado, atirei raios sobre a minha cabeça, de acordo com ele e com seus amigos, pois para eles só uma espécie de teatro é admissível, a coexistência é uma palavra que não compreendem.” (IONESCO, 1984: 37)

Ionesco é para mim o autor de “Não!” e eu não saberia ainda como enfrentar todo o material de sua vida sem um exame cuidadoso e respeitoso a toda a sua arte. A brincadeira com os poetas romenos, que me encantou pela esquisitice e ousadia do dramaturgo, foi surpreender-me, muito tempo depois, mostrando-se uma ferida bem aberta na trajetória daquele que eu considerava excêntrico. Essa ferida é um dos meus afetos.

A experiência com o dramaturgo rendeu-me questões muito valiosas que ainda permanecem em minhas investigações, por isso considero-o um de meus **autores**. A partir da pesquisa para a monografia, comecei a observar que um momento específico da história se tornou um corte fundamental para minhas investigações: o século XX, com todas as suas questões. Percebi o tempo e o espaço em que vivo, observando a história de Ionesco. As noções de tradição, ruptura, vanguarda, conservadorismo, cânone, margem, etc, eram coisas que eu havia estudado durante a graduação, mas que somente ao conhecer mais profundamente esse artista, suas condições de vida, pude dar preenchimento a essas noções que eram antes, para mim, somente palavras de forte representação quando se quer falar em teoria. Pela primeira vez, eu estava percebendo que pode haver um abismo entre teoria e prática, no modo como nos acostumamos a lidar com os materiais. Quando percebi que os textos aos quais eu tinha acesso eram quase todos daquela mesma época e o próprio livro de Martin Esslin, pouco mais distante, era de 1968, pensei que deveria “aplicar” uma teoria sobre aquele material. Entretanto, isso me causou certo desconforto. Ionesco questionava justamente o abuso de poder da crítica dos “doutores” sobre os trabalhos teatrais, que muitas vezes chegavam às raias de certa implicância. No mesmo texto de 1960 citado anteriormente, o dramaturgo relata uma situação ocorrida com um crítico que “só criticava uma categoria de obras que se sabia pertencer ao estilo ao qual ele estava habituado”:

“Sobre a minha primeira peça *A Cantora Careca*, ele dizia há muitos anos atrás, quando ela apareceu, ‘que ela merecia simplesmente indiferença’. Mais tarde, depois de ter visto a representação de uma outra peça *As Cadeiras*, no Studio dos Champs-Elysées, ele escreveu que ela lhe lembrava, um pouco pior, bem entendido, um conto de

Anatole France, mas sem fantasia, sem invenção, sem espírito. Terminava seu artigo dizendo que ele não sabia como essa peça tão sem vida tinha sido escrita pelo mesmo autor ‘cheio de fantasia e de humor d’A *Cantora Careca*’. A cada uma de minhas peças que eram representadas, ele sentia saudade do maravilhoso autor da peça anterior.” (IONESCO, 1984: 37)

Como se aplica indiscriminadamente uma teoria, como se critica uma história ou a vida de um homem que está em busca de seu trabalho e talvez até de si mesmo? Eu o usaria para o meu trabalho, tratando-o como objeto de observação com a mesma apropriação que os críticos de sua época? Naquele momento, foi exatamente o que fiz, mas tentando salvá-lo. Muito infantil de minha parte, claro! Não soube como lidar com o material, essa era a verdade, pois o único entendimento que eu extraía para mim mesma daquilo tudo é que algo além do contexto histórico, da biografia e das obras existe nas relações artístico-sociais, que envolvem pessoas, intenções, políticas, autoridade. Não identificava o quê exatamente, mas percebia que era possível ler isso através do discurso de cada texto que estudava. Algo que não estava claro, nem nas entrelinhas, mas na escolha das palavras, no tom do texto, e na direção, principalmente: tanto de Ionesco, quanto de quem falava sobre ele. Era como se cada um desses textos, além de um propósito, tivesse um leitor a quem se direcionava. Ora eu me identificava com esse leitor, ora não. Isso me intrigava, mas, em verdade, meu conhecimento era insuficiente para tratar esse material. Ocorria-me apenas por intuição que uma das teorias que estudara rapidamente durante a graduação poderia esclarecer-me sobre o assunto: a Estética da Recepção. De qualquer modo, não havia tempo, nem espaço para resolver isso ainda na monografia.

Quando concluí o trabalho, escrevi uma introdução bastante abusada, que minha orientadora hesitou em permitir que eu usasse. Tratava-se de uma **metáfora** em que eu comparava o surgimento de um novo pensamento, uma nova estética ou movimento ao fenômeno de um vulcão. Era um texto simples, aparentemente até sem conexão com o resto da monografia, que obedecia às regras de uma estrutura coerente, encadeada e conclusiva. Entretanto, foi uma das coisas mais honestas que eu escrevi naquele trabalho e, se converteu, para mim, em uma homenagem ao que aprendi estudando Eugéne Ionesco. Eu via aquele homem como um vulcão, expelindo verborragicamente palavras, apelando para a emergência das transformações, grande, furioso e devastador. Certo crítico o considerou o próprio “Rinoceronte”. Talvez. A pele do paquiderme

lembra uma rocha, firme e sólida. Mas quanto mais nos expomos, mostramos do que somos feitos, mais estamos vulneráveis. A sociedade resiste àquilo que não reconhece. Quando se olha para o chão onde se pisa, não se lembra que debaixo dele existem lavas de fogo e calor, contidas pelas camadas sedimentares do solo. Não se olha para dentro de si. A própria sociedade forma-se como uma grande “camada sedimentar”, para se proteger daquilo que ferve por dentro, dos impulsos individuais, e acaba por não reconhecer de que matéria é feita o “solo”, o mesmo de todos nós.

SOLO

Designa, em português, a camada mais superficial da crosta terrestre, formada por detritos, fósseis, material orgânico e diretamente sujeita a ação do tempo; ao passo que é também a apresentação de dança, canto, teatro realizada por uma única pessoa. Para mim, ao mesmo tempo em que remete à individualidade e à solidão, pode ser a parte mais superficial de nós, que está intimamente relacionada ao mundo exterior – a nossa pele, a nossa carne e o nosso pensamento cotidiano que recebe toda sorte de influências e ao mesmo tempo contém fortemente as nossas lavas internas.

Não foi Eugène Ionesco quem me ensinou isso e nem eu percebi sozinha, mas eu fui em direção a ele e encontrei uma parte de mim mesma. Essa metáfora é um PRESENTE: no meu tempo e no meu espaço Ionesco faz todo o sentido, enquanto que eu encontrei um sentido para mim em seu tempo e seu espaço. Esse é o nosso primeiro ponto de interseção.

PRESENTE

Relação tempo e espaço. Algo que se dá a alguém que estimamos. Desde criança tenho um hábito: só dou presentes quando tenho impulso para isso, independente de datas comemorativas ou graus de afinidade. Porém, todos os presentes que eu dou são escolhidos com muito cuidado pois deve ser um objeto que contenha a mim e ao outro, a representação de um elo. O título da monografia foi *A Expressão do Absurdo...nem tão absurdo assim: uma leitura de “Rinocerontes”, de Eugène Ionesco.*

Certa vez, estudei com dois diretores que me disseram que eu pensava demais e isso não era bom. Aquilo bagunçou muito a minha cabeça, porque se havia um caminho pelo qual eu acreditava ser possível descobrir alguma coisa era o do estudo e da

pesquisa. A observação dos diretores afetou o meu orgulho e a minha vaidade, porque, de fato, a questão não era abolir um exercício reflexivo: tratava-se de outra coisa que eu só entenderia muito tempo depois.

Pensava que só fazia teatro por consequência, até que uma coisa mudou: depois do palco todos os fins de semana, de Stanislavski, das viagens, da Performance de Literatura, dos estudos, dos outros espetáculos, do infantil que dirigi com tanto carinho, da pesquisa, eu sentia que ainda não havia descoberto o que faltava em mim para o teatro, e ainda faltava alguma coisa... mas, independente disso, já crescia também um desejo inconsciente, estranho e inconseqüente, de seguir sem saber necessariamente em qual direção, o caminho teatral.

IV.

“Pois o afecto não é um sentimento pessoal, tampouco uma característica, ele é a efetuação de uma potência de matilha, que subleva e faz vacilar o eu. Quem não conheceu a violência dessas sequências animais que o arrancam da humanidade, mesmo que por um instante, e fazem-no esgravatar seu pão como um roedor ou lhe dão os olhos amarelos de um felino? Terrível involução que nos chama em direção a devires inauditos. Não são regressões, ainda que fragmentos de regressão e sequências de regressão juntem-se a eles.”

Gilles Deleuze, *Mil Platôs*.

Em setembro de 2004, fui à Fundação Progresso (Lapa, Rio de Janeiro) assistir ao espetáculo *A Caminho de Casa*. Era o décimo quinto espetáculo da Armazém Companhia de Teatro, grupo que me havia sido recomendado conhecer por uma professora da universidade pouco tempo antes. Eu estava concluindo a faculdade, estudando para a monografia e buscando conhecer mais sobre os mecanismos de encenação, quando me deparei com a companhia e mais uma vez passei a rever meus conceitos acerca da arte cênica.

A Caminho de Casa surpreendeu-me inicialmente pela exploração do espaço cênico e algumas riquezas na construção da encenação, que foram completas novidades para mim. O espaço do grupo dentro da Fundação é bastante versátil e parece poder

transformar-se em qualquer coisa inacreditável diante da criatividade dos atores e a equipe técnica sob a direção de Paulo de Moraes. Minha professora havia mencionado as proezas do grupo em *Alice através do Espelho* (1999) – espetáculo baseado nos livros *Alice no País das Maravilhas* e *Através do Espelho*, de Lewis Carroll – que fez o público escorregar pela “toca do coelho” através de um túnel que os levava de um ambiente a outro do espaço; crescer e diminuir por um teto que os comprimia ao chão e subia a um pé direito de mais de 3m; seguir Alice em seus caminhos, mudando de ambientes a cada cena; tendo que encontrar espaço para se acomodar nesses ambientes que eram cenários, entre outras peripécias. Em *A Caminho de Casa*, bastante diferente, mas não menos inventiva, a encenação foi bastante ousada e surpreendente diante da proposta temática “fé, religiosidade e contemporaneidade”.

O espetáculo foi estruturado em três atos. No prólogo, o grupo apresenta uma cena que se desenvolve atrás de uma projeção de imagem: os atores estão apertados em um ônibus que, pouco depois, explode – fato que desencadeia toda a encenação. O ônibus é projetado e os atores, por trás da tela, se movimentam de acordo com os embalos do transporte até que um grande estrondo (que estremece, de fato, o chão) e um black-out encerram o prólogo. No primeiro ato, intitulado “Da impossibilidade de se dar um passo”, depois de quase dois minutos na escuridão com um zumbido constante, um grande engarrafamento toma conta do palco, com frentes de carros que se movimentam, faróis que circulam, até que a ação se concentre exclusivamente na tensão gradativa entre as personagens, que passam horas no engarrafamento gerado pela explosão do ônibus. O segundo ato, “O Velho Sufi e o Menino Judeu”, em princípio não apresenta nenhuma relação com o fato ocorrido, pois conta a história de um velho sufi que perdera a esposa e um menino judeu que perdera a mãe e, no decorrer do ato, o pai comete suicídio – os dois iniciam uma amizade consoladora e o velho acolhe o sofrimento do menino. A ação se desenvolve em um cenário dividido entre a casa do menino, o armazém do velho e a rua. O terceiro ato, “Crianças brincando em território sagrado”, até certo momento narra a história de um menino de 14 anos que está sendo preparado para uma grande missão religiosa. Presos a tecidos e ganchos, os atores brincam oscilando entre o ar e o chão e a preparação do jovem vai se dando à medida que seus amigos vão lhe testando em pequenos sacrifícios. Pouco depois, sabemos pela mãe do menino (interpretada por Patrícia Selonk, detalhe que será retomado mais adiante) que foi ele quem explodiu o ônibus. A peça encerra com um epílogo, no qual o velho sufi e

o menino judeu reaparecem indo para uma viagem de carro. Durante o caminho, o velho opta por ir pela floresta, porque o caminho é mais bonito: sem saberem do ocorrido, eles acabam desviando do engarrafamento.

O espetáculo emocionou-me ao extremo e não falaria de forma tão impressionista se não fosse justamente essa impressão, marca, afeto profundo, um novo impulso em meu caminho de pesquisa. Nunca havia assistido a nada semelhante ao que vi em *A Caminho de Casa*, e nunca uma única pessoa no palco havia literalmente me arrancado de dentro do meu conforto interior de espectadora durante uma encenação como a atriz Patrícia Selonk no último ato do espetáculo. É para mim impossível traduzir em palavras o que vivenciei naquela noite de setembro em que soluçava compulsivamente na cadeira do teatro, depois de ter assistido grande parte de um espetáculo que me encantava pela sutileza no tratamento do texto, a riqueza de detalhes da encenação, uma linguagem corporal altamente expressiva e uma força criativa estimulante. Naquele último ato, porém, nada que a racionalidade das palavras venha a explicar é mais preciso que a única imagem que consigo conceber: uma metáfora.

Ser arrancada de dentro de si mesma, por uma mão que entra pela boca e vai lá no centro do corpo, aperta, esmaga nossos órgãos vitais e transforma em grande bolonó que, trazido para fora, ao passar pela garganta, nos dá a sensação do vômito da alma. Chorei com o desespero de quem sente muita dor ao vomitar. (Metáfora II)

Era uma coisa física, animal, um despertar que antes de atingir meus pensamentos, afetou meu corpo. Deve ter durado menos de cinco minutos, mas nesse pequeno instante, em que essa personagem falava sobre a grande missão de um filho enquanto moldava um bonequinho de lama, essa atriz, essa mulher, contava para mim a dor de uma mãe que perdera um filho em nome de Deus. Eu fui tocada por uma força até então desconhecida por mim, que depois vim a conhecer como uma tensão, o ponto onde os opostos se tocam, friccionam-se e possibilitam uma nova percepção de suas próprias matérias, no caso, aceitação/indignação, personagem/atriz, Deus/homem. Pouco depois de acabado o espetáculo, uma forte sensação se estabeleceu para mim: a comunicação se dá a partir das palavras, enquanto pensamento, e do corpo, mas é na forma que relacionamos essas matérias aparentemente opostas, como superfície, que

criamos um ponto de interseção no qual a profundidade inerente a essas mesmas matérias emerge.

V.

“A verdade está no meio”

Eugène Ionesco, *A Cantora Careca*

Havia pouco tempo que eu e meus pais tínhamos nos mudado para o município de Maricá, litoral do estado do RJ, com o intuito de desenvolver um trabalho continuado em teatro e dança. Na verdade, esse desejo veio mais em contato com a cidade do que como projeto anterior. Saímos do Rio, porque estava muito difícil ter uma vida tranquila, em termos de agitação e em termos de sustentação. Nossa trajetória teatral familiar até então havia sido percorrida com viagens e algumas temporadas em teatros do Rio. As temporadas estavam cada vez mais inviáveis pelo alto custo de aluguel dos teatros particulares, e os teatros públicos, que eram viáveis, funcionavam por editais seletivos – no caso dos mais requisitados, como os do centro e da zona sul. Como a capital do Rio de Janeiro possui uma grande oferta de produções teatrais, estava cada vez mais difícil sustentar-se sem um patrocínio (investimento financeiro de alguma empresa). Não é que não se consiga trabalhar, mas é que há muitas questões implicadas nesse processo, nas quais não me aprofundarei porque somente há pouco tempo comecei a atentar para elas. É uma situação muito delicada que, como está diretamente ligada às experiências de cada produtor ou grupo, tem grandes variações.

As viagens, em geral, nos davam um bom retorno. Percorríamos muitas cidades de interior, onde, na maioria das vezes só havia um teatro (ou um clube), e que, com uma boa divulgação, o espetáculo se tornava um grande evento. Ainda em cidades mais metropolitanas, nas quais a concorrência com outras atrações era comum, os produtores locais tinham suas estratégias fixas de conseguir apoios, divulgação em imprensa, rádio e TV e não era difícil conseguir um bom público.

Entretanto, meu pai trabalhava no Theatro Municipal do Rio e só conseguíamos os fins de semana para fazer as viagens. Isso reduzia nossas possibilidades de trabalho, porque as cidades de interior rendem para nós à medida que podemos emendar seus arredores. Para ter um bom público, o ingresso tem de ser baixo, daí a necessidade de

realizar várias apresentações em cidades vizinhas. No início, meu pai conseguia algumas dispensas, mas, com o tempo, foi ficando cada vez mais difícil resolver a questão.

Uma vez instalados em Maricá, minha mãe resolveu fazer uma apresentação do *Lembranças de Outras Vidas* para “conhecer a cidade”, como ela mesma disse. Lotamos duas sessões do espetáculo e conhecemos diversas pessoas. O comércio local foi muito receptivo em relação ao apoio financeiro e divulgação e logo percebemos que quase não havia apresentações teatrais na cidade, muito menos cursos de teatro. Minha mãe encontrou um sobrado no centro da cidade para alugar e resolveu investir em suas aulas de alongamento, abrir uma turma de teatro para jovens e adultos, e me encarregou de conduzir uma turma de teatro para crianças. As turmas foram crescendo, fomos apresentando mais espetáculos e criando outros novos com os alunos. A Secretaria de Cultura solicitou ao Estado do Rio a cessão do meu pai para a criação de uma escola municipal de dança e ele ficou vinculado ao nosso espaço de trabalho. Fundamos a *Cia. VIDA de Teatro e Dança* e passamos a receber apoio da Viação Nossa Senhora do Amparo, empresa de transporte responsável pelas linhas que ligam Maricá à Niterói e ao Rio, para estender o programa de gratuidade das aulas de dança do município também às aulas de teatro. Atualmente, a Cia. VIDA é um Ponto de Cultura do Estado do RJ e recebe apoio do governo federal para equipamentos técnicos e estrutura cênica, pagamento de arte-educadores, livros, etc.

Em uma conversa que tive com o diretor Fernando Montes durante minha residência artística na Fundación Teatro Varasanta (no terceiro capítulo desta dissertação falarei sobre isso), eu perguntei a ele o que considerava a maior dificuldade para manter uma companhia teatral (com exceção, claro, do dinheiro) e ele respondeu-me: o espaço.

Percebemos isso em Maricá. Como disse anteriormente, nossa intenção inicial era somente conseguir um lugar onde pudéssemos trabalhar e o nosso trabalho interessasse às pessoas, servisse de alguma forma. Minha mãe passou a entender seu próprio objetivo com a arte, em contato com a cidade. A gente roda, roda, roda, compulsivamente, para encontrar o nosso lugar e quando encontra, parece que tudo passa a fazer sentido em nossas vidas.

No início de 2006, eu havia concluído a licenciatura em Letras e estava somente dando aulas de teatro na Cia. Queria imediatamente fazer o mestrado, mas ao mesmo tempo, a monografia havia me tirado o fôlego para fazer as provas no fim do ano, então, teria que esperar o ano seguinte. Ao mesmo tempo em que as coisas foram se ajeitando para os meus pais, eu sentia a necessidade das minhas próprias mudanças.

Nesta época, entrou para a Cia. um rapaz que eu conhecera no ano anterior quando ainda estagiava em um colégio da cidade. Ele, Bruno Henríquez, estava começando o curso técnico profissionalizante da CAL (Casa das Artes de Laranjeiras), no Rio e também morava em Maricá. Começou a fazer aulas de dança e teatro com meus pais. Conversávamos muito sobre artes e a visão que ele tinha do teatro era muito semelhante a minha, com a diferença de que ele tinha uma energia vigorosa para experimentação e conhecia meios de praticar aquilo que eu apenas havia estudado. A energia dele para o teatro me contaminou ao mesmo tempo em que eu descobria e observava meu corpo em movimento. Apesar de meus pais serem bailarinos, nunca tive interesse em dançar. Fiz aulas de ballet clássico quando era criança, depois retomei por mais um tempo na adolescência e dancei Jazz também por pouco tempo. Gostava muito de dança moderna e contemporânea, mas nunca me esforcei em estudar. Nesse período, porém, eu passava por alguns problemas pessoais que me afastavam consideravelmente dos estudos teóricos. Questões internas que geravam incômodos externos e abalavam minha crença na comunicação, nas palavras, no raciocínio lógico.

Minha grande questão era a linguagem. Quer dizer, isso não é passado, melhor dizer “é a linguagem”. Essa palavra, esse conceito, esse tudo seja lá o que for e o que é, concentra grande parte da força que me atravessa. Atravessa. Está em mim, mas não sei o quanto é interno e o quanto é externo. Eu disse que vivia problemas pessoais, eles eram decorrentes, principalmente, da comunicação. Eu vivia um momento em que parecia não conseguir dizer as coisas ou as pessoas pareciam não entender o que eu dizia. Esse abismo que se foi criando, gerou um caos tão grande que eu cheguei a pensar que ia enlouquecer (isso não é uma hipérbole).

Desde criança, Sofia amava as palavras. Pequeninha, usava-as deliberadamente como se tivesse plena certeza de seus sentidos e, muitas vezes, estava mesmo equivocada. Sem contar, o hábito de inventá-las para fazer sentido com o que ela queria dizer. Mais crescida e estudante, a menina passou a questionar certos

sentidos e, investigando um pouco sobre etimologias, foi metendo-se a Guimarães Rosa. Isso pode sugerir ao leitor certa prepotência, mas o exercício de linguagem era mesmo um hábito pessoal da menina. Ela gostava muito de ler porque se sentia inteligente e de escrever porque considerava a escrita a grande representação da racionalidade: isso sim lhe dava certo ar de prepotência. Quando escrevia histórias tentava ser absolutamente coerente na construção do sentido, muitas vezes terminando-a com a mesma frase que a iniciava (para ela, o ápice da organização e da lógica!). Sofia sentia um prazer imenso nisso e seus pais começaram a se preocupar. Um médico disse a ela que isso era uma espécie de “soberba intelectual baseada em Descartes”, doença muito comum em certos ambientes, mas a menina não entendeu nada, porque não conhecia Descartes.

Um dia, aconteceu uma catástrofe. Sofia embolou muitas palavras em uma mesma frase e ficou repetindo, repetindo e repetindo, tentando explicar às pessoas que tudo aquilo tinha um sentido e as pessoas diziam que não, que ela estava exagerando e que isso era fruto da sua vaidade intelectual (não citaram Descartes porque também não o conheciam) e aí a menina entrou em crise. Descobriu que tinha “depressão”, uma crise que se desdobrou em muitas outras, durante um longo período em que se sentia sufocada com a cabeça dentro de um balão. Ela até continuou escrevendo, mas somente poesias, com poucas palavras. Sofia estava doente e pensava que poderia ficar louca ou muda, e não sabia mais o que dizer. Às vezes, só escrevia palavras soltas, sem sentido algum.

Depois de um tempo, ela descobriu que o problema era a tal DEPRESSÃO, palavra doída que significa uma grande pressão que te empurra pro fundo de você mesmo. Se o fundo está vazio, não importa o que você diz: o som das palavras não se propaga no vácuo. (Metáfora III)

O trabalho físico sobre os movimentos da dança se tornou um alívio para as minhas inquietações, como descoberta de uma nova possibilidade de expressão. Mergulhei o mais fundo possível em meu corpo, tentando não pensar. Trancava-me nas salas da companhia e soltava meu corpo no espaço, colocava uma música e dançava livremente, buscava gestos e lembrava de cenas, palavras, imagens, inspirações, sem

tentar prender-me a elas. Eu sentia que havia um caminho muito rico nesse contato com meu corpo. Era possível estabelecer uma espécie de linguagem menos significativa e mais sensorial, que me parecia mais próxima às minhas impressões e sensações íntimas do que as palavras ou gestos habituais.

VI.

“Pois é desta gente que não sabe com precisão o que é, nem conhece o sentido último das coisas que estamos falando, gente em pesquisa de si mesmo, em observação de si mesmo e, conseqüentemente, em devaneios, ilusões, esperanças, epifanias e fracassos.”

Tatiana Motta Lima, *Atenção, Porosidade e Vetorização: por onde anda o ator contemporâneo.*

Em maio de 2007, eu e Bruno Henríquez decidimos formar um grupo de pesquisa com alguns alunos da Cia. VIDA: o Teatro METAPHORA. Encontrávamo-nos inicialmente quatro horas por semana e nossas atividades concentravam alguns estudos teóricos de encenadores e a experimentação de exercícios cênicos com materiais poéticos, narrativos, sonoros, visuais. Trabalhamos muito sobre o corpo a partir desses materiais e fomos descobrindo, através dessas relações, possibilidades de criação cênica antes completamente desconhecidas para nós. No fim do ano, decidimos preparar um trabalho para apresentação. Naquele momento, Bruno estudava com uma professora de teatro na CAL, Celina Sodré, que desenvolvia com os alunos um trabalho de treinamento baseado em “ações físicas”² para a criação cênica. Já havíamos lido alguns textos de Jerzy Grotowski no livro *Em Busca de um Teatro Pobre* (1987) e Bruno percebia a relação entre o trabalho com a professora e os nossos estudos. Isso foi determinante para os rumos que tomaríamos.

Segunda Guerra Mundial. Eu havia dado de presente a Bruno o livro *Cartas do Front*, uma coletânea de cartas de guerra organizada por Andrew Carroll, quando começamos a ler *Terror e Misérias do Terceiro Reich*, de Bertold Brecht. O texto do

² O conceito de “ações físicas” aqui citado apesar de ter sido elaborado por Constantin Stanislavski é referente ao trabalho do encenador polonês Jerzy Grotowski e será retomado com detalhes no terceiro capítulo desta dissertação.

dramaturgo alemão, enquanto ficção, e a coletânea de cartas verídicas, foi para nós um material estimulante para começar nosso trabalho.

Nosso primeiro exercício com essa temática foi uma ação. Bruno pediu-nos que apresentássemos uma ação que durasse um minuto. “Sem representação”, ele disse, “não é para ilustrar, demonstrar ou fazer uma cena. Uma ação, simplesmente.” Não entendi. Eu não havia entendido o que era aquilo e questionei. Ele me respondeu apenas uma coisa: “eu tinha mesmo a sensação de que você seria a pessoa mais resistente do grupo a esse trabalho.” Pronto! Tudo o que eu não queria era ouvir novamente e justamente do Bruno que eu racionalizava demais. Fiz uma ação simples e apresentei. Bruno fez algumas indicações para o desdobramento da ação. Eu seguia as indicações dele, por obediência, mas continuava sem entender. No início, nós conversávamos muito sobre o processo. Depois disso, passei a não querer saber o que ele faria, enquanto diretor, simplesmente executava.

No texto *O Performer*, Jerzy Grotowski diz que “o conhecimento é uma questão de fazer” (GROTOWSKI,1987a). Somente há pouco tempo passei a entender como, de fato, funcionou o nosso processo para a construção de *Réquiem de 45*. Bruno sabia exatamente o que queria de nós, enquanto atores, nós estudávamos para encontrar os caminhos, e por mais que eu não compreendesse as coisas na prática ainda, sentia que algo novo estava se processando dentro de mim e que, acima de tudo, eu confiava no Bruno.

VII.

“O teatro jamais foi feito para nos descrever o homem e o que ele faz, mas para nos constituir um ser de homem que possa nos permitir avançar no caminho, vivendo sem supurar e sem feder”

Antonin Artaud

Latas. Mala de viagem. Frases do discurso de Hitler. Objetos de cozinha, panos e uma escada. Três mulheres, dois homens, duas moças e uma pequena. Batatas. Lenços de cabelo, perfume, um baralho de cartas, botas, fotografias, pedras, facas e velas. Tudo o que resta, tudo cinza. “*Requiem aeternam dona eis*”, diz-se nas cerimônias fúnebres

para que Deus “lhes dê o descanso eterno”³. *Réquiem de 45* – quando viver é uma questão de tempo.

Nosso tempo. Oito atores e o desejo de conversar com a natureza humana em situação limite – encontrar o homem por trás do despojo. Objetivo pretensioso para pessoas jovens, um tema delicado, mas uma razão especial: acreditamos que buscar o próprio limite é a única possibilidade que temos de ultrapassá-lo, ir além, sair de si. Vivemos uma experiência singular.

O espetáculo era composto por algumas cenas do texto *Terror e Misérias do Terceiro Reich*, de Bertold Brecht; cartas do livro *Cartas do Front*, de Andrew Carrol; fragmentos de discursos de Adolph Hitler; partituras corporais, objetos e um pequeno espaço de encenação.

“Questão de tempo: caráter é uma questão de tempo. Dura mais ou dura menos, como as luvas: algumas, de boa qualidade, duram muito, mas não há nenhuma que dure eternamente.” (BRECHT, *Terror e Misérias do III Reich*, 1957)

Três tempos: antes, durante e após a guerra, marcados na linguagem. Antes eram as cenas; durante, as cartas; após, nossos corpos, o motivo de nossas investigações. Pessoas desconhecidas, perdidas sobre si mesmas entre restos, objetos e lapsos de memória. O presente da encenação era o após: 1945. O fim da guerra, o início do trabalho. Os outros dois tempos, passados (antes e durante), alternavam-se numa determinada sequência, no decorrer da encenação, como resgates da memória, breves encontros de pessoas ou coisas. Encontrávamo-nos com outras pessoas, personagens, através das palavras, dos objetos.

Nosso espaço de encenação, porém, não marcava nenhuma divisão temporal: os atores oscilavam constantemente entre os três tempos, enquanto uma determinada ação se desenvolvia. Um exemplo pode esclarecer essa construção: enquanto a primeira cena, *O Espião*, acontecia próxima a uma pilastra, entre três personagens, uma cadeira, um jornal e uma bolsa de moedas, em outra cadeira próxima, uma mulher judia polia insistentemente seus sapatos (*A Mulher Judia*) e o pequeno Slavik (carta) desenhava com um carvão. Os outros atores, personagens desconhecidas, permaneciam no presente de 1945. Quando acabava a cena, ouvia-se uma sirene (isso se repetia a cada fim de

³ Expressão latina usada, na liturgia cristã, em cerimônia fúnebre. Significa: “Dai-lhes o descanso eterno”.

cena) e todos se realocavam. A próxima cena, *A Mulher Judia*, desenvolvia-se entre três mulheres e um homem, uma mala, algumas roupas, garrafas, fotografias, perfumes e alguns sons. Não havia mais Slavik naquele momento, mas outras personagens de outras cenas se configuravam entre os desconhecidos, cada qual em ações de tempos distintos.

“Eis então as notícias:
16 de fevereiro, mamãe morreu;
16 de novembro, papai morreu;
10 de janeiro, vovó morreu;
15 de janeiro, tia Liza morreu;
21 de março, nosso quarto foi destruído e Slavik ficou ferido na cabeça;
23 de março, ele morreu no hospital às 9h da manhã;
E eu me encontro sozinha.”
(Galia, in: CARROL, 2007)

Estreamos *Réquiem de 45* em maio de 2008 e, para a nossa surpresa, as pessoas que nos assistiram se emocionaram bastante. Uma amiga de meus pais, ao fim de uma das apresentações, veio dizer-me, muito emocionada, que nós éramos “jovens demais para tratar de um tema tão forte”. Ela tinha toda razão e penso que, se o espetáculo foi marcante para o público e para nós, foi tão somente porque, apesar dos nossos limites pessoais, tratamos o tema com humildade e o devido respeito.