



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

THIAGO AUGUSTO SCHUENCK MORETO LINHARES

TEMPO-RITMO E O TEATRO MUSICAL:
AS POSSÍVEIS RUPTURAS ENTRE O TEXTO FALADO E CANTADO NO
PROCESSO CRIATIVO DO ESPETÁCULO *ISSO PASSA?*

Brasília, 2023

Thiago Augusto Schuenck Moreto Linhares

TEMPO-RITMO E O TEATRO MUSICAL:
AS POSSÍVEIS RUPTURAS ENTRE O TEXTO FALADO E CANTADO NO PROCESSO
CRIATIVO DO ESPETÁCULO *ISSO PASSA?*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, do Instituto de Artes da Universidade de Brasília, como requisito parcial para o título de Mestre em Artes Cênicas.

Orientador: Prof. Dr. Tiago Mundim

Brasília, 2023

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

St	<p>Schuenck Moreto Linhares , Thiago Augusto TEMPO-RITMO E O TEATRO MUSICAL: AS POSSÍVEIS RUPTURAS ENTRE O TEXTO FALADO E CANTADO NO PROCESSO CRIATIVO DO ESPETÁCULO ISSO PASSA? / Thiago Augusto Schuenck Moreto Linhares ; orientador TIAGO MUNDIM. -- Brasília, 2023. 155 p.</p> <p>Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) -- Universidade de Brasília, 2023.</p> <p>1. TEATRO MUSICAL. 2. CONSTANTIN STANISLAVSKI. 3. TEMPO-RITMO. 4. PROCESSO CRIATIVO . I. MUNDIM, TIAGO , orient. II. Título.</p>
----	---

Thiago Augusto Schuenck Moreto Linhares

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, do Instituto de Artes da Universidade de Brasília, como requisito parcial para o título de Mestre em Artes Cênicas.

Banca Examinadora:

Orientador: Prof. Dr. Tiago Mundim (PPG-CEN/UNB)

Examinador: Prof. Dr. César Lignelli (PPG-CEN/UnB)

Examinador Externo: Prof. Dr. Marcos Machado Chaves (UFGD)

Suplente: Prof.^a Dr.^a Sulian Vieira (PPG-CEN/UnB)

Brasília, 2023

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha família, meu porto seguro, meu alicerce e fonte inesgotável de amor e encorajamento. Primeiramente ao meu pai, Silvio Linhares, que foi meu espelho e inspiração ao longo de dezesseis anos de convivência e serviu de inspiração para o espetáculo. À minha mãe, Carla Rodrigues, e ao meu padrasto, Francisco Vicente, por sempre estarem do meu lado, acompanhando-me e apoiando-me em todas as minhas empreitadas. À minha esposa, Mayara Moreto, pelo amor, paciência, companheirismo e apoio durante todo o processo.

Ao Empório Cultural, representado por Aleska Ferro, Augusto de Pádua, Karol Castro, Michelle Fiuza e Thais Uessugui, pela generosidade de cederem o espaço para ensaios e apresentações, pela amizade de cada um e por todo o suporte que me foi oferecido.

Aos meus parceiros e equipe, Ana Quintas, Abaeté Queiroz, Augusto de Pádua, Camila Meskell, Danúbia Ribeiro, Lucas Amado, Michelle Fiuza, Rômulo Mendes, Paulo de Góes e Victor Castelo, pelo talentoso e brilhante trabalho, dedicação incansável e empenho neste projeto, que tem um significado especial para mim. É uma verdadeira honra trabalhar com quem me inspira. Muito obrigado!

Ao meu orientador, Tiago Mundim, pela generosidade, compreensão, disponibilidade, parceria e confiança. Por, principalmente, ter acreditado que o que estava dentro da minha cabeça, como uma ideia, poderia se tornar real e por ser meu guia na busca de resultados.

Aos professores César Lignelli e Marcos Machado Chaves, por toda generosidade e disponibilidade.

A todos os meus amigos e familiares que estiveram do meu lado, apoiando-me e incentivando-me durante esses dois anos. Sem a parceria de vocês, eu não teria conseguido.

Obrigado a todos que fizeram parte desta trajetória única e enriquecedora. Cada um de vocês contribuiu de maneira singular, tornando este percurso inesquecível. Estou profundamente grato pela oportunidade de compartilhar este momento especial com todos vocês.

RESUMO:

Esta pesquisa tem como propósito a definição, análise e principalmente a experimentação do conceito de tempo-ritmo, primeiramente citada por Constantin Stanislavski, relacionando-o com o processo de criação de um espetáculo de Teatro Musical. Em primeiro lugar foi feita uma revisão bibliográfica dos conceitos de tempo e ritmo. Na sequência, é feito um resumo da vida artística de Stanislavski até chegarmos em sua pesquisa acerca do tempo-ritmo, conceito principal utilizado nesta dissertação. Mais à frente é apresentado como este conceito de tempo-ritmo dialoga com outras definições de pesquisadores da área, como Renato Ferracini e Jacyan Castilho. Concluindo, temos o processo de construção do espetáculo musical *Isso Passa?*, desde a sua dramaturgia textual e musical, até o processo em sala de ensaio, aprofundando a análise do tempo-ritmo na prática experiencial. Vídeos, fotos e áudios relativos a todo o processo criativo são apresentados. A encenação do espetáculo também é reverberada, assim como a análise do público que presenciou as apresentações, através de uma pesquisa de recepção, realizada por meio de um formulário específico.

Palavras-Chave: Constantin Stanislavski. Teatro musical. Tempo-ritmo. Processo criativo.

ABSTRACT:

This research aims to define, analyze, and primarily experiment with the concept of time-rhythm, initially introduced by Constantin Stanislavski, and relate it to the process of creating a Musical Theatre performance. First, a bibliographical review of the concepts of time and rhythm was conducted. Subsequently, a summary of Stanislavski's artistic life is provided, leading to his research on time-rhythm, the main concept used in this dissertation. Further on, the discussion explores how this concept of time-rhythm interacts with other definitions from researchers in the field, such as Renato Ferracini and Jacyan Castilho. Finishing, the process to create "*Isso Passa?*" musical's production is detailed, covering its textual and musical dramaturgy, as well as the rehearsal process, delving into the analysis of time-rhythm in experiential practice. Videos, photos and audio recordings related to the entire creative process are presented. The staging of the performance is also discussed, along with an analysis of the audience that witnessed the performances, through a reception survey conducted using a specific form.

KEYWORDS: Constantin Stanislavski. Musical Theatre. Time-rhythm. Creative process.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
1. TEMPO-RITMO	21
1.1 CONCEITUAÇÃO	21
1.2 CONSTANTIN STANISLAVSKI	26
1.3 TEMPO E RITMO	30
1.4 SUAS REVERBERAÇÕES	37
2. ISSO PASSA? - DRAMATURGIAS	47
2.1 CAMINHOS DA DRAMATURGIA TEXTUAL	47
2.2 A DRAMATURGIA MUSICAL	55
3. MONTAGEM DO ESPETÁCULO	74
3.1 PROCESSO DE ENSAIO	74
3.2 ENCENAÇÃO DO ESPETÁCULO	90
4. A ANÁLISE DO TEMPO-RITMO A PARTIR DA RECEPÇÃO DO PÚBLICO	110
CONSIDERAÇÕES FINAIS	120
REFERÊNCIAS	126
APÊNDICE A - DRAMATURGIA “ISSO PASSA?”	129

INTRODUÇÃO

Um dos primeiros contatos que tive com o teatro musical foi em 2005, aos meus 11 anos, com um projeto chamado *Estrelinha que caiu do céu*¹, encabeçado pela atriz e diretora Roberta Rangel², que nunca chegou a estreiar. Neste processo, entrei em contato com vários questionamentos que iriam caminhar comigo por bastante tempo e, alguns deles, estão comigo até hoje. O espetáculo unia a música, o circo e o teatro, ou seja, era como se eu estivesse em casa (com o teatro), mas cada dia descobrisse um “cômodo” novo (música e circo). Essa pluralidade de linguagens iniciou minha paixão pela música na cena. Me arrepiava toda vez que no final do texto falado entravam os primeiros acordes dos instrumentos e, magicamente, o texto começava a ser cantado.

Já na Universidade de Brasília (UnB), em 2011, cursando Artes Cênicas, pude mergulhar de cabeça em várias experimentações que em muitos processos anteriores só haviam molhado os meus tornozelos. Senti-me aquele menino de 11 anos descobrindo “cômodos” novos na sua antiga casa. Logo na disciplina de Interpretação Teatral II, ministrada pela Prof.^a Dr.^a Nitza Tenenblat³, tive contato com o *sistema*⁴ de Constantin Stanislavski⁵, e Nitza esmiuçou cada detalhe do nosso objeto de estudo. A medida que eu conhecia cada vez mais sobre construção de personagem, percebia a presença da “música”

¹ Espetáculo escrito pela Francisca Melo Rangel, ganhador do Prêmio Funarte de dramaturgia 2003: região centro-oeste - categoria infanto-juvenil. A peça, a partir da reunião dos bichos da floresta frente a um problema, trabalha importantes questões sobre o preconceito e a aceitação do diferente.

² Bacharela em Artes Cênicas pela Faculdade de Artes Dulcina de Moraes, em Brasília. Como dramaturga teatral trabalhou na adaptação de *As ridículas de Molière*, dirigido por Miriam Virna, produção premiada pelo Prêmio Sesc do Teatro Candango em 2008; e no espetáculo *Im the only witness*, segundo lugar do júri oficial no festival Australiano Short and Sweet, em 2011. Teve, ainda, seu texto teatral *A lenda de Mani* publicado no livro *A indústria como palco* (ed Sesi 2012).

³ Artista e pesquisadora com ênfase na práxis da Direção Teatral e na Criação em Coletivo, atua desde 2011 como Professora do Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília. Realizou doutorado em Estudos da Performance pela Universidade da Califórnia em Davis (2011) e mestrado em Direção Teatral pela Royal Holloway Universidade de Londres (2002). Atualmente líder do Grupo de Pesquisa Criação em Coletivo para a Cena, atua desde 2015 na Coletiva Teatro, linha deste grupo de pesquisa.

⁴ “[...] é um companheiro na jornada para a realização criadora mas não é, por si mesmo, um fim. Vocês não podem representar o sistema. Podem trabalhar com ele em casa, mas quando pisarem no palco descartem-se dele. Lá, somente a natureza os pode guiar. O sistema é um livro de referência, não é uma filosofia. Onde começa a filosofia o sistema acaba. O uso impensado do sistema, o trabalho feito de acordo com ele mas sem uma concentração constante, só poderá afastá-los da meta que procuram atingir” (Stanislavski, 1970, p. 389).

⁵ Existe uma controvérsia sobre as traduções feitas dos trabalhos escritos pelo teórico russo. A que mais se aproxima do original é a tradução em espanhol, que se encontra disponível nas referências bibliográficas, e foi utilizada nesta pesquisa. A tradução em português também será utilizada, uma vez que comparadas, não foram encontradas alterações que distanciaram, em conteúdo, as traduções. Pelo menos não o necessário para a presente pesquisa.

na “partitura⁶” interna de cada persona, e isso pode ter acontecido por conta das diversas vezes que Stanislavski fazia associações a nomenclaturas utilizadas no universo musical.

Para os músicos desta espécie um *andante* não é um andante inflexível; um *allegro* não é um *allegro* absoluto. O primeiro pode a qualquer momento insinuar-se no segundo, ou o segundo no primeiro. Esta oscilação vitalizante não existe na batida mecânica do metrônomo. Numa boa orquestra os *tempos*, constantemente, quase imperceptivelmente, vão mudando e se mesclando uns com os outros como as cores de um arco-íris. Tudo isso se aplica ao teatro. Temos diretores e atores que são apenas artesãos mecânicos e outros que são esplêndidos artistas (Stanislavski, 1970, pp. 317-318).

Um pouco mais à frente, outra matéria trouxe à tona as minhas vivências com a música⁷ em cena dentro de um processo: Voz e palavra na Performance Teatral Contemporânea 1, ministrada pelo Prof. Dr. César Lignelli⁸. A ideia era construir uma cena com as vozes dos atores formando a trilha sonora. O texto falado ficava por conta de dois personagens, e o som gerado pelo coro de vozes formava um terceiro personagem, que quando entrava em cena parecia completar algo que nem sabíamos que estava incompleto. A ligação entre o teatro e a música novamente me chamava a atenção. Percebi, então, que existia um tempo-ritmo coerente entre o texto e a música, entre a fala e os acordes, as personagens e os instrumentos. Foi inevitável associar esta experiência a outro teórico que havia estudado também no segundo semestre na UnB: Jerzy Grotowski, e o seu trabalho com o som da palavra, em que não apenas o que está sendo dito importa, mas também a forma como estava sendo dito e os sons ali produzidos, já que no processo com Lignelli estava em contato com a materialização do som na cena e os suas diversas possibilidades.

A palavra falada, se é só *dizer* a palavra (mesmo com o pensamento, mesmo com a intenção) não é ainda algo de artístico, não é teatro. Onde está o som-matéria da composição? O som da palavra é para o teatro forma. Se não se confirma na totalidade da partitura (sonora e rítmica) é extra teatral (Flaschen, 2007, p. 45).

⁶ Representação gráfica da música escrita em forma de símbolos musicais. Nesta pesquisa, esta última definição, aparecerá como partitura musical. Entretanto a linguagem teatral se apropriou desta denominação e também a utiliza para indicar uma sequência de movimentos, ou até mesmo a variação externa ou interna de um personagem.

⁷ Utilizarei a definição de música dada por Lignelli, onde música é o “[...] som organizado a fim de promover discurso, para cuja definição pode se recorrer a formas de organização mais ou menos tradicionais ou aleatórias, com sons de alturas definidas ou não, levando-se em consideração inclusive a ausência do som propriamente dito” (Lignelli, 2011, p. 300).

⁸ Professor de Voz e Performance do Departamento Artes Cênicas (CEN) e dos Programas de Pós-Graduação em Arte (PPG-Arte) e de Pós Graduação em Artes Cênicas (PPG-CEN) da Universidade de Brasília. Pós-Doutor pelo Programa Avançado de Cultura Contemporânea da Universidade Federal do Rio de Janeiro (2014 - 2015) com o projeto da 'Da voz à cena: Qorpo Santo na rua em um trailer-teatro'. É Doutor em Educação e Comunicação, FE/Universidade de Brasília (2011); Mestre em Arte e Tecnologia na linha de pesquisa Processos Compositivos para a Cena, IDA/UnB (2007); Graduado em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (2000). Líder do Grupo de Pesquisa Vocalidade & Cena (CNPq desde 2003).

Meu interesse por teatro musical só aumentava à medida em que assistia espetáculos com essa roupagem, mas um deles me marcou profundamente. *Os Clandestinos* (Figura I), dirigido por João Falcão⁹, veio para Brasília e se apresentou no saudoso Teatro Nacional¹⁰. Lá estava eu sentado na plateia, depois de ter sido arrebatado por aquilo que acabara de ver. O espetáculo unia a música e o teatro em suas mais variadas formas. Os atores cantavam, tocavam, produziam sons com o cenário e com seus próprios corpos, e junto a isso, introduziam o texto em um *timing* tão perfeito que uma atmosfera¹¹ era criada: a música e o texto ali unidos em um tempo-ritmo interno e externo precioso, com um único propósito em comum, a história. Segundo Mauch, Fernandes e Camargo (2009, p. 5) “Stanislavski, mostra a voz falada como uma melodia e acentua a capacidade do ator trazer, a partir dela e do uso parcimonioso da técnica, uma determinada atmosfera para o público”, assim como acabava de notar naquele espetáculo.



Figura I - João Falcão e o elenco do espetáculo *Os Clandestinos*.
Foto: Marco Antônio Gamboa/Divulgação

⁹ Diretor, dramaturgo e roteirista. Iniciou sua carreira na capital de seu estado, Recife, onde escreveu e dirigiu muitas peças de teatro. Em 1998, João Falcão escreveu: *A Dona da História*, que foi montada com Marieta Severo e Andréa Beltrão e que recebeu o Prêmio Shell, de Melhor Peça. A seguir escreveu e montou: *Uma Noite Na Lua*, monólogo com Marco Nanini, que ficou três anos em cartaz e ganhou o Prêmio Sharp. Dirigiu *Ensina-me a Viver* e *Clandestinos*, que em 2010, foi adaptada por ele mesmo para um seriado da TV Globo de mesmo nome.

¹⁰ O Teatro Nacional está fechado desde 2014, e até a conclusão desta dissertação a sua reforma não foi concluída.

¹¹ “Os atores que possuem ou que recentemente adquiriram amor e compreensão pela atmosfera de uma *performance* sabem muitíssimo bem que forte vínculo ela cria entre eles e o espectador. Sendo também envolvido por ela, o próprio espectador começa “atuando” juntamente com os atores. Um desempenho coercivo, irresistível resulta da *ação recíproca* entre o ator e o espectador. Se os atores, o diretor, o autor, o cenógrafo e, com frequência, os músicos criaram verdadeiramente atmosfera para a *performance*, o espectador não será capaz de lhe permanecer distante mas, pelo contrário, reagirá com inspiradoras ondas de amor e confiança. Também é significativo o fato de que a atmosfera *aprofunda* a percepção do espectador” (Chekov, 2003, p. 58).

Em 2016, no meu trabalho de conclusão de curso, resolvi dar início à minha pesquisa sobre construção de personagem. O encantamento pelo *sistema* de Stanislavski se deu também pelos dois semestres, ao lado da metodologia da Nitza Tenenblat. No meu segundo semestre na UnB fazendo a disciplina Interpretação Teatral II, como descrito acima, tive contato com Stanislavski, que até então só havia escutado falar, e em um discurso já saturado ouvia sempre a mesma coisa: quem quisesse ser ator teria que conhecer um pouco sobre o seu *sistema*. A disciplina tinha exatamente esse objetivo, introduzir os conceitos bases criados por Stanislavski, como *se mágico* e *circunstâncias internas e externas*.

Nitza aliava o trabalho prático em sala de aula juntamente com as resenhas críticas de cada capítulo, isso fez com que, além de experimentarmos os conceitos, também tivéssemos uma visão crítica do que estava sendo trabalhado. Iniciamos o nosso estudo na verticalização do conceito de imaginação dado por Stanislavski, e dentre os diversos exercícios com essa temática fizemos o do *Jardim*, que consistia em criar um percurso espacial com cinco elementos, da sua escolha, sendo esses os mais importantes da sua vida, fazendo ações através de mímicas e sons. Para este exercício, também se fez necessária a planta baixa do jardim (um desenho que mapeava no espaço cada elemento escolhido), para ajudar na movimentação e nas ações. Não trabalhávamos somente a imaginação, mas também a concentração da atenção, o foco e as ações.

O trabalho mexeu muito com os meus sentimentos, pois coloquei muita coisa pessoal nele, e ao mesmo tempo em que trabalhei com as emoções, trabalhei também o lado racional, querendo usar o que já tinha sido trabalhado sobre Stanislavski. Ao final da apresentação deram diversos feedbacks, como “trabalhar os pequenos detalhes da ação física com os objetos imaginários”, pois afinal de contas eles são os mais legais e interessantes pra cena e também “fazer com que todos da plateia entrem na viagem”, sendo esse um dos meus maiores desafios durante a construção da cena, pois senti dificuldade de me conectar com a plateia (Linhares, 2012).

Fizemos ainda vários outros exercícios que foram desde a construção de um animal em cena com objetivos e obstáculos, até a criação de personagens e cenas de textos já conhecidos e previamente selecionados pela turma e professora, como *Anjo Negro* de Nelson Rodrigues¹². Ao final do semestre, conturbado, pois tivemos uma greve grande em 2012, senti a necessidade de fazer a disciplina novamente, agora como monitor. O meu principal

¹² Nelson Rodrigues foi um escritor, jornalista, romancista, teatrólogo, contista e cronista brasileiro. O pai era dono de um jornal, e isso permitiu que o filho, aos 14 anos, iniciasse sua carreira jornalística como repórter policial. Mais tarde, publicou crônicas, contos e romances, porém a fama do escritor se deve, principalmente, às suas peças teatrais. Seus textos, tanto a prosa quanto o drama, são caracterizados por uma linguagem simples, crítica de costumes e presença de temas polêmicos, como incesto e adultério.

objetivo era conseguir aprofundar o que já tinha compreendido, sanar as dúvidas que surgiram durante as aulas e observar outros corpos. O semestre como monitor foi fundamental para decidir que gostaria de pesquisar mais a fundo esse universo stanislavskiano, e que esse seria então o meu objeto de pesquisa.

O ponto chave da minha monografia era colocar o *sistema* na prática, com um grupo de aspirantes a atores, ainda adolescentes. Escolhi dez pessoas, que tinham a intenção de ingressar na faculdade de Artes Cênicas, para fazerem parte de uma oficina com o objetivo de discutirmos e experimentarmos os conceitos trazidos por Stanislavski. Além dos vários exercícios práticos, muitos deles já praticados por mim na disciplina ministrada por Nitza, fizemos a análise do texto *O Despertar da Primavera*, e eles construíram os personagens presentes na dramaturgia. Na minha banca de defesa do TCC, levei alguns atores/atrizes, e eles apresentaram os resultados das cenas construídas.



*Figura II - Taís Bizerril, uma das atrizes da oficina, realizando o exercício do animal.
Foto: Acervo pessoal.*

Na época, foquei bastante na construção da personagem e pude ver como o ritmo interno, criado por cada ator/atriz, modifica completamente a cena quando entra em contato com outros ritmos, mas ainda não tinha realizado uma associação direta com a música dentro da cena, como já realizado por Stanislavski e Grotowski.

Temos na prosa a mesma coisa. As letras, as sílabas, as palavras substituem para nós as notas e os pontos, as pausas respiratórias são contagens que preenchem o ritmo quando não há um texto verbal para arrematar o compasso falado. Os sons das letras, sílabas e palavras, com pausas intermediárias, são um excelente material, como vocês já sabem, para a criação de toda espécie de ritmos diversos (Stanislavski, 1970, p. 307).

Hoje, percebo que a fricção dos ritmos internos e externos da cena é “melodia”¹³ pura, o texto e as ações pertencem a uma mesma partitura criada por cada ator/atriz, e é modificada quando entra em contato com outro elemento cênico. Neste momento buscava fazer ligações entre os pensamentos de Stanislavski com os de Grotowski, por exemplo, em que o teórico russo chamava o que eu tinha acabado de experienciar de *comunhão*¹⁴, enquanto o polonês denominava *contato*¹⁵. O que eu tanto amava ver acontecendo em um teatro musical, a junção de um ritmo interno (podendo ser percebido nas intenções e entonações das personagens) com o externo da cena (sendo ditado muitas vezes pelas músicas), acontecia, só que agora sem “música”, somente com a presença da melodia quase imperceptível criada pelos ritmos da fala e das ações.

Após a conclusão da minha graduação, foquei em estudar teatro musical¹⁶, já que meu interesse por esta vertente era nítido. Então, em 2018, entrei para a *Escola de Teatro Musical de Brasília - ETMB*, como aluno e professor. Um dos meus objetivos era pesquisar, de forma empírica, como transitar do texto para a música dentro de um processo, sem que o ritmo interior se perca. Percebi que tudo era mais complexo do que imaginava. A união das três subáreas, teatro, música e dança, fazia com que muito do que foi construído no processo teatral se perdesse na hora da dança, ou no momento de cantar o texto. Muitas vezes, a concentração era focada na parte em que o artista tinha mais dificuldade, enfraquecendo o que já havia sido dominado.

Observei em alguns espetáculos musicais que assisti, desde a minha entrada para a ETMB, que existia uma ruptura não intencional entre o texto falado e o texto cantado¹⁷. Parecia que a mudança era repentina, a cena antecedente não tinha uma transição precisa para a música, fortalecendo aquilo que sempre escutei: “Não gosto de musical, pois as pessoas

¹³ “Toda melodia se caracteriza pela variação de alturas (linha de sons) e pela variação de durações (ritmo)” (Bohumil, 1996, p. 33).

¹⁴ “[...] Comunhão, esse intercâmbio sob várias formas, visando ao qual a ação é empreendida e dirigida para um objeto” (Stanislavski, 1970, p. 367).

¹⁵ “O contato é uma das coisas mais essenciais. Muitas vezes quando um ator fala de contato, ou pensa em contato, ele acredita que se trata de olhar fixamente. Mas isso não é contato. É apenas uma posição, uma situação. Contato não é encarar, e sim enxergar” (Grotowski, 2011, p. 177).

¹⁶ “Estou considerando neste trabalho o Teatro Musical como sendo a vertente teatral baseada no Teatro Musical anglófono produzido “nos países de língua inglesa, mais especificamente nos Estados Unidos (Nova Iorque/Broadway) e na Inglaterra (Londres/West End), que mescla o teatro, a música, a dança e outras modalidades artísticas como elementos estruturantes em um único espetáculo, combinando-os de forma orgânica, harmoniosa e sem uma hierarquia entre eles, no qual todas essas modalidades estejam a serviço do espetáculo com o mesmo grau de importância, mesmo que aparecendo em diferentes proporções” (Mundim, 2021, p. 11).

¹⁷ “Algumas das diferenças entre a fala e o canto estão em que a fala, como entendemos hoje, tem como princípio a função pragmática de se fazer entender. No canto, a prioridade encontra-se nas sensações provocadas pela sequência de sons que podem estar ou não associados ao entendimento das palavras” (Lignelli, 2011, p. 292).

começam a cantar e dançar do nada”. Acreditava que faltava alguma conexão entre o ritmo interno de cada personagem/ator com o ritmo externo dado pelo próprio instrumental na música. Essa percepção ficava ainda mais evidente em alguns espetáculos importados, nos quais os atores, obrigatoriamente, seguem marcações cênicas e construções de personagens pré estabelecidas pelas produções originais. O que assisti, muitas vezes, foi a reprodução mecânica de notas e representações, como ressalta teórica e diretora teatral Neyde Veneziano¹⁸:

Junto com o texto, recebe-se o “pacote”, com todas as coreografias, arranjos, cenários, figurinos, divisão de vozes. [...] Nestes espetáculos nada ou quase nada parece ser criado. Muito menos improvisado. No entanto, há a exigência de qualidade, o não-erro, a técnica, a eficiência (Veneziano, 2008, pp. 02-03).

Vale ressaltar que existem diversos artifícios cênicos utilizados para criar a mescla do texto falado com a música, quando a proposta é não haver a ruptura citada acima, como iniciar o instrumental ainda com o texto falado, ou até mesmo transformar os sons produzidos na cena em música, o que César Lignelli (2008) chama de entorno acústico¹⁹. Estes dois exemplos estão presentes no *revival* do musical *Once on this Island* (2017), baseado no romance de 1985 *My love, my love*, como pode ser observado na canção *Ti Moune*²⁰ nos segundos 0:00 a 0:45, e na canção *One Small girl*²¹ nos segundos 0:00 a 1:00.

¹⁸ Graduada em Letras pela Universidade Católica de Santos (1967), fez mestrado em Artes (teatro) pela Universidade de São Paulo (1989) e doutorado em Artes (teatro) pela Universidade de São Paulo (1993). Realizou pós-doutorado na Itália, (1999/2000) sobre Dario Fo, (em Milão e na Universidade de Bolonha). Foi Chefe do Departamento de Artes Cênicas do Instituto de Artes da UNICAMP e Professora de Teatro Brasileiro.

¹⁹ “[...] todo o som de origem referencial, produzido para e na cena teatral, relacionado às demais esferas acústicas, que pode exercer distintas funções referenciais, dramáticas e discursivas, não caracterizado como palavra nem como música, onde se incluem ainda sons não pré-estabelecidos como algumas manifestações da platéia (tosses, interjeições, risadas), dos atores (queda de objetos de cena, trocas de figurinos), de fenômenos naturais (ventos, chuvas e trovões) e demais sons externos ao local da cena (buzinas, passeatas, shows) que podem afetar a cena” (Lignelli, 2008, p. 03).

²⁰ O vídeo pode ser acessado no seguinte link: <https://www.youtube.com/watch?v=QAcs1buGXcw> - acesso em 09/08/2022

²¹ O vídeo pode ser acessado no seguinte link: <https://www.youtube.com/watch?v=x1f2so4MX9I> - acesso em 09/08/2022



Figura III - Cena do revival musical *Once on this Island*
 Fonte: Sara Krulwich - *The New York Times*

Em 2019, a ETMB se propôs a fazer a montagem acadêmica²² do musical *Miss Saigon*²³. A peça, que é baseada em uma ópera italiana do início do século XX, chamada *Madama Butterfly*, é toda cantada, e as diretoras, Camila Meskell²⁴ e Michelle Fiuza²⁵, traçaram como objetivo final a “naturalização” do texto cantado, fazendo com que ele se aproximasse mais do texto falado, mesmo sendo um musical todo cantado. A cada ensaio, o grupo pensava como um só, uma música terminava e a outra começava em uma transição fluida e contínua, o texto ganhava força a cada passagem, e o texto cantado se tornava cada vez mais natural. O tempo-ritmo interno dos personagens e do grupo estava conectado, fazendo com que tudo ocorresse da maneira mais natural possível, mas, ainda assim, não conseguia realmente afirmar o que tinha acontecido para obter esse resultado.

²² Montagem de um espetáculo sem fins lucrativos e com objetivos pedagógicos.

²³ O vídeo pode ser acessado no seguinte link: <https://www.youtube.com/watch?v=8Y4QzoDulvc&t=25m23s> - acesso em 09/08/2022

²⁴ Ganhadora do prêmio de Melhor Atriz da Mostra Sesc do Teatro Candango de 2009, é formada em Artes Cênicas pela Universidade de Brasília. Participou de espetáculos de destaque como: a *Ópera de Três Vinténs (2009)*, direção de Hugo Rodas; No início de 2008, especializou-se em interpretação teatral em Nova York onde estagiou na Companhia 3-Legged Dog Art and Technology Center e estudou no Stella Adler Acting Studio. Em 2013, foi selecionada para uma bolsa de estudos no Margie Haber Acting Studio em Los Angeles.

²⁵ Natural de Brasília, é formada em órgão eletrônico e teoria musical pelo Instituto de Música do DF e bacharel em regência pela Universidade de Brasília na classe do Prof. Dr. David Junker. No ano de 2004, estagiou junto à Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional Cláudio Santoro a convite do Maestro Sílvio Barbato. Atualmente é professora do Empório Cultural, coordenadora e diretora musical da Escola de Teatro Musical de Brasília (ETMB).



Figura IV - Cena da montagem acadêmica realizada pelo Empório cultural do musical Miss Saigon
Foto: Fernanda Rezende

Posteriormente, me inscrevi em alguns cursos da abordagem *Acting through song*²⁶ (atuação através da canção), para descobrir se havia um caminho específico na interpretação da música. Para a minha surpresa, esse treinamento feito pela Kim Moke²⁷, até então uma novidade para mim, não tinha nada de novo, consistia em um compilado de teorias teatrais, muito semelhantes ao que já era defendido por Stanislavski, quando se tratava da música em cena. Havia uma consonância entre o teatro e a música, mas não era explícita a utilização das técnicas teatrais.

Stanislavski já se aproximava com a interpretação dentro do texto cantando, quando aplicou o *sistema* com cantores de ópera do século XX, utilizando o tempo-ritmo como alicerce fundamental para a musicalidade em cena (Santolin, 2018), sustentando o diálogo entre o teatro e a música. Segundo Stanislavski (1989, p. 515) “Para unificar a música, o canto, a palavra e a ação é necessário não um tempo-ritmo físico externo, mas interno, espiritual”. O teórico russo percebeu que a partitura musical da ópera pode colaborar, através do ritmo, para a construção interna das circunstâncias das personagens.

²⁶ “[...] explora não apenas a execução técnica perfeita da música, mas todas as situações, sentimentos e emoções que o personagem está vivenciando naquele exato momento em que canta a canção” (Mundim, 2019, p. 08).

²⁷ Performer, coreógrafa, professora, diretora, administradora de artes e diretora artística. Se formou em dança, teatro, pintura e design na University of Kansas e na Arizona State. Fundou a Stage School Hamburg, onde passou 25 anos treinando e desenvolvendo jovens artistas. É Vice Presidente Internacional da MTEA – Musical Theater Educators Alliance – uma organização internacional para a educação em Teatro Musical e dedicou os últimos 10 anos à criação de programas de Intercâmbio no Brasil, Rússia, China, Coreia e Estados Unidos. Atualmente, ela é a dona e Diretora Executiva da Stage Consult International, cuja missão compreende a promoção mundial de Teatro Musical de qualidade por meio de intercâmbios educacionais.

O diálogo dos discursos de Stanislavski e Grotowski²⁸ com outros autores, como Eugênio Kusnet²⁹, Renato Ferracini³⁰, Jacyan Castilho³¹ Adriana da Silva Maciel³², será de grande importância para o debate das noções de ritmo, corpo, palavra falada e cantada, e as ações físicas e vocais em cena. A análise prática do conceito de tempo-ritmo servirá para tentarmos entender como ele funciona na própria experiência. Por último, dialogarei com pensadoras que estudam a voz e o corpo como algo unificado, como Mônica Andréa Grando³³, com o intuito de não dicotomizar essas duas esferas, evitando assim a ideia de que a voz está “fora” do corpo, e não pertencente a ele.

A proposta é analisar, experimentar e compreender o conceito de tempo-ritmo, relacionando-o com o processo de criação de um espetáculo musical, de forma a investigar as relações entre o texto falado e cantado e sua capacidade de modificação do contato na cena, tendo como ponto de partida as perspectivas de Stanislavski, e atrelado a isso, a reflexão do material teórico coletado.

A apuração do material originário do processo de montagem (entrevistas com os sujeitos criativos) e o próprio espetáculo criado me permitirão a formulação de uma dissertação que discutirá, não somente na forma teórica, mas também na prática experiencial, o tempo-ritmo do texto falado e cantado dentro do espetáculo. Partirei das perguntas “Como

²⁸ Existem diversas problemáticas em fazer a aproximação do trabalho de Stanislavski com o de Grotowski, mas neste trabalho a aproximação será feita apenas com o objetivo de reverberar o conceito de *tempo-ritmo*, através do recorte de definições de ambos os autores.

²⁹ Ator de formação stanislavskiana no teatro brasileiro, criador de papéis marcantes e emérito professor de uma geração de atores nos anos 1960 e 1970. Integrou elenco dos espetáculos do Teatro brasileiro de comédia - TBC, do Teatro de Arena e do Teatro Oficina.

³⁰ Possui graduação em Artes Cênicas pela UNICAMP (1993), mestrado (1998) e doutorado (2004) em Multimeios também pela UNICAMP. É ator-pesquisador do LUME - Núcleo interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da UNICAMP onde atua teórica/praticamente em todas as linhas de pesquisa do núcleo desde o ano de 1993. Foi Presidente da ABRACE - Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas na gestão 2019/2020/2021. É professor com credenciamento permanente e orientador no Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena - IA - UNICAMP. Ministrou disciplinas em programas de pós-graduação - como professor convidado - na USP, UFPB (especialização), FURB (especialização), Escola Superior de Artes Célia Helena, Universidade de Évora (Portugal) e Universidade Nova de Lisboa (Portugal).

³¹ Prof. Associada na Escola de Comunicação da UFRJ. Coordenadora Adjunta para Mestrados Acadêmicos na área de Artes - CAPES desde 2018. Dra. em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), com Pós-Doutorado na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Mestre em Teatro pela UNIRIO, com Especialização em Teoria e Prática do Teatro pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e Graduação em Artes Cênicas na UNIRIO. Professora e coordenadora do Curso de Graduação em Artes Cênicas - habilitação em Direção Teatral da UFRJ. É professora efetiva no Programa de Pós-Graduação em Dança (PPGDan) da UFRJ e do Programa de Pós-Graduação em Ensino de Artes Cênicas (PPGEAC) da UNIRIO, no curso de Mestrado Profissional em Ensino de Artes Cênicas.

³² É graduada em Artes Cênicas Licenciatura e Artes Cênicas Bacharelado em Interpretação pela UFOP. Possui mestrado na Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). Atualmente integra o grupo teatral Resid(ê)ncia sediado em Ouro Preto/MG. Já realizou diversos cursos na área de voz e interpretação, dentre eles o workshop Comportamento Orgânico, conduzido por Alejandro Tomás Rodriguez em uma realização do Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards em 2015.

³³ Graduada em Artes Cênicas pela Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP (1992). Possui mestrado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2001).

o tempo-ritmo ameniza as rupturas não intencionais entre o texto falado e cantado?” e “Como o tempo-ritmo modifica o contato na cena?”, que servirão como bússola para a pesquisa. Utilizarei como ferramentas a própria experiência do processo criativo, entrevistas com os sujeitos criativos, a participação observadora, já que irei integrar o elenco do espetáculo criado, e a análise dos diários de bordo dos atuantes.

No Capítulo I proponho a análise das diferentes abordagens do conceito de tempo-ritmo, e até mesmo dos conceitos de tempo e ritmo desmembrados. A pesquisa se inicia através da conceituação dada por Stanislavski, mas após uma análise mais aprofundada, se deu necessária a verticalização do conceito *tempo e ritmo*. A denominação dos termos cunhada pelas pesquisas na área da música se mostrou primordial e entra nessa seção como a base para a reverberação nos outros pensadores. Grotowski também se faz necessário quando falamos em tempo-ritmo, principalmente em como ele influencia as nossas ações físicas e no nosso texto, seja ela cantado, ou falado, e também para a rítmica do espetáculo de forma mais ampla. Utilizarei as definições de Renato Ferracini e o trabalho do tempo e do ritmo dentro da prosa e a musicalidade presente nas palavras. Eugênio Kusnet, um grande pesquisador de Stanislavski no Brasil, agrega nas diferentes tipologias de tempo-ritmo e suas definições, que em sua maioria, são subjetivas. Neste capítulo irei explorar, analisar e dialogar acerca da confluência e importância do tempo-ritmo com outros elementos tão necessários para a criação artística.

Ainda no Capítulo I utilizarei vários conceitos que, de certa forma, apresentam em sua prática características do tempo-ritmo, ou que até mesmo corroboram com a pesquisa, atravessando-a e formulando novas óticas. Trabalharei com a noção de *subtexto* pela visão de Stanislavski, já que está muito ligada em seu trabalho, com a palavra falada, as circunstâncias dadas do espetáculo e o *se mágico*, que também são conceitos do teórico teatral. A dissertação de mestrado da Adriana da Silva Maciel, intitulada *O tempo-ritmo em Grotowski e Stanislávski: possíveis contribuições para o treinamento do ator*, servirá para reforçar e dialogar o conceito de subtexto dentro do trabalho com o tempo-ritmo.

Contato (Grotowski) e *comunhão* (Stanislavski), conceitos que conversam entre si e se assemelham em suas definições serão importantes para a pesquisa por conta das capacidades de modificação do tempo-ritmo. Maciel expõe outro lado do conceito, levantando a ideia do *contato* com algo interno e não externo, e discutindo o que possivelmente interfere no ritmo do ator. A visão de Kusnet também será abordada. Os conceitos *receptividade* e *corpo subjétil* de Renato Ferracini, também serão debatidos neste capítulo.

Será destrinchado, no Capítulo II, o processo de criação do espetáculo *Isso passa?*, iniciado em dezembro de 2019 com a escrita da dramaturgia textual, por meio de um dos processos longos e doloridos da dor do luto. Sobre a dramaturgia textual será abordada a “memória”, ou a falta dela, como fonte do trabalho. A linha tênue entre memória e fantasia trazida pelo filósofo David Hume³⁴ será de grande valia, já que a sua visão problematiza a força do que realmente aconteceu, contra o poder da imaginação. Será disponibilizado em apêndice a dramaturgia textual inicial, antes de sofrer as alterações, dadas necessárias pelo processo criativo.

Esmiuçarei o processo de criação da dramaturgia musical, que se iniciou em setembro de 2021 pelo cantor e compositor Victor Castelo³⁵. Como surgiram as primeiras ideias? Quais foram as primeiras sensações do contato com o texto? O que surgiu primeiro, a letra ou a melodia? Como o texto falado influenciou na escrita das músicas? Como criar um fio condutor entre as músicas no teatro musical? Todos esses questionamentos tentarão ser esclarecidos, ou pelo menos reverberados, nesta seção, que contará com uma entrevista com Castelo, a análise do diário de bordo do processo e áudios embrionários do início da criação.

No Capítulo III, as vivências experienciadas na sala de ensaio com o ator Rômulo Mendes³⁶ e a diretora Camila Meskell trarão potência para a análise do resultado final das cenas. Os exercícios, as sensações, os questionamentos e tudo aquilo que envolve o caminho árduo da criação serão apresentados, como forma de traçar uma linha ininterrupta do movimento criacional, de como se originou e suas transmutações. Também serão realizadas análises dos vídeos de ensaios e dos diários de bordo. Como se deu o processo de criação do cenário, sonoplastia e iluminação, e sua corroboração com o tempo-ritmo também serão descritos e dialogados.

Por fim, no Capítulo IV, o resultado “final” (entre aspas, pois acredito que o espetáculo continua se movendo mesmo após a sua estreia) será analisado com as suas

³⁴ David Hume (1711 - 1776) foi um filósofo, historiador, ensaísta e diplomata escocês. Tornou-se conhecido por seu radical sistema filosófico baseado no empirismo, ceticismo e naturalismo. Foi considerado um dos mais importantes representantes do empirismo radical e um dos mais destacados filósofos modernos do Iluminismo.

³⁵ Poeta, compositor, arranjador, cantor e professor de canto, natural de Brasília, Victor Castelo é bacharel em composição popular pela Faculdade Santa Marcelina. cursou mestrado em composição na Brooklyn College (NY). Faz formação em Somatic Experiencing e Focalização e pesquisa técnica de Alexander, abordagens terapêuticas somáticas, psicotraumatologia e a potência da voz e do criar artístico como ferramenta de transformação e conexão - pessoal e social.

³⁶ Rômulo Mendes se formou em Bacharelado e Licenciatura em Artes Cênicas pela Faculdade de Artes Dulcina de Moraes, onde participou de montagens como “O Inspetor Geral”, com direção de Hugo Rodas, e “A Aurora da Minha Vida”, com direção de Jonathan Andrade. Em 2015 criou o grupo Poetizar – Coletivo Teatral, onde escreveu e dirigiu a peça “Meu Precioso Cabaré”, ganhadora de três prêmios e sete indicações no Festival de Teatro de Barbacena-MG (2016), e o projeto “Mosaico do Amor”, com aulas de teatro para pessoas com Síndrome de Down, pelo FAC – Fundo de Apoio à Cultura (2018).

proximidades e distanciamentos de quando ainda estava embrionário. As reflexões sobre as subtrações intencionais e não intencionais até chegar no produto visto pelo público serão discutidas. As percepções da plateia também serão reverberadas e analisadas. A compreensão do conceito de tempo-ritmo e os atravessamentos causados por ele, irão entrelaçar/permeiar toda a análise do processo criativo.

1. TEMPO-RITMO

1.1 CONCEITUAÇÃO

Se faz necessária a análise dos conceitos desmembrados de *tempo* e *ritmo*, utilizando como ponto de partida a sua definição na área musical, levando em consideração que a discussão destes termos viabiliza o diálogo realizado na pesquisa.

Anterior à definição conceitual dada pela música, resolvi entender como *tempo* e *ritmo* são descritos no dicionário de língua portuguesa, para assim introduzir a pesquisa. O dicionário Aulete define *tempo* na música como “Movimento com que deve ser executado um trecho de música e que se indica por expressões técnicas: *moderato*, *allegretto*, *marcha* etc”, e *ritmo* como “a combinação de tempos entre uma parte e outra da composição”. Sem aprofundamento já percebemos a interdependência dos dois conceitos.

Utilizando o dicionário Grove de música, percebi que a definição de *tempo* é ampla e não há uma convergência total entre os pares. No Grove existem seis tipos de tempos: *tempo*, *tempo giusto*, *tempo ordinário*, *tempo primo*, *tempos fortes* e *tempos fracos*. Para *tempo* existem dois sentidos:

tempo (1) A pulsação básica subjacente à música; é a unidade fundamental do COMPASSO, representada em regência por um movimento da mão ou da batuta.
(2) Diz-se do ANDAMENTO de uma peça musical, como “em tempo de marcha”, ou para caracterizar um ritmo, como “tempo de minueto” (Dicionário Grove de música, 1994, p. 919).

Segundo o Grove, ritmo é “A subdivisão de um lapso de tempo em seções perceptíveis; o grupamento de sons musicais, principalmente por meio de duração e ênfase” (Dicionário de Grove de música, 1994, p. 788). Essa noção de ritmo que coloca a duração e a ênfase como partes principais do conceito, será bem útil quando pensarmos em ritmo na nossa fala, dado que nos utilizamos de pausas e realces no texto. Quando pensamos em ritmo em uma música, automaticamente nos prendemos à duração e à ênfase que a melodia já carrega, quando adicionamos um texto cantado nessa melodia, tendemos a seguir com o referencial externo já criado. Mas, quando pensamos em ritmo no texto falado, o que temos de referencial é o conteúdo interior daquela fala, se tornando mais livre a duração e suas ênfases.

Podemos entender que os conceitos de tempo e ritmo são interdependentes, um atravessa o outro, de forma a modificar completamente a composição, seja ela qual for. A

interpretação do tempo e do ritmo feita pelo musicista, também altera a forma, já que um *moderato*, ou *allegretto*, citados acima, são referenciais de como deve ser executado aquele tempo, sendo indicado pelo BPM (batimentos por minuto), por exemplo, o valor referencial de um *moderato* é de 108 a 112 BPM, dentro desse espaço o regente tem uma mínima liberdade de expressão, em que pode se posicionar e colocar a sua interpretação perante a obra.

O compositor e teórico musical Raymond Murray Schafer³⁷ enxerga o ritmo como uma direção, algo que está em constante movimento, para ele “[...] o ritmo articula um percurso, como degraus (dividindo o andar em partes) ou qualquer outra divisão arbitrária do percurso” (Schafer, 1991, p. 87). É interessante pensar no ritmo como um articulador de percurso, pois assim fica mais evidente o potencial transformador existente na modificação da rítmica. Schafer ainda subdivide o ritmo em categorias, como *ritmos regulares* e *irregulares*. O primeiro é mecânico com divisões cronológicas do tempo real³⁸, já o segundo pode prolongar ou encurtar o tempo real, se aproximando do tempo psicológico³⁹. A noção do *ritmo irregular* é de extrema valia para analisarmos como funciona essa via de mão dupla entre tempo e ritmo, e suas reverberações, dado que o tempo, neste tipo, se distancia da cronologia, do mesmo modo em que conversa com o subjetivo.

O teórico teatral Patrice Pavis⁴⁰ (1998) trata o ritmo como uma parte intrínseca a fabricação da peça teatral e como parte constituinte do sentido. O ritmo dá vida ao texto e é através dele que surge o sentido de dizer o que está sendo dito. Pavis salienta a dualidade do ritmo biológico, como a inspiração/expiração, de maneira que sua utilização force uma fuga do sequencial:

[...] encontrar, na respiração dos atores, na alternância das pausas e das explosões vocais e gestuais, essa dualidade dos ritmos biológicos e em impor ao texto transmitido um esquema rítmico que faça com que sua linearidade seja detonada e que impeça qualquer identificação do texto com uma individualidade psicológica (Pavis, 1998, p. 344).

³⁷ Foi um compositor, escritor, educador musical e ambientalista canadense, talvez mais conhecido por seu World Soundscape Project, preocupação com a ecologia acústica e seu livro *The Tuning of the Mundo* (1977).

³⁸ Tempo cronológico; Do relógio (segundos, minutos e horas).

³⁹ “O tempo psicológico varia, pois, em cada um de nós e de um para outro. Também sabemos, por experiência própria, que duas pessoas sentem de modo diverso o mesmo objeto, e por isso guardam dele impressões por vezes opostas. Uma delas tem reação pronta, imediata, como se desprovida de maior sensibilidade, enquanto a outra contempla e “sofre”, quem sabe sem perceber o alcance do fato que vivencia. A marca será diferente para cada uma, porque seu tempo interior segue ritmos específicos” (Moisés, 1993, p. 184).

⁴⁰ Teórico teatral, foi professor de Estudos Teatrais na Universidade de Kent em Canterbury, Inglaterra, onde se aposentou no final do ano letivo de 2015/16. Escreveu extensivamente sobre performance, focando seu estudo e pesquisa principalmente em semiologia e interculturalidade no teatro.

O ritmo biológico é capaz de nos afetar involuntariamente, sendo perceptível em momentos de muita ansiedade, em que a respiração fica mais acelerada, ou quando acabamos de acordar e o nosso corpo ainda está em um ritmo mais lento. Ele também afeta diretamente a nossa performance, visto que em muitas ocasiões eles ficam difíceis de controlar. Acredito que a dualidade abordada por Pavis se torna bem mais complexa quando pensamos na sua falta de domínio e além disso precisamos adicionar os próprios ritmos biológicos da personagem.

Pavis também se aproxima do conceito de *ritmo irregular* defendida por Schafer, dado que para ele o ritmo da encenação não pode ser mensurado pela sua duração. Para Pavis o ritmo define os sentidos do texto, e conseqüentemente, ao meu ver, os diferentes caminhos que podem ser seguidos pela encenação.

O ritmo está situado em um círculo hermenêutico, uma vez que a escolha rítmica da encenação institui um sentido específico do texto, bem como determinada enunciação imprime um sentido específico aos enunciados. Na encenação, o que determina a escolha ou as escolhas rítmicas? É propriamente a busca do significante, a evidência do sentido, o projeto mais ou menos realizado e produtivo para animar um determinado texto e uma cena (Pavis, 1998, p. 345).

Sobre o *tempo*, Pavis reconhece a sua fundamentalidade em cena, mas ao mesmo tempo coloca em questionamento a sua descrição, já que para isso seria necessário analisar de fora do tempo que realmente aconteceu (Pavis, p. 400). Partindo dessa motivação, Pavis divide o *tempo* em *cênico* e *extracênico*. O *tempo cênico*:

É ao mesmo tempo aquele da representação que está se desenrolando e aquele do espectador que a está assistindo. Consiste num presente contínuo, que não pára de desvanecer-se, renovando-se sem cessar. Esta temporalidade é ao mesmo tempo cronologicamente mensurável - de 20h31 a 23h15, por exemplo - e psicologicamente ligada ao sentido subjetivo da duração do espectador (Pavis, 1998, p. 400).

Essa noção de *tempo cênico* ajuda a compreender a nossa percepção de espaço-tempo quando assistimos algo, seja uma peça, ou até mesmo um filme. Podemos assistir um espetáculo de duas horas e meia que passa de maneira tão fluida que nem percebemos o tempo passar, como podemos assistir um espetáculo com a mesma duração e o tempo parece se rastejar. Mesmo assim, não seria inteligente generalizar a sensação de temporalidade entre todas as pessoas de uma mesma plateia, já que as percepções são individuais e se alteram de acordo com os referenciais.

[...] o tempo, posto que consiste em uma relação subjetiva, pode ser entendido como uma sensação, que é resultante do amálgama entre os elementos concretos apresentados no palco e a disposição anímica do espectador. Basta se ter em mente como diferentes receptores percebem como longa ou curta uma duração temporal que pode ser rigorosamente a mesma, em termos de minutagem, e entenderemos por que a análise deve ser considerada do ponto de vista da atenção do espectador, que é despertada e mantida ao longo da fábula. É a qualidade da atenção, o prazer ou desprazer da fruição, que dilata ou concisa o tempo da representação (Castilho, 2013, p. 97).

Já o *tempo extracênico* “[...] não é próprio do teatro mas, sim, de todo discurso narrativo que anuncia e fixa uma temporalidade, remete a uma outra cena, dá a ilusão referencial de um outro mundo, parece-nos logicamente estruturado como o tempo do calendário” (Pavis, 1998, p 401). Este tempo está ligado ao tempo do texto, da narrativa, ligado a história que está sendo contada. O encontro desses dois tempos, *cênico* e *extracênico*, cria um universo diferente do que o espectador está inserido, fazendo com que ele perca a noção exata de tempo real, já que a nova noção de tempo é a feita da junção dos dois tipos citados. A montagem desses diferentes tempos e durações em um único espetáculo cria significados e sentido para os elementos. “Para Meierhold, o domínio do tempo e a montagem das durações podem, por si só, comportar sentidos. Para Stanislavski, eles são um meio, um canal, para se atingir estados psíquicos” (Castilho, 2013, p. 196).

Todas essas noções de tempo e ritmo serão de grande valia para a discussão de como o *tempo* e o *ritmo* são utilizados nas músicas do espetáculo *Isso passa?*, assim como a sua manipulação no texto falado. A discussão do tempo e do ritmo partindo do micro para o macro, ajudará a compreender os momentos em que eles se fundem, ou se chocam, tanto no processo criativo, quanto no resultado final.

Várias questões surgem quando analiso todas essas definições, não sei se serão respondidas, ou se servirão como um motivador da pesquisa. Se um espetáculo é construído, em sua totalidade, partindo do estudo do *tempo* e do *ritmo*, podemos ter total controle de como serão as percepções de tempo da plateia? Ou se teremos um ritmo fluido e contínuo do espetáculo em todas as apresentações? Todas essas questões continuarão variáveis, mesmo com o embasamento teórico? Qual é realmente a influência exercida pelo tempo e ritmo em um espetáculo? Todos esses questionamentos, por si só, já dão muito material para adentrarmos a pesquisa.

[...] o ritmo, esse construtor de sentido, esse criador de *poiesis*, esse articulador do movimento e, para encerrar por enquanto, esse elemento semântico da composição do texto/tecido espetacular, seja de tão difícil definição: todos o desejam, mas poucos se dedicam a tomá-lo como objeto de estudo, com fins estéticos ou analíticos. Todos o intuem, satisfeitos com o fato de que o ritmo, intrínseco ao

espetáculo, pode ser apreendido pela percepção sensorial; Satisfeitos, portanto, com o fato de que podemos *sentir* o ritmo. E, de alguma forma, sabedores de que o ritmo, perceptível em nível cinético, provoca efeitos fisiológicos e até cognitivos tão imediatos e espontâneos (desde alteração na pulsação sanguínea e na contração muscular até alteração da consciência e dos níveis de atenção), que quase se torna dispensável que nos dediquemos a analisá-lo, a pensá-lo como signo constituinte do discurso (Castilho , 2013, p, 02).

Desta forma, como recorte inicial para a pesquisa me aproprio das ideias de Schafer sobre *ritmo* e das ideias de Castilho e Pavis sobre *tempo*. Acredito que o *ritmo irregular* de Schafer tem um caráter fundamental e transformador nos espetáculos, visto que se aproxima do tempo psicológico, do tempo como uma noção individual, sendo subjetivo e interdependente de uma visão externa, assim como o *tempo cênico* defendido por Pavis. A percepção de tempo gerada pela rítmica cênica, tendo como bússola a noção de que o *tempo* em cena, e fora dela, se torna subjetivo no estado de espetacularização, ajudará a entender a ação do ritmo no espetáculo.

Tempo e ritmo cênicos se tornam conceitos subjetivos quando entram em contato com os outros elementos cênicos e o próprio público. Acredito que um espetáculo criado a partir das análises de tempo e ritmo, possa trazer novos horizontes, e que se conseguirmos manipular o ritmo regular e irregular do espetáculo, conseguiremos também afetar a noção de tempo cênico trazida por Pavis.

1.2 CONSTANTIN STANISLAVSKI

“Toda imagem característica, interior ou exterior, tem o seu próprio tempo-ritmo.” - Constantin Stanislavski⁴¹

Constantin Stanislavski nasceu em Moscou em 1863, assim como define em sua biografia, em um período de transição de épocas. Estreou ainda muito jovem graças a uma ida ao circo que o motivou a criar sua própria trupe amadora, realizada em sua própria casa, chamada *Circo de Constantzo Alieksiêlev*. Anterior à criação do seu “grupo”, Stanislavski participou de um espetáculo, aos 3 anos, em que realizava uma ação simples de fingir que estava levando um pedaço de madeira ao fogo, e ele achou aquilo de fingir um absurdo já que "Por que fazer de conta, se eu posso botar de verdade o pedaço de pau na fogueira?" (Stanislavski, 1989, p. 17). O que ele não imaginava era que esse questionamento gerado por sua primeira participação nos palcos, geraria um dos eixos principais de seu *sistema*, uma arte movida aos referenciais dados pela experiência. Desde pequeno existia uma provocação entre o imitar e o viver “[...] adquirem material na vida que os rodeia, real e imaginária [...]” (Stanislavski, 1964, p. 231).

Após um tempo, Stanislavski começou a trabalhar com o teatro de marionetes, em uma tentativa de “profissionalizar” o seu grupo, visto que seus irmãos não levavam a trupe tão a sério quanto ele. Neste período, ele se afasta de vez do circo e começa a estudar os elementos que compunham o teatro.

Agora nossos domingos já eram alegres sem circo e teatro. E mesmo quando nos propunham escolher entre um e outro nós já preferíamos o último. Não porque tivesse ocorrido mudança, mas porque a nossa nova atividade com marionetes nos obrigava a frequentar o teatro, assistir às encenações, aprender, adquirir matéria nova para a nossa arte de marionetes (Stanislavski, 1989, p. 33).

Desde cedo Stanislavski já tinha contato com a música e com a Ópera Italiana, emergindo uma relação afetiva com as interpretações vistas por ele nesse período, como as de *Adelina Patti*⁴² e *Francesco Tamagno*⁴³, este último sendo fundamental para algumas reflexões feitas futuramente por Stanislavski, pois a partir da experiência que foi assistir Tamagno fazendo *Otello*⁴⁴ que o teórico problematiza a reprodução vs domínio:

⁴¹ Stanislavski, 1970, p. 268

⁴² Foi uma cantora de ópera ítalo-francesa do século 19, ganhando fama nas capitais musicais da Europa e da América.

⁴³ Foi um dos grandes tenores dos últimos 30 anos do século XIX. Ele também é o primeiro tenor italiano a ter deixado um corpo considerável de gravações de sua voz.

⁴⁴ O vídeo do ator Francesco Tamagno cantando uma música da ópera *Otello* pode ser acessado no seguinte link: <https://www.youtube.com/watch?v=jHI7iOZHQyk> - acesso em 25/10/2022

“Ensinarão-lhe a desempenhar o papel, mas não lhe ensinarão a entender e dominar a arte de ator” (Stanislavski, 1989, p. 38).

Após o desabamento do teatro onde aconteceu a estreia de Stanislavski, seu pai resolveu construir um novo teatro batizado de *Teatro de Liubimovka*. Junto com os irmãos inaugurou o teatro amador com dois *vaudeville* intitulados *Uma xícara de chá* e *O velho matemático*. Aqui, Stanislavski já percebia a diferença de uma representação para uma atuação, já que em um dos vaudevilles ele somente copiava a atuação de um dos seus atores preferidos, mas não funcionava tão bem quanto a que ele tinha criado.

Aos 20 anos, Stanislavski passa a ter um contato mais profundo com a música, pois assumia o cargo de diretor da *Sociedade Musical Russa (RMS)*. Concomitante a isso, se interessava mais ainda pela arte da representação, montando *operetas*, e já se inquietava com a falta de “sistematização” do que era feito pelos atores em cena.

Como o artista trabalha e cria é um segredo que se leva para a sepultura: uns o fazem porque não são capazes de entender a si mesmos e criam por intuição, sem uma relação consciente com a criação; já outros, ao contrário, entendem perfeitamente *porque, para que e como* se faz, mas isto é o seu segredo, a sua patente, que não vale a pena dar de graça a outro. Uns e outros talvez não ensinassem mal, mas não abriam os olhos dos seus alunos (Stanislavski, 1989, p. 101).

Stanislavski começou a expandir o seu teatro amador quando começou a trabalhar com o renomado diretor de teatro *Aliexandr Filippovitch Fiedótov*, inaugurando com ele a *Sociedade de Arte e Literatura*. O teórico cita a sua experiência com Fiedótov como a melhor escola que ele teve (Stanislavski, 1989), não é por menos, pois nesse período ele trabalhou na montagem de diversas peças de dramaturgos que já eram ou seriam bastante reconhecidos, como *Anton Tchekhov*⁴⁵, *Liév Tolstói*⁴⁶, *William Shakespeare*⁴⁷ e *Molière*⁴⁸. Foi neste período que ele criou uma técnica de representação denominada de *autodomínio*⁴⁹, além de começar a trabalhar na direção dos espetáculos, que culminaria na inauguração do *Teatro de Arte de Moscou para todos*.

⁴⁵ É um dos principais autores do Realismo russo. Suas obras são caracterizadas pela ausência de idealização da realidade e dos personagens, que, por meio do fluxo de consciência, se mostram em sua complexidade.

⁴⁶ Escritor russo amplamente conhecido pelos seus romances e escritas ficcionais, como por exemplo, *Guerra e Paz* - 1869.

⁴⁷ Escritor e dramaturgo inglês que produziu textos do final do século XVI até o início do século XVII. Autor de diversas tragédias, como *Hamlet*, *Otelo* e *Romeu e Julieta*.

⁴⁸ Foi um dramaturgo francês. Um dos maiores destaques do teatro francês no século XVII. Apoiado por Luís XIV, que admirava suas sátiras, comédias e tragédias.

⁴⁹ “Como nos trabalhos anteriores, desta vez eu também coloquei na ordem o objetivo de trabalhar em mim o *autodomínio* cênico. Este objetivo colocou-se na ordem do dia porque nos momentos de forte elevação, que eu confundia com inspiração, não era eu que tinha o domínio sobre o meu corpo onde é necessário o trabalho no sentido criador!” (Stanislavski, 1989, p. 157).

O *Teatro de Arte de Moscou* (Figura V) trabalhava com o que podemos chamar de linhas de pesquisa. A primeira delas foi a *linha do fantástico* (inventava o que não podia existir na vida), seguida pela *linha do Simbolismo e do Impressionismo* (influenciado pela literatura), e pela *linha da intuição e do sentimento* (intuição criadora e sentimento artístico; praticamente montava as peças de Tchekhov), essa última se tornando uma das principais fontes de pensamento para o sistema.

Se a linha da história e dos costumes levou ao realismo externo, a linha da intuição e do sentimento nos conduziu ao realismo interno. Deste nós chegamos naturalmente à criação orgânica, cujos processos secretos se desenvolvem no campo da supraconsciência artística. Esta começa onde termina o realismo externo e interno. Esse caminho da intuição e do sentimento - do externo para a supraconsciência, passando pelo interno - ainda não é o caminho mais correto, contudo é o possível. Ao mesmo tempo, ele se tornou um dos principais pelo menos na minha arte pessoal (Stanislavski, 1989, p. 307).



Figura V - Interior do Teatro de Arte de Moscou reconstruído em 1900-1903.

Ainda existiu a *linha político-social* (influenciado pela efervescência política da época e pela peça *Um inimigo do povo* de Henrik Ibsen⁵⁰), seguida pela *linha da história e dos costumes* (que tomou o lugar da *linha da intuição e do sentimento*; o objetivo era estudar a fundo as temáticas abordadas, uma espécie de teatro laboratório), que resultou na criação de um “estúdio teatral”. Com a inauguração do estúdio, Stanislavski passou a questionar a função do diretor: “[...] àquela altura o diretor de cena só me interessava na medida em que fosse útil ao trabalho criador do artista e não em que lhe ocultasse os defeitos” (Stanislavski,

⁵⁰ Foi um dramaturgo, diretor e poeta francês do século XVII. Responsável pela popularidade da comédia no teatro moderno.

1989, p. 396), uma maneira de buscar o que ele chamaria de *estado criador* e o principal ponto de partida da sua sistematização:

Em vez de estado do ator; convencionamos chamá-lo estado criador. Compreendi que o estado criador quase sempre chega aos gênios em cena por si mesmo e no mais alto grau e plenitude. [...] Contudo eu me pergunto: não haveria alguns meios técnicos para desencadear o estado criador? Isto não quer dizer, evidentemente, que eu pretenda criar a inspiração por meios artificiais. Não, isto é impossível! Gostaria de aprender a criar em mim, ao meu próprio arbítrio, não a própria inspiração mas a base propícia para ela, isto é, aquela na qual a inspiração nos vem à alma com mais frequência e vontade. Todavia, como fazer para que esse estado não apareça por obra do acaso, mas seja criado ao arbítrio do próprio artista, "por encomenda" dele? E se não é possível dominá-lo de imediato, não seria possível fazê-lo por partes, ou seja, montando-o a partir dos elementos isolados? Se precisarmos trabalhar cada um deles separadamente, sistematicamente, mediante toda uma série de exercícios, que seja assim (Stanislavski, 1989, pp. 411-412).

A partir deste ponto, Stanislavski começou a experimentar a sua tese em suas apresentações, com a ajuda do seu amigo *Leopold Antónovich Sulierjitski*⁵¹, em uma tentativa de conseguir catalogar o *estado criador*. Ainda tentando dar nomes aos conceitos, o teórico vê a necessidade de trabalhar com a voz falada, se aproximando mais ainda da linguagem musical. O que aconteceria após as revoluções russas, em uma união do *Teatro de arte de Moscou* com o *Teatro Bolshoi*. Stanislavski começa a trabalhar com a ópera e vê um terreno propício para testar a sua sistematização, emergindo assim o conceito de tempo-ritmo.

A ação no palco, como a própria palavra, deve ser musical. O movimento deve seguir uma linha infinita, estender-se como uma nota tirada por um instrumento de corda, interromper-se quando é necessário, como o staccato de uma cantora ligeira... O movimento tem os seus legato, staccato, fermata, andante, allegro, piano, forte, etc. O tempo e o ritmo da ação devem estar em consonância com a música. Como explicar que até hoje essa verdade simples não foi assimilada pelos cantores de ópera? A maioria deles canta num só tempo e ritmo, anda pelo palco em outro, num terceiro agita os braços e num quarto sente. Pode essa policromia criar a harmonia sem a qual não existe música e exige ordem acima de tudo? Para unificar a música, o canto, a palavra e a ação é necessário não um tempo-ritmo físico externo, mas interno, espiritual. É preciso senti-lo no som, na palavra, na ação, no gesto e no andar, em toda a obra (Stanislavski, 1989, p. 514).

⁵¹ Artista, pedagogo, literato e diretor de cena profundamente ligado à vida artística e cultural do início do século XX.

1.3 TEMPO E RITMO

Stanislavski faz o agrupamento de *tempo e ritmo* já com a percepção de que um afeta e atravessa completamente o outro. O seu *sistema* é criado sempre com a influência do ritmo, seja ele interno, retratado no conceito da circunstância interna⁵², ou externo, nas próprias circunstâncias externas⁵³, ações, e também no texto falado e cantado. Antes de definir (ou não) o que é tempo-ritmo, e as motivações por ter feito esse aglomerado de conceitos, ele explicita o que se entende por cada um, de maneira muito direta, colocando o tempo e o ritmo como:

Tempo é a rapidez ou a lentidão do andamento de qualquer das unidades previamente estabelecidas, de igual valor, em qualquer compasso determinado. Ritmo é a relação quantitativa das unidades — de movimento, de som — com o compasso determinado como unidade de extensão para certo tempo e compasso (Stanislavski, 1970, p. 252).

O teórico se aproxima da definição conceitual feita pela música, já discutida anteriormente, abordando terminologias da linguagem em questão, como andamento⁵⁴, compasso⁵⁵ e som. Mas Stanislavski reverbera a noção de tempo dentro da cena, e em como ela pode se presentificar nas ações e no texto, mesmo ele sendo considerado “[...] uma questão de medida, pedante, mecânica. [...] Acelera ou arrasta a ação, apressa ou retarda a fala” (Stanislavski, 1970, pp. 254-255). Ainda quando olhamos pela ótica mecânica do tempo, o seu poder de interferência na cena já é percebido, visto que ele altera efetivamente o andamento dos acontecimentos cênicos. Quando, por exemplo, cronometrarmos uma cena, estamos utilizando do tempo mecânico, como uma forma de medida, se dermos uma minutagem específica para ela ser realizada, os atores terão que acelerar ou retardar a execução de suas ações, ou textos, modificando completamente a cena.

Se o tempo é acelerado, fica menor o período disponível para a ação, para a fala, de modo que a gente tem de agir e falar mais depressa. Se o tempo é retardado, isso libera um período maior para a ação e a palavra, há mais oportunidade para executar a ação, para dizer plenamente tudo o que for de importância (Stanislavski, 1970, pp. 254-255).

⁵² Definido pelo teórico Russo como tudo aquilo que circunda internamente o ator (Stanislavski, 1970).

⁵³ Definido pelo teórico Russo como tudo aquilo que circunda externamente o ator (Stanislavski, 1970).

⁵⁴ “É a indicação da duração absoluta do som e do silêncio determinando precisamente o valor das figuras” (Bohumil, 1996, p.187).

⁵⁵ “É a divisão de um trecho musical em séries regulares de tempos; o agente métrico do ritmo” (Bohumil, 1996, p. 114).

Grotowski dialoga com o trabalho feito por Stanislavski, principalmente quando se trata das reverberações provocadas pela linguagem musical. Logo percebemos a consonância em tratar o ritmo da cena como algo variável, que não seja estático e sim mutante. Mas enquanto Stanislavski refletia sobre a importância do tempo e do ritmo na cena, Grotowski já problematizava a falta de ritmo em espetáculos teatrais.

O teatro “normal” perdeu o elemento do ritmo, portanto, estertora como um gramofone descarregado; só que com o gramofone, quando o disco gira muito lentamente, tudo já fica claro, o erro é evidente; o ritmo na música é necessário como o ar. Também no teatro o ritmo é necessário como o ar, mas no teatro é mais fácil esconder a *falta* de ar (Flaschen, 2007, p. 46).

O *tempo* em cena é visto, por Stanislavski, como algo que passa, mas é preenchido. Na ação ele é inteirado com movimentos e imobilidade, já na fala, pela duração do som, pelas pausas e pelo silêncio (Stanislavski, 1970, pp. 255-256). A influência musical no trabalho de Stanislavski, faz com que ele analise o *tempo* dentro da cena da mesma forma que analisamos uma partitura musical, observando nesta “pauta cênica” os silêncios, as pausas, as ações, e os sons produzidos. Esta forma de “análise” do *tempo* dentro da cena, remonta às ideias defendidas por Mônica Andréa Grando:

No texto escrito, essa relação com o tempo se dá através do espaço entre as palavras, do tamanho da folha, do tamanho das letras, dos espaços entre as folhas e do número de folhas. No caso da fala, o tempo é uma questão quase musical para a duração das palavras, sílabas e das letras (Grando, 2015, p. 47).

Essa relação com o tempo dada por Grando no texto escrito, também pode ser vista nas rimas, que conseguem modificar a cadência, nas pontuações, que podem provocar a velocidade, por conta das paradas em um ponto final, ou até mesmo um pequeno respiro entre vírgulas, e nas repetições, que criam a ideia de ciclicidade.

Jerzy Grotowski também trabalhou com a ideia de partitura como forma de assegurar as linhas de ações físicas. Grotowski também trabalhava em consonância com a música, utilizando-se de termos da linguagem. A diferença da noção da partitura física de Grotowski para Stanislavski, é que o primeiro reflete sobre a questão do contato em cena, ação e reação, e o segundo “[...] se refere a sequência exata, detalhada, de ações físicas que o ator executa na consecução dos objetivos da personagem” (Castilho, 2013, p. 207). A organicidade conseguida pelos atores, faz com que a partitura não seja somente uma reprodução mecânica, e sim uma interpretação espontânea.

Grotowski sempre frisou que o trabalho sobre as ações físicas é a chave para o ofício do ator. Um ator deve ser capaz de repetir a mesma partitura muitas vezes, e ela deve ser viva e precisa a cada vez. Como podemos fazer isso? O que um ator pode fixar, assegurar? Sua linha de ações físicas. É como a partitura para um músico. A linha de ações físicas deve ser elaborada no detalhe e memorizada por completo. O ator deve ter absorvido essa partitura de tal forma que não precisa pensar de jeito nenhum, *no que fazer depois* (Richards, 2012, p. 34).

Temos também o outro lado da moeda, o *ritmo*, tão natural para o humano, pois está inserido em tudo que entramos em contato, seja na voz de alguém discutindo na sala ao lado que sem querer escutamos, no pulsar do nosso coração quando deitamos para dormir, ou nas gotas de chuva caindo na janela. “De alguma forma, Stanislávski havia descoberto no ritmo uma espécie de guia ou preenchimento para o que fazia. Não era o silêncio pelo silêncio, a pausa pela pausa, o sentar pelo sentar. Era tudo isso com um ritmo específico” (Maciel, 2016, p. 29).

Stanislavski diz que “O ritmo é inerente ao ator e se manifesta quando ele está em cena, quer nas suas ações, quer imóvel; quando fala ou quando está calado [...]” (Stanislavski, 1970, p. 313). Assim como na música, os momentos de pausa e silêncio, também fazem parte do ritmo e colaboram com a pulsação e andamento da cena. Para o teórico o ritmo auxilia na afetação do nosso estado psicoemocional e no nosso subconsciente. Podemos notar isso acontecer em cena quando uma música, cantada ou instrumental, é inserida e tem a capacidade de contrapor, ou potencializar as nossas emoções e ações, como defende Ferracini:

[...] o ritmo particular das palavras (prosódia), sua musicalidade e articulação, às vezes em conjunto com a música instrumental, tornam-se, não por si só, mas também fortalecidos pelas ações físicas dos atores, componentes de um *punctum*. A própria trilha sonora, e em especial a música tema da peça, pelo grande poder de afecção que é próprio dessa linguagem artística, é um agente das impressões que se gravam no corpo de memórias do espectador (Ferracini, 2013, p. 244).

Entretanto, o teórico russo trabalha com duas definições de ritmo: *ritmos incorretos e apropriados*. Acredito ser uma abordagem perigosa/tendenciosa, pois essa visão, ao meu ver, está mais para uma discussão de escolhas estéticas do encenador. Posso optar por seguir um ritmo que converse com a cena, ou contrapor intencionalmente ao que está sendo apresentado. A escolha por um ritmo contrário ao da cena, não define se ele é incorreto para a encenação. Jacyan Castilho (2013) destaca os contrapontos de formas rítmicas como um dos artifícios da dramaturgia contemporânea.

A dramaturgia contemporânea parece mesmo rejeitar esse específico sentido de harmonia, preferindo por vezes eleger como tema justamente a desorganização da

forma. Nem por isso deixa de engendrar um sistema rítmico complexo, rico em possibilidades; nem por isso deixa de estabelecer alguma relação de proporção entre suas partes. Na análise realizada mais adiante de textos dramáticos, veremos exemplos de harmonias criadas dentro e fora da tradição clássica (Castilho, 2013, p. 35).

A conceituação de ritmo, abordada de maneira mais subjetiva por Stanislavski, aparece nos estudos de Grotowski como algo que necessita de uma “catalogação”, se afastando do ritmo como sensação e se aproximando do ritmo como algo preciso, por isso ele cria a *unidade de matéria* do ritmo:

Protótipos biológicos do ritmo são o batimento do coração e a respiração. Por analogia aproximamo-nos talvez, no teatro, da “unidade de medida da matéria” rítmica (como a sístole e a diástole do coração, como a inspiração e a expiração). Se não se encontra essa “unidade elementar”, falar do ritmo pode ser só uma sensação, não pode ter precisão. “Unidade de matéria” do ritmo (alguns exemplos): 1) na linha estética - a mudança de convenção por exemplo (Grotesco - sério ponderado discernimento - bufo) 2) na linha psíquica - mudança da aura, da atmosfera do espetáculo por exemplo (recolhimento, concentração sobre o conteúdo, de um lado, expressividade, ativação, “desencadeamento” do espetáculo, de outro) 3) na linha da concretude: por exemplo: (imobilidade - intensificação do movimento silêncio - intensificação do som esboço - intensificação da interpretação) (Flaszen, 2007, p. 46).

Com essa divisão por unidades, conseguimos observar mais claramente o que Stanislavski tinha proposto com a *linha direta de ação*⁵⁶, tornando mais evidente como as alterações de ritmo dentro de um espetáculo são importantes para deixá-lo mais pulsante e vivo. O que cria um distanciamento entre os dois pensamentos é a transição de um ritmo para o outro, já que Grotowski não deixa claro se isso realmente importa no seu processo com o ritmo. Pode-se observar a repartição por unidades como uma ferramenta importante para a análise do tempo e do ritmo do espetáculo, o mesmo que para Stanislavski se difere do tempo-ritmo do personagem.

Grotowski separa as unidades em três linhas: *estética*, *psíquica* e da *concretude*. Analisando essas linhas, interpreto que a primeira linha é mais inerente ao dito *trabalho de mesa*, que seria um estudo prévio sobre a temática, estéticas utilizadas e conteúdo do espetáculo. A segunda agrega a primeira, ao mesmo tempo que parte para o trabalho expressivo em sala de ensaio, guiada pela experimentação. Já a terceira e última, é a continuação da segunda, mas agora fixando o que foi proposto. A extrema relevância rítmica, e suas diversas ramificações dentro de um espetáculo podem ficar mais claras com essas

⁵⁶ “[...] toda a corrente dos objetivos individuais, menores, todos os pensamentos imaginativos, sentimentos e ações do ator devem convergir para a execução do *superobjetivo* da trama. O elo comum deve ser tão forte que até mesmo o detalhe mais insignificante, se não tiver relação com o superobjetivo, salientar-se-à, como supérfluo ou errado” (Stanislavski, 1964, p. 323).

separações, que nos proporcionam o destrinchamento do ritmo durante todo o processo, e sua análise em frações, facilitando assim a sua compreensão no todo. Para Grotowski essa distribuição não afeta somente os atores, mas afeta também, o contato do espectador com a cena.

Além da importância das alterações rítmicas de um espetáculo e os momentos de transição de um ritmo para outro, como citados acima, as relações de diferentes ritmos ajudam a criar uma atmosfera potente para a peça teatral. Se todos os personagens, as músicas e as movimentações seguissem o mesmo ritmo do início ao fim, provavelmente não sairíamos da experiência teatral falando que o espetáculo teve ritmo, mas sim que foi cansativo e dilatado. “Onde não há mudanças de ritmo, não há novidades. A mente se desinteressa, considerando isso uma ‘pausa’” (Castilho, 2013, p. 100). Os ritmos diversos presentes no espaço cênico, quando entram em contato, criam novos significados e se alteram de forma a criar dinamicidade, como defende o ator Michael Chekhov⁵⁷:

O ritmo rápido, se for uniforme, torna-se inevitavelmente monótono. O espectador tem a atenção entorpecida e, alguns momentos depois, começa a ter a impressão de que o ritmo da performance está ficando cada vez mais lento; como resultado disso, o espectador perde involuntariamente seu interesse nos atores e fica escutando apenas os diálogos. Para evitar esse desagradável efeito, essa diminuição do significado do ator no palco, o intérprete deve, de tempos em tempos, abrandar subitamente seu ritmo, nem que seja apenas por uma frase ou movimento, ou introduzir ocasionalmente uma curta mas expressiva pausa (Chekhov, 2003, p. 158).

Chekhov, que foi aluno de Stanislavski, parece seguir o trabalho feito pelo mentor no que se diz respeito aos ritmos internos e externos. Para Chekhov “ [...] O ritmo interior pode ser definido como uma rápida ou lenta mudança de pensamentos, imagens, sentimentos [...] O ritmo exterior expressa-se em ações e falas rápidas ou lentas” (Chekhov, 2003, p. 96). Stanislavski já defendia que os ritmos internos estimulam as ações que até então estavam no campo da imaginação, no nosso subconsciente, impulsionando a ação física que é reproduzida por determinado tempo.

O tempo e o ritmo se tornam intrínsecos e dependentes, justificando assim, a junção pré estabelecida dos conceitos pelo teórico russo. “Onde quer que haja vida haverá ação; onde quer que haja ação, movimento; onde houver movimento, tempo; e onde houver tempo,

⁵⁷ Nascido em São Petersburgo, Rússia, em 1891, o sobrinho do dramaturgo Anton Chekhov começou sua carreira artística como o mais brilhante membro do Teatro de Artes de Moscou, fundado por Constantin Stanislavski. Em 1928 Michael Chekhov foi obrigado a fugir para o exílio e ao longo de três décadas, entre Europa e os EUA, continuou explorando incansavelmente a sua própria abordagem psicofísica para a arte de atuar, uma visão que compartilhou com uma geração de atores.

ritmo” (Stanislavski, 1970, p. 268). Ocorrendo assim o afastamento da definição trazida pela música desses dois conceitos agrupados.

"Para nós o termo 'tempo' é velocidade do ritmo" [(Stanislavski)]. Nessas condições, e já que os dois, o tempo e o ritmo, não podem existir em separado (a não ser em teoria), Stanislavski, no seu trabalho em teatro, sempre usou o termo único TEMPO-RITMO frisando com isso a absoluta necessidade de nunca separar esses dois fatores na sua aplicação em teatro (Kusnet, 1985, p. 84).

Adriana da Silva Maciel, em sua dissertação, reflete sobre a definição de tempo-ritmo pela visão de Stanislavski, que ao mesmo tempo que se distancia da métrica prevista pela linguagem musical, se aproxima da espontaneidade sugerida pelo teatro. Reafirma a necessidade da criação de conteúdo interior pelo tempo-ritmo, fugindo assim da artificialidade.

Stanislávski, ao se utilizar do conceito de “tempo-ritmo”, parecia buscar algo que descrevesse as leituras rítmicas que fazia nas ações físicas. Pensando nas ações físicas, o trabalho com o tempo-ritmo poderia ser útil no sentido de oferecer certa estrutura e, ao mesmo tempo, estímulo para provocar estados criativos nos atores. Concomitantemente, o mestre russo sabia que a ação física deveria ter vida interior e não deveria se resumir à mecanicidade do movimento no espaço. Dessa forma, para Stanislávski a ideia de “ritmo” estava relacionada tanto aos fatores métricos quanto fluidos, visto que o mesmo acreditava que o tempo-ritmo seria algo complexo, vivo, ligado a certas intenções [...] (Maciel, 2016, p. 39).

Kusnet em sua minuciosa análise do *sistema* criado por Stanislavski, reitera essa via de mão dupla entre tempo-ritmo. Até mesmo se debruçarmos sobre as definições feitas pela linguagem musical e o que já foi visto até aqui, entendemos que alterando um deles automaticamente alteramos o outro, por isso é um objeto complexo cheio de pequenas partes que podem afetar completamente o todo. Por exemplo, se eu altero o tempo do meu texto falado, conseqüentemente altero o ritmo da cena, reverberando no tempo-ritmo do espetáculo. Isso explica a dificuldade que existe de entendimento do conceito *tempo-ritmo* e até mesmo dos conceitos desmembrados, fazendo com que eles, muitas vezes, fiquem em um campo subjetivo e impalpável. Justifica-se, mais uma vez, a importância do trabalho prático e experiencial⁵⁸ com os conceitos abordados.

Longe de mim a ideia de dar aqui uma receita para o uso do "tempo-ritmo". Esse elemento é de uma sutileza e complexidade tão grandes que a dificuldade de seu uso

⁵⁸ “Experienciar, portanto, é agir pelo poder do afeto, que gera uma vivência intensiva, que por sua vez se virtualiza em memória e que, em processo de atualização, produz o território do que chamamos de ação física ou matriz. Essa pode ser recriada em fluxo de diferenciação que afeta todo o processo, recriando-o em um movimento espiralado de recriação. Dessa forma podemos esquematizar a seguinte relação em espiral das multiplicidades: memória, vivência, experiência” (Ferracini, 2013, p. 125).

só pode ser vencida por um longo e sistemático trabalho com muitas e muitas experiências práticas que sempre devem ser feitas sob um controle rígido (Kusnet, 1985, p. 90).

CONCEITO	DEFINIÇÃO/ENTENDIMENTO
TEMPO	Velocidade em que o ritmo é executado; Duração;
RITMO	Variador de pulsação; Articulador dos movimentos;
TEMPO-RITMO	Contínua alternância de estados; Linha ininterrupta;

Tabela I - Quadro baseado no entendimento de tempo, ritmo e tempo-ritmo que serão aplicadas nesta pesquisa.

1.4 SUAS REVERBERAÇÕES

Surgem diversos tempos-ritmos a serem destrinchados por Stanislavski ao longo da exposição do seu *sistema*, como o tempo-ritmo interno e externo, estilizado, de movimento, e comum. Segundo Stanislavski (1970) o tempo-ritmo só pode ocorrer, e automaticamente ser percebido, se houver a existência de imagens interiores, criando um diálogo entre as circunstâncias dadas⁵⁹ e o próprio tempo-ritmo. Podemos compreender que o teórico russo parte da premissa que o tempo-ritmo surge internamente, com essas imagens interiores criadas pelas circunstâncias dadas, estimulando e impulsionando a ação do corpo, através da voz e do silêncio, da movimentação e da imobilidade. Surgindo através da confluência entre esse tempo-ritmo interno e sua externalização, surge o tempo-ritmo comum unindo o texto e o subtexto (Stanislavski, 1970). O tempo-ritmo interno se torna ponto importante para compreendermos o conceito como um todo, já que ele serve como estímulo criador, ao mesmo tempo que atua como o elo entre o conteúdo interno e externo de uma criação.

Numa palavra, o tempo-ritmo transporta consigo não só qualidades exteriores que afetam diretamente a nossa natureza, mas também traz o nosso conteúdo interior, que nutre os nossos sentimentos. Sob essa forma, o tempo-ritmo permanece em nossa memória e pode ser utilizado para fins criadores (Stanislavski, 1970, p. 267).

A pluralidade de tempos-ritmos internos, gera fricção, verticalizando e criando profundidade na construção dos personagens. O contato com um tempo-ritmo diferente, pode criar conflitos que são reverberados nas ações e no texto, tornando o personagem mais intrigante, já que quando somos tomados por diversos tempos e ritmos internos, os seus contrastes e suas semelhanças mudam completamente o jogo de ação e reação com outros personagens, ou até mesmo dramaturgias. Para Stanislavski (1970) “Isto acentua a experiência do ator em seu papel, reforça a atividade interior e excita os sentimentos” (Stanislavski, 1970, p. 277). A combinação de tempos e ritmos distintos se torna essencial para não bidimensionalizar um personagem, a ponto dele não ter variações de suas circunstâncias internas. “Mesclamos a maior variedade possível de tempos e ritmos, cuja soma total cria os matizes de uma vida real, verdadeira, palpitante. Esta união de vários ritmos é necessária [...]” (Stanislavski, 1970, p. 276). Maciel consegue dimensionar a importância do trabalho do tempo-ritmo interno na construção da personagem, e sua ferramenta estimuladora para Stanislavski.

⁵⁹ Definido pelo teórico Russo como todo material sobre a peça, e sobre os personagens, dado pelo autor e diretor (Stanislavski, 1970).

Portanto, podemos concluir que Stanislávski, ao falar em tempo-ritmo, pressupõe que o ator, em sua prática, além dos princípios métricos, deverá sempre buscar meios que despertem suas qualidades interiores. Podemos pensar que isso pode ser alcançado principalmente através das circunstâncias dadas e do “se” mágico. Além disso, pelo fato do tempo-ritmo estar associado ao “conteúdo interior” do ator, é parte inerente de sua existência, podendo ser utilizado como estímulo criativo, visto que se liga a memórias e sentimentos (Maciel, 2016, p. 42).

Se analisamos o tempo-ritmo interno como o impulsionador que nos leva até a ação, precisamos discutir o tempo-ritmo que é externo a isso, como por exemplo, o que diz respeito ao movimento. Stanislavski (1970) defende que o tempo-ritmo de movimento é capaz de sugerir sentimentos adequados, desperta a sensação de vivência, e por fim ajuda também a despertar a nossa capacidade criadora. Podemos concluir que o tempo-ritmo externo é afetado pelo interno, ao mesmo tempo que também afeta, é uma via de mão dupla em que eles vivem em constante provocação. Levando em consideração que uma ação tenha o mesmo tempo-ritmo externo, a execução dela realizada por diversos atores simultaneamente, pode ser completamente diferente para cada um deles, pois o tempo-ritmo interno irá singularizar a práxis, e vice-versa.

A reprodução em massa de somente um tempo-ritmo, seja em um coro, ou mesmo em uma cena de grupo, pode não ser interessante para a nossa arte, segundo Stanislavski, já que a pluralidade cria camadas necessárias para a cena, atingindo as diferentes tonalidades da vida, e a unificação do tempo-ritmo pode ter como consequência a mecanicidade generalizada. As diferenças criam uma teia de individualizações necessárias até mesmo para cenas em que o grupo possa ter o mesmo pensamento. A junção desses diferentes ritmos é chamada de ritmo global pela Jacyan Castilho.

As trocas, ambivalências, paralelismos, recorrências, contrastes, rupturas ou contiguidades com que ocorrem são os procedimentos organizacionais. O resultado é a criação de texturas, densidades, intensidades, conceitos, desconstrução, linearidade ou circularidade temporal, dimensões afetivas e dimensões espaciais, dinâmica, relacionamentos. O principal eixo de concatenação disso tudo é o ritmo global da encenação, ou melhor, os ritmos da encenação, que causarão uma determinada sensação no espectador (Castilho, 2013, p. 15).

Até então discutimos tempo-ritmo por um prisma micro, dado que partimos do tempo-ritmo interno, mas também existe o tempo-ritmo da peça como um todo. É comum escutarmos de um diretor que o ritmo da peça está lento, ou acelerado, e isso afeta diretamente todos os outros tempos-ritmos. O espetáculo tem o seu próprio tempo-ritmo formado por “[...] uma série de conjunções, pequenas e grandes, de muitos e variados índices de velocidade e compassos, compondo harmoniosamente um grande todo” (Stanislavski,

1970, p. 285). O tempo-ritmo de cada personagem afeta o tempo-ritmo total de um espetáculo, e vice-versa, mas os dois se diferem. Segundo Stanislavski (1970) para compreendermos o tempo-ritmo completo de uma peça é necessário analisarmos o seu conteúdo subtextual⁶⁰ e a linha direta da ação.

Por tudo que eu disse, vocês podem facilmente calcular o papel importantíssimo que o tempo-ritmo representa no trabalho do ator. Junto com a linha direta de ação e com o subtexto, ele atravessa como um fio todos os movimentos, palavras, pausas; a experiência emocional de um papel e a sua interpretação física (Stanislavski, 1970, p. 315).

É inegável a importância do conteúdo subtextual de uma peça, pelo menos quando analisamos o tempo-ritmo. O subtexto é o combustível para verbalizarmos o que falamos em cena, seja com o corpo, com o texto falado, ou cantado. O subtexto é a tradução mais profunda do tempo e do ritmo interno dos personagens interpretados. Para Maciel (2016) o subtexto é um criador de significado.

De início é preciso entender que a fala é um instrumento para transmitir o texto e o subtexto. O texto pode ser ouvido, como as ações físicas e o tempo-ritmo externas podem ser vistos; o subtexto não pode ser ouvido, bem como as ações físicas internas não podem ser vistas. O subtexto não pode ser ouvido porque não é proferido com palavras, são ideias implícitas, às vezes dentro de uma frase ou pausa, que irão guiar e dar significado às ações do ator (Maciel, 2016, p. 50).

Castilho já agrega à noção de subtexto a importância do silêncio. Enquanto associamos o subtexto a tudo aquilo que está implícito ao texto que está sendo dito, Castilho reflete sobre a importância do subtexto nos momentos de pausa: “ Parece óbvio pensarmos que, quando cala a palavra, o vazio pode aparecer. Nesse vazio, transparecem todos os significados ocultos [...]” (Castilho, 2013, p. 218). O agregar significado aos silêncios e momentos de suspensão, muito me animam para a pesquisa, pois os significados criados podem ajudar a manter o tempo-ritmo do texto falado mesmo quando nada está sendo verbalizado, contribuindo assim para um tempo-ritmo coerente.

Eis, por fim, os dois equívocos para os quais eu gostaria de chamar atenção: em primeiro lugar, uma cena sem palavra não significa uma cena silenciosa, posto que as mensagens continuam sendo emitidas; e, em segundo lugar, a ausência de

⁶⁰ “É a expressão manifesta, intimamente sentida, de um ser humano em um papel, que flui ininterruptamente sob as palavras do texto, dando-lhes vida e uma base para que existam. O subtexto é uma teia de incontáveis, variados padrões interiores, dentro de uma peça e de um papel, tecida com *ses* mágicos, com circunstâncias dadas, com toda sorte de imaginações, movimentos interiores, objetos de atenção, verdades maiores e menores, a crença nelas, adaptações, ajustes e outros elementos semelhantes. É o subtexto que nos faz dizer as palavras que dizemos numa peça” (Stanislavski, 1970, p. 163-164).

palavras, e mesmo de ação externa, não deve ser confundida e muito menos temida como um momento vazio, inexpressivo - porque esse momento só existe na iminência da falta de coerência na cena (Castilho, 2013, p. 220).

Em razão de termos uma pluralidade de tempos e ritmos na mesma fala, faz com que precisemos nos atentar para as transições entre eles. As alterações de velocidade/andamento precisam ser realizadas de forma orgânica, evitando criar uma ruptura não intencional na linha direta de ação, que é um dos pilares do *sistema*. Para Stanislavski “[...] o tempo deve se manter vivo, vibrante e até certo ponto mudar, nunca permanecer petrificado num único índice de andamento” (Stanislavski, 1970, p. 317). Quando falamos sem estar fazendo um *spectacle vivant*⁶¹ criamos intuitivamente variadas melodias, pausas, tempos e ritmos, rompendo com as falas monocórdicas, que muitas vezes são resultadas em um espetáculo. Pulsamos e por isso precisamos construir modos de falar.

Na prosa, bem como na poesia e na música, existe o tempo-ritmo. Mas na linguagem comum, ele ocorre acidentalmente. O tempo-ritmo da prosa é misto: uma frase pode ser dita com um ritmo e a frase seguinte com outro completamente diferente. Uma frase é longa, outra curta e cada qual terá o seu ritmo peculiar. A princípio tendemos à triste conclusão de que a prosa não é dada ao ritmo (Stanislavski, 1970, p. 306).

Castilho (2013) entende que a rítmica na palavra falada é muito importante e automaticamente já vem repleta de indicações no texto escrito, como pontuações, acentuações e prováveis ênfases, e utiliza como principal exemplo o texto em verso já que “[...] a métrica, e conseqüentemente a cadência do verso, produzem um efeito de repetição” (Castilho, 2013, p. 33).

Quando lemos os trabalhos de Stanislavski podemos observar a importância que o teórico dá à palavra falada, à pronúncia e à enunciação produzida pelos atores. Por sua trajetória sempre se aproximar da música, ele não criava uma barreira entre o texto falado e o cantado, mostrando que o texto nada mais é do que uma melodia. O tempo-ritmo se faz valioso para a interpretação de um texto, modificando os significados e trazendo à tona a construção interior da personagem/subtexto.

De quantos modos diferentes essa frase pode ser cantada e cada vez de um novo jeito! Quanta variedade de sentidos podemos atribuir-lhe! Que quantidade de variados estados de espírito! Experimente trocar o lugar das pausas e das acentuações e conseguirá um número cada vez maior de significações. Paradas curtas, combinadas com acentuações, destacam nitidamente a palavra-chave e a

⁶¹ “[...] fenômeno que ocorre num mesmo tempo/espço compartilhado por artistas e público, em mútua e simultânea presença [...]” (Bião, 2011, p. 354).

apresentam diferente das outras. Pausas maiores, sem sons, permitem impregnar as palavras com um novo conteúdo interior. Isto tudo é auxiliado pelos movimentos, pela expressão facial e a entonação. Essas mudanças produzem estados de espírito renovados, dão novo conteúdo a toda uma frase (Stanislavski, 1970, p. 129).

Stanislavski relaciona o texto ao que seria a partitura⁶² para o músico, a diferença principal é que na última a forma é mais rígida e na primeira ela se torna mais volátil, se modificando de acordo com o conteúdo interno construído. Para ele “A fala é música. O texto de um papel ou uma peça é uma melodia, uma ópera ou uma sinfonia” (Stanislavski, 1970, p. 128). O som produzido pela emissão do texto faz emergir o conteúdo imagético, por isso ele pede para que “[...] quando estiver em intercâmbio verbal em cena, fale menos para o ouvido do que para a vista” (Stanislavski, 1970, p. 169).

O som da fala também tem que seguir uma linha que não se rompe, um linha que não se quebra, como uma melodia que percorre seu curso sem interrupções. Ao contrário do que podemos interpretar, as pausas e os silêncios são de grande valia para que essa linha se mantenha pulsante e o tempo não siga de forma estática. A imobilidade seja no corpo ou na voz não significa passividade. Stanislavski criou e ressignificou da linguagem musical diferentes tipos de pausas (tabela II) para o texto falado, possibilitando uma grande variedade de tempo-ritmo.

TIPOS DE PAUSA	DEFINIÇÃO	SERVENTIA
PAUSA LÓGICA	Unem as palavras em grupos (ou orações) e separam esses grupos uns dos outros;	Serve ao nosso cérebro;
PAUSA PSICOLÓGICA	Dá vida aos pensamentos, frases, orações. Ajuda a transmitir o conteúdo subtextual das palavras;	Serve aos nossos sentimentos;
<i>LUFTPAUSE</i>	Pausa para tomar ar ou fôlego;	Rápida inspiração de ar;

Tabela II - Quadro baseado nas definições de pausas de Stanislavski

As pausas comuns e as pausas respiratórias na poesia e na prosa faladas têm enorme importância não só como partes componentes da linha rítmica mas também porque representam um papel significativo e importante na própria técnica de criar e controlar o ritmo. Ambos os tipos de pausa possibilitam a coincidência das acentuações dos ritmos de fala, de ações e de emoções, com os acentos da contagem interior de batidas do ator (Stanislavski, 1970, p. 307).

⁶² “As letras, as sílabas, as palavras substituem para nós as notas e os pontos, as pausas respiratórias são contagens que preenchem o ritmo quando não há um texto verbal para arrematar o compasso falado. Os sons das letras, sílabas e palavras, com pausas intermediárias, são um excelente material, como vocês já sabem, para a criação de toda espécie de ritmos diversos” (Stanislavski, 1970, p. 307).

Percebo que Castilho também se aproxima dos tipos de pausas criadas por Stanislavski, com o seu trabalho voltado para os tipos de silêncios. Acredito que Castilho escolhe tratar o silêncio por vê-lo como algo que não interrompe o discurso, e a palavra “pausa”, por si só, já carrega a ideia de suspensão. Para a pesquisa, prefiro utilizar as noções de silêncio da teórica, visto que pode ajudar a impedir a criação de uma lacuna nas transições do tempo-ritmo da fala para outro diferente. Castilho (2013) cria três tipos de silêncios, o decifrável, metafísico e o de suspensão (tabela III).

TIPOS DE SILÊNCIOS	DEFINIÇÃO
DECIFRÁVEL	O que revela os aspectos psicológicos da fala recalcada;
METAFÍSICO	Que revela a impossibilidade congênita de se comunicar;
DE SUSPENSÃO	O instante da pausa, da preparação do discurso ou ação;

Tabela III - Quadro baseado nas definições de silêncio de Jacyan Castilho

No teatro musical, o tempo-ritmo externo costuma influenciar diretamente no texto falado e cantado, criando rupturas, ou até mesmo lacunas no texto/interpretação. As transições de um trecho para o outro, normalmente, são meticulosamente estudadas para que não haja nenhum escape da linha direta da ação. Acredito que o tempo-ritmo externo dado por uma música consegue se prevalecer sob o tempo-ritmo interno do personagem, já que a partir da entrada da música o *ator-cantor-bailarino*⁶³ terá que seguir a melodia imposta por ela, podendo criar uma espécie de fissura do modo que ele falava anteriormente. Ter que acompanhar um tempo-ritmo externo pré-determinado pode fazer com que ele se desconecte completamente do seu tempo-ritmo interno, de modo que “[...] o tempo-ritmo, quer seja criado mecânica, intuitiva ou conscientemente, atua deveras sobre a nossa vida interior, os nossos sentimentos, as nossas experiências interiores” (Stanislavski, 1970, p. 321).

Stanislavski aponta o poder que o tempo-ritmo tem sob os nossos sentimentos. Para ele, no processo de investigação do tempo-ritmo interno, descobrimos os sentimentos inerentes ao personagem. Observamos então que para Stanislavski o tempo-ritmo é um dos

⁶³ O termo “ator-cantor-bailarino” é utilizado para designar especificamente os performers que buscam um treinamento que contemple o desenvolvimento de suas habilidades nas áreas de interpretação, canto e dança, bem como da utilização concomitante dessas habilidades para serem executadas em simultaneidade em performances de Teatro Musical (Mundim, 2014).

cernes do seu *sistema*, ao lado do subtexto e da linha direta de ação, tendo o poder de trabalhar diretamente com as sensações e sentimentos intrínsecos aos dos personagens.

O efeito direto sobre a nossa mente é obtido com as palavras, o texto, o pensamento, que despertam consideração. Nossa vontade é afetada diretamente pelo superobjetivo, por outros objetivos, por uma linha direta de ação. Nossos sentimentos são trabalhados diretamente pelo tempo-ritmo (Stanislavski, 1970, p. 323).

Outro elemento que interfere diretamente no tempo-ritmo é o que Stanislavski chama de *comunhão*. Toda a criação do ator seja externa e interna se modifica quando entra em contato com o que o circunda externamente e internamente, logo o tempo-ritmo também é alterado quando entra em *comunhão* com o objeto de contato. Esta *comunhão* pode modificar, não somente, a percepção dos próprios comparsas de cena, mas também da plateia que assiste o espetáculo. Quando friccionamos tipos diferentes de tempos e ritmos eles se provocam e se modificam pela ação e reação. A *comunhão* faz com que as repetições não gerem uma mecanicidade, ou uma atuação de *carimbo*⁶⁴, como defende Thomas Richards⁶⁵:

Quando uma linha de ações físicas “morre”, uma das causas possíveis é que o ator tenha se esquecido do contato com seu parceiro. Após muitas repetições, o ator já tem certeza do que seu parceiro irá fazer, então não presta mais atenção nele. Simplesmente repete sua partitura às cegas, e suas ações perdem a vida que tinham no início. Esse problema pode ser superado se o ator lembra de que forma estava tentando influenciar o parceiro. Todo dia seu parceiro será um pouco diferente, e se de fato você estiver prestando atenção nele, cada vez terá que se adaptar à sua maneira de fazer, que é sempre levemente diferente, sem romper com sua própria linha de ações físicas (Richards, 2012, p. 93).

Através da *comunhão* transformamos a cena em um jogo, no qual tudo que faremos será identificar pequenas alterações do tempo-ritmo do nosso parceiro e assim adaptar a nossa criação, notoriamente sem perder o cerne do que foi construído. A proposta não é abrir mão do que se foi criado, e sim abrir a escuta (e os outros sentidos) de forma a manter a organicidade, espontaneidade e frescor da cena, que muitas vezes é perdido por conta das repetições do ensaio.

Retomando o termo contato de Grotowski, que se assemelha à *comunhão* de Stanislavski apresentada acima, Maciel (2016) defende a ideia de que temos diferentes tipos de *contato* na cena, e uma das mais importantes é o contato consigo mesmo, refutando o

⁶⁴ “Uma atuação de *carimbo* é convencional, falsa e sem vida. Sua origem está na rotina teatral. [...] Os ajustamentos motores [...] tornaram-se mecânicos sem sacrifício da virtude da naturalidade” (Stanislavski, 1964, p. 282).

⁶⁵ Performer, ator e diretor americano. Filho do diretor Lloyd Richards. Bacharel em artes dramáticas por Yale. Em 1985 trabalhou com Grotowski em *Main Action*. Posteriormente, em 1986, mudou-se com Grotowski para a Itália e em relativamente pouco tempo passou a ser considerado seu 'colaborador essencial'.

pensamento de Grotowski de que “Não é possível entrar em contato com alguém, se não se existe sozinho” (Flaschen, 2007, p. 204). É um tipo de *contato* que exige cuidado, pois ele parece fácil, levando em consideração que não dependemos de um objeto externo para reagir, mas ao mesmo tempo é difícil, pois podemos interferir no ritmo interno erroneamente, partindo da premissa que não temos um estimulador/provocador externo.

É possível, por exemplo, que o próprio ator proponha para si mesmo diferentes ritmos. A questão é que ele deverá fazer com que esse ritmo seja tão estimulante quanto um ritmo externo, inesperado. Deverá ter cuidado para não bloquear sua criatividade com um controle racional de suas ações. Antes, precisa se deixar guiar pelo próprio ritmo que propõe e buscar o contato com alguma coisa, sem perder a precisão rítmica. Nesse caso, a ação parte da relação do ator consigo, mas é preciso se deixar levar (Maciel, 2016, p. 98).

Partindo da reflexão sobre *contato* e *comunhão*, chego em um conceito de Ferracini que pode influenciar diretamente o *tempo-ritmo* de um espetáculo, e mais, pode ajudar a entender o motivo de ser tão efêmero esses conceitos em prática. *Receptividade*⁶⁶ propõe aos atores/atrizes se atualizarem enquanto agem, ou seja, que eles se abram para o jogo cênico de maneira a se deixar afetar pelo parceiro, ao mesmo tempo em que se afeta. É corriqueiro escutarmos em aulas de teatro a necessidade de agir e reagir a tudo que está acontecendo em cena, mas acredito que muito desse discurso fica na sala de ensaio. O ideal seria não cair na mecanicidade e conseguir uma interpretação orgânica todos os dias, baseado na *receptividade*. Na minha interpretação este conceito permite a confluência de tempos-ritmos distintos, sejam eles simples, ou compostos, internos ou externos, gerando assim novos tempos-ritmos.

[...] ao pensar o corpo como uma singularidade que amplia sua potência nos encontros com outras singularidades externas (o outro ou outros) e ao verificar que uma ação física relaciona essas singularidades ou proporciona esses encontros, podemos dizer que as bordas e fronteiras entre um suposto interno e um suposto externo se diluem na própria ação física. Ela - a ação - se projeta para fora ao mesmo tempo que esse fora afetado atinge e afeta ela mesma (Ferracini, 2013, p. 116).

Para Ferracini (2013) quando nos deixamos afetar e paramos de somente agir, conseguimos compor. Neste sentido, tudo o que criarmos individualmente, quando colocado em confronto com a criação do outro, e pensando em ser afetado, o foco se projeta para fora de nós mesmos, fazendo com que, possivelmente, o tempo-ritmo seja modificado e

⁶⁶ “Receptividade - Aglutinação de “receptividade” + “atividade”. Seu derivado, *receptivo*, sugere duas ações realizadas ao mesmo tempo, em “cocriação” dinâmica sem qualquer relação de causa e efeito entre os termos” (Ferracini, 2013, p. 30).

automaticamente provoque uma transformação geral, surgindo um efeito dominó partindo do tempo-ritmo micro até o macro. Essa mutação, ocasionada por uma simples mudança de pensamento, pode corroborar para as alterações de um espetáculo de um dia para o outro, visto que a cada dia posso ser afetado e afetar de maneiras distintas. Poderíamos tentar relacionar essa possível adaptação feita para cada apresentação com o que Kusnet denomina por improviso:

É o que deve fazer também o ator: treinar o seu dom de improvisação no sentido de desenvolver a sua receptividade da ação dos outros, ou seja, a capacidade de usar em cada nova improvisação o máximo de sua atenção para perceber a ação dos outros, compreendê-la, comentá-la e depois (só depois) reagir, pois é através da ação dos outros que nós concebemos o início da nossa própria ação (Kusnet, 1985, pp. 99-100).

Partindo da compreensão de uma atuação através do afeto, Ferracini (2013) defende que precisamos reagir em três níveis de concentração, “[...] em si mesmo, no outro e no espaço e/ou público, que se combinam de acordo com as necessidades” (Ferracini, 2013, p. 166). Com a afetação sendo reverberada nesses três níveis temos uma transformação partindo do tempo-ritmo interno, com as mudanças ocorrendo nos atores/atrizes, até chegar no tempo-ritmo externo, ressignificando o espaço e modificando o público. Lembrando que essas remodelações acontecem concomitantemente e trazem um novo estado para a cena.

Stanislávski já falava desses três níveis de relação, que para mim foram e são importantes tanto na formação como na criação do espetáculo. A ocupação em ficar ligado nessas relações provoca um modo de estar em cena, um estado de atenção-tensão, um estado de consciência, de consciência física no aqui e agora (Ferracini, 2013, p. 166).

É importante colocar em discussão, atrelado ao conceito de *receptividade*, outro conceito trazido por Ferracini, o de *corpo subjétil*. Ferracini define corpo como “[...] um subjétil (nem sujeito nem objeto, mas sujeito e objeto)” (Ferracini, 2013, p. 35). O entendimento do nosso corpo como sujeito e objeto, nos provoca a abrir as nossas percepções para todas as circunstâncias externas e internas, colocando o nosso tempo-ritmo a disposição da cena e do outro, para que ele possa modificar e ser modificado. Somos submetidos a trabalhar com tempos-ritmos que podem ser remodelados, pois se entramos em uma cena com um tempo-ritmo, seja do texto falado, ou das nossas ações, fixo/estático, estamos propensos a deixar a cena, para quem está fazendo e pra quem está assistindo, com uma sensação de não ter ritmo algum, mesmo sem alterar a percepção do tempo real.

[...] o corpo-subjétil não age nas leis da física clássica, mas nas percepções e afetações sensoriais singulares tanto do atuador como do receptor. Mesmo assim, as percepções e sensações “reais” do tempo não se alteram, pois ambos são sintetizados pela consciência e geram macropercepções temporais e espaciais (Ferracini, 2013, p. 100).

Algo que se projeta e afeta o outro, ao mesmo tempo em que é afetado, pode ser refletido, na minha opinião, na relação que se estabelece entre os atores e até mesmo na relação do instrumental da música. Quando o instrumental da música surge em cena, afeta os atores, ao mesmo tempo que o texto falado ou cantado afeta também os significados gerados pela música. Posso citar como exemplo, a música do musical *The Last Five Years, Shiksa Goddess*⁶⁷, em que a sensação gerada pelo instrumental é completamente modificada quando o texto cantado se inicia. Entendo que o corpo subjétil não está somente nos atores, mas também em qualquer coisa que se relaciona com ele.

⁶⁷ O vídeo pode ser acessado no seguinte link: <https://www.youtube.com/watch?v=rYX4iGOjR50> - acesso em 12/10/2022

2. *ISSO PASSA?* - DRAMATURGIAS

2.1 CAMINHOS DA DRAMATURGIA TEXTUAL

A dramaturgia textual, denominada até então de *Isso Passa?*, começou a emergir em dezembro de 2019, através de uma cena em que duas pessoas, mais tarde chamadas de Tom e Lin, dialogavam, mas pareciam não se escutar e nem ao menos estarem no mesmo ambiente. Quando iniciei a escrita ainda não sabia do que se tratava, ou até mesmo se daria continuidade aquele diálogo.

TOM: Quando eu me sinto muito sozinho, eu paro, e fico no silêncio durante um tempo... E de repente eu não fico mais sozinho, agora sou eu e o silêncio (silêncio).

LIN: (Tom está olhando em um binóculo) O que tá olhando?

TOM: Nada... Eu não consigo ver nada!

LIN: Todo dia é a mesma coisa...

TOM: Como se eu tivesse marcado um encontro comigo mesmo (pausa, respira)...

LIN: Só que acabou se atrasando...

TOM: Na verdade, nunca cheguei.

LIN: Não percebeu? To aqui tentando que você me veja...

TOM: Esperando o dia que eu vou marcar e realmente aparecer. O que tô olhando?

LIN: To só esperando, você gritar, alguma coisa acontecer...

TOM: Eu cansei, não espero mais...

LIN: Eu te espero, ainda não cansei...

TOM: O que eu tô olhando?

LIN: Essa pressa toda, parece até que tem um lugar pra ir!

TOM: Vou me atrasar...

LIN: Vai chegar e não vou estar lá!

TOM: Me atrasei, não te encontrei.

LIN: Eu disse...

TOM: Na verdade, nunca cheguei (Linhares, 2019).

Escrevia diálogos soltos sem precisar de lógica ou conexão entre um trecho e outro, descobrindo este universo de acordo com o processo da escrita. Era algo novo, já que até então o meu contato com dramaturgia textual tinha se dado somente com adaptações de textos. Temáticas, ordens, cronologias e recortes iam surgindo ao mesmo tempo em que novos diálogos emergiam na tela. Intuição, memória, inspiração, não dei nome ao inominável, deixei-me ser levado pelas palavras, reagindo às imagens criadas por elas. As palavras me levavam a imagens, as imagens me levavam a memórias, as memórias me

levavam a sensações, e as sensações me guiavam para o que Matteo Bonfitto⁶⁸ chama de impalpável.

Se por um lado o termo, ‘dramaturgia’ remete à arte de escrever textos dramáticos, que implica por sua vez a existência de princípios e regras que devem ser seguidos a fim de que tais textos sejam produzidos, por outro se pode reconhecer uma expansão significativa no uso desse termo ao longo do século XX. [...] Os textos dramáticos se tornam a partir de então não somente a reprodução de uma realidade objetiva, mas passam a ser a representação de ‘realidade’, de mundos interiores, de abstrações, de sonhos, do que é impalpável (Bonfitto, 2011, p. 56).

O início desta escrita se deu na travessia de uma das diversas fases do luto pela perda do meu pai, que já completava 8 anos. Peço licença para fazer um breve resumo de como chegamos até aqui. Sou o filho caçula (dos homens) de Silvio Linhares⁶⁹ (figura VI), radialista com uma voz marcante e dono de um programa policial, mas acima de tudo um homem que sempre via o lado bom das coisas e com uma pressa para viver, parecendo que previa sua partida precoce.



Figura VI - Silvio Linhares no seu local de trabalho. Fonte: Acervo pessoal

Tive uma excelente criação, tanto paterna quanto materna, e sempre vi meu pai como um ídolo, talvez por conta do reconhecimento (de seu público), que sempre vinha, quando adentrávamos qualquer ambiente, ou pela sua maneira apaixonada de falar sobre a vida. Ele sempre me apoiou no teatro e marcava presença em todos os espetáculos que fazia. Quando

⁶⁸ Matteo Bonfitto é Ator-Performer, Diretor Teatral e Prof. Titular do Instituto de Artes da Unicamp. cursou a Escola de Arte Dramática da Universidade de São Paulo e a graduação no DAMS - Departamento de Arte, Música e Espetáculo - Università degli Studi di Bologna - Itália. É mestre em Artes pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo e Doutor (PhD) pela Royal Holloway University of London - Inglaterra.

⁶⁹ Locutor, repórter policial, jornalista e ex-deputado distrital. Apresentou o programa diário *Na polícia e nas ruas* da Rádio Atividade, por mais de 20 anos.

soube que eu havia passado na prova de habilidades específicas da UnB, colocou o carro no acostamento e começou a chorar copiosamente, era uma pessoa muito sentimental (chorona). Como morava com minha mãe, não tinha contato físico com meu pai todos os dias, mas escutava sua voz toda manhã pela rádio, assim desde pequeno criei uma conexão sentimental com a voz dele, que tinha a capacidade de abraçar quem a ouvia.

Em janeiro de 2011, aos meus 16 anos, meu pai foi diagnosticado com câncer no pâncreas, e no mesmo mês eu não conseguia aprovação pelo Programa de Avaliação Seriada (PAS). Em março meu pai seria internado pela última vez, e eu faria sua companhia durante 3 dias. Em um domingo estranho, fui acordado por um telefonema de um dos meus irmãos, solicitando que eu fosse até o hospital para despedir do nosso pai, que não estava resistindo a uma cirurgia de amputação da perna. Partia uma parte de mim e eu teria que ressignificar a que tinha ficado. Desde quando desliguei o telefone até alguns dias depois do velório, tudo se passava em um tempo arrastado, dilatado e distorcido. A perda do meu pai me aproximou mais da arte como escrita, e muitas vezes traduzi a minha dor em palavras:

Um menino senta-se em um banco segurando um balão, até que alguém chega e solta a fita que o menino segurava... Ele ficou muito triste pois nunca mais veria aquele balão. O tempo passou e esse menino cresceu. Demoraram quatro anos, mas ele descobriu que o balão não foi solto, ele apenas ganhou mais "fita" pra subir... Ele continua lá em cima e o menino segurando a sua "fita" daqui debaixo..... E ele nunca vai soltar! (Texto escrito por mim em 2015)

Após aquele primeiro trecho escrito, as palavras se tornaram a minha válvula de escape para aquele sentimento ainda novo para mim. As memórias afetivas de momentos com o meu pai foram surgindo nas relações desses dois personagens. A escrita fluía conforme eu me conectava com as minhas lembranças, mas no meio do processo já não sabia o que realmente tinha acontecido, o que era inventado e o que realmente pertencia ao universo destes dois personagens fictícios. David Hume já havia problematizado as falhas que as memórias podem nos pregar, fazendo com que nos aproximemos da fantasia e imaginação.

Frequentemente, quando as ideias da memória se tornam muito fracas e pálidas, ficamos indecisos a seu respeito; e não sabemos como determinar se uma imagem procede da fantasia ou memória, quando não está pintada com as cores vivas que distinguem esta última faculdade [...] E assim como uma ideia da memória, ao perder sua força e vividez, pode degenerar a ponto de ser tomada por uma ideia da imaginação, assim também, em contrapartida, uma ideia da imaginação pode adquirir tal força e vividez que chega a passar por uma ideia da memória, simulando seus efeitos sobre crença e juízo (Hume, 2009, pp. 114-115).

Dentre os temas que permeiam a dramaturgia escrita estão a perda/luto, saudade e solidão, temáticas que me permeiam até hoje desde a partida do meu pai. A escolha de ser uma dramaturgia também musical, veio destas lembranças tão marcadas na minha mente de escutar a voz do meu pai pelo rádio e a relação que tínhamos com a música no nosso cotidiano.

Inicialmente, sem saber que o que escrevia seria o esqueleto de uma dramaturgia guiada pelas lembranças que tinha com o meu pai, e que aqueles dois personagens representavam a nossa relação, continuei escrevendo sem nenhum compromisso. Já em 2020, com o início da pandemia causada pelo vírus SARS-CoV-2, voltei aos trechos escritos por em 2019 e comecei a organizá-los com o intuito de criar uma forma mais consistente e transformá-los em uma dramaturgia teatral. O meu processo de escrita se deu às avessas, pois não tinha a intenção de escrever um texto teatral, e sim colocar pra fora através da escrita o que não conseguia naturalmente.

À medida que organizava o texto, percebi que rememorei muitos momentos vividos com o meu pai, e tive receio de que aquela dramaturgia se tornasse algo tão pessoal, de modo que não fosse possível transbordar para novas leituras/visões. Ainda em um texto completamente embrionário, mas já fechado em uma estrutura, decidi fazer uma leitura com o ator, diretor e dramaturgo Rômulo Mendes, primeiro para receber a opinião de alguém que já estava acostumado a trabalhar com dramaturgias originais, e segundo para entrar em contato com o que a Grando chama de *gesto vocal*: “O gesto vocal pode ser definido como a ação vocal que é o texto da voz, e não das palavras” (Grando, 2015, p. 24). Precisava entrar em contato com o texto da voz, sendo voz também definido por Grando como elemento de expressão:

[...] que reflete a personalidade e sonoriza as emoções. É através da frequência fundamental, da melodia, das inflexões, da intensidade da nossa voz, da velocidade, do mínimo de pausas, do ritmo e das articulações dos sons que demonstramos o que somos, o que pensamos e o que sentimos (Grando, 2015, p. 27).

A necessidade era de sentir aquelas palavras sendo verbalizadas e compreender o ritmo, as pausas, e tudo aquilo que era potencializado, ou não, com a sonorização de um texto que até então só tinha entrado em contato com a minha voz. A transformação e criação de significados certamente surgiriam na leitura do texto, visto que estávamos tratando de um outro corpo, com outros referenciais e que por mais que fosse um amigo muito próximo, não tinha vivido aquilo que estava escrito. Tratei de marcar uma leitura com o Rômulo, mas não

dei detalhes do que se tratava o texto, o único adiantamento que ele recebeu sobre a leitura era que se tratava sobre relações e perdas. Estava em busca com essa leitura de “escrever com os ouvidos”, como defende Castilho.

Gosto mesmo de pensar que os autores de todas as épocas tenham escrito seus textos “com os ouvidos”, isto é, “ouvindo” o que escreviam. Todos os autores que admiro me dão essa convicção. E me pergunto, então, o que me causa essa sensação. A resposta sempre será: a fluência verbal. Aos meus ouvidos de atriz, parte da compreensão do que está escrito é conseguida quando consigo captar... o ritmo das frases (Castilho, 2013, p. 43).

A dramaturgia é tomada por metáforas, nada é explicitamente dito, por exemplo, os personagens não se chamam de pai, ou de filho, o que se estabelece é uma relação clara de afeto e entrega. Na verdade, os personagens não se “reconhecem” até o final. Por ser uma dramaturgia muito aberta para diferentes interpretações, o subtexto se torna um potencializador do texto. O que aconteceu na primeira leitura com o Rômulo, foi exatamente isso, consegui acessar os subtextos através dos gestos vocais iniciais. “O gesto vocal de cada palavra alcança o objetivo de transmitir um subtexto, permitindo ao ator ver com o ouvido, além de acariciar com as palavras” (Grando, 2015, p. 72). Diversos trechos fizeram mais sentido sendo produzidos por outro corpo e outros me soaram artificiais. Enquanto líamos eu já adaptava alguma coisa ou outra de acordo com que a palavra ia se tornando dita. O significado da palavra se juntava com o som e criava novos significados, como defendido por Grando.

A gestualidade vocal, seguindo esse conceito, permite ao ator encontrar uma sonoridade do texto com a própria voz, sem perder seu significado semântico. Se a palavra envolvida por uma gestualidade vocal comunica algo ainda não semiotizado, e que vai além da palavra, o resultado leva o ouvinte a gerar novos signos semióticos (Grando, 2015, p. 90).

Acredito que o *gesto vocal* consegue corroborar tanto em um trabalho de mesa inicial, trazendo a sonoridade para o texto, quanto para o trabalho de construção em sala de ensaio, quando é experimentado as diferentes entonações e a carga necessária de cada trecho. Essa leitura foi muito importante para o início dessa dramaturgia que começava a criar corpo, ou melhor, voz. Quando terminamos a leitura, para a minha surpresa, Rômulo estava chorando e bastante emocionado, tinha compreendido que a definição de quem eram os personagens ficavam em aberto para a interpretação de cada pessoa, e para ele, se tratava de um casal. Me surpreendi, pois quando escrevi jamais havia pensado nessa possibilidade, mas ao mesmo

tempo fiquei aliviado já que não queria tornar a história tão pessoal a ponto de não conseguir comunicar com outras pessoas. Saímos da primeira leitura com o convite para ele fazer parte do processo de montagem, e com a resposta positiva e empolgada dele.

Após o primeiro encontro, já comecei a fazer adaptações que eu julgava necessárias para o melhor entendimento do texto e além disso de trechos que através da leitura com o Rômulo percebi que soavam artificiais. No meio desse processo, ainda sem saber como se daria a parte musical do espetáculo, me deparei pela primeira vez com uma música dos cantores e compositores Milton Nascimento⁷⁰ e Tiago Iorc⁷¹, chamada *Mais bonito não há*⁷². De alguma forma aquela música traduzia todo o sentimento que eu tinha enquanto escrevia o texto, e se encaixava perfeitamente no final da dramaturgia. Fui então pesquisar outras músicas dos dois artistas, dos quais eu já era fã, e vi que várias letras se encaixavam no contexto da peça, como por exemplo, a música *A vida nunca cansa*⁷³. Por conta da minha trajetória no teatro musical e na relação que eu tinha com o meu pai através da voz dele e da música que era muito presente na em sua vida, decidi transformar a dramaturgia na roupagem do teatro musical *jukebox*.

Um musical *jukebox* é um filme ou peça musical que usa canções populares lançadas anteriormente como *score*. Geralmente, as músicas têm em comum uma ligação com um músico popular em particular ou um grupo - seja porque foram escritas por ou para os artistas em questão, ou pelo menos por eles apresentadas. As canções são contextualizadas em um enredo dramático: muitas vezes é a história biográfica do artista, intérprete ou executante, cuja música é destaque, embora, em alguns casos, a trama não gire em torno do grupo musical em questão (Folegatti, 2011, pp. 159-160).

Encaixei as seis músicas selecionadas, todas do Tiago Iorc, em um momento da dramaturgia, e estava certo de que as letras das canções escolhidas corroboravam imensamente com o que já havia escrito, assim como as melodias. Fiz uma nova leitura com o Rômulo, desta vez fomos escutando as músicas. Tudo parecia se encaixar perfeitamente. Logo depois já marcamos uma nova leitura, agora com a presença da diretora Camila Meskell.

Cacau, como é mais conhecida, já tinha me dirigido em duas oportunidades, até aquela data, nos musicais *Mamma Mia* e *Miss Saigon*. Lemos. Cacau chorava no final da

⁷⁰ Cantor, compositor e multi-instrumentista brasileiro reconhecido mundialmente como um dos mais influentes e talentosos artistas da Música Popular Brasileira.

⁷¹ Cantor, compositor, instrumentista e produtor musical brasileiro.

⁷² O vídeo pode ser acessado no seguinte link: https://www.youtube.com/watch?v=NUdcFN_lqII - acesso em 15/10/2022

⁷³ O vídeo pode ser acessado no seguinte link: <https://www.youtube.com/watch?v=9DOr81LrbEY> - acesso em 15/10/2022

leitura, pois a temática da perda/luto era muito forte, ainda mais por conta do período que estávamos vivendo⁷⁴. A diretora prontamente se colocou à disposição para realizar a direção do espetáculo e achou a construção da dramaturgia muito parecida com os textos do teatro do absurdo. Para Pavis “A dramaturgia do absurdo dá uma imagem cíclica, irracional, fatalista, incontrolável ou lúdica da história” (Pavis, 1998, p. 196). Acredito que ela tenha associado a característica cíclica presente do texto. Além disso, Cacau apontou que gostava muito das músicas, mas achava que as letras não se encaixavam na história, e em alguns momentos atrapalhavam o avanço da narrativa. Eu não abriria mão das músicas no espetáculo, visto que era um ponto importante para o trabalho, por conta do significado que ela trazia, e por conta da pesquisa que já estava criando forma desde então.

Continuamos nos encontrando para realizar as leituras. Cacau me fez várias perguntas sobre como era a minha relação com o meu pai, com o intuito de se aprofundar naquela história contada em algumas palavras. Íamos nos verticalizando no texto e descobrindo coisas novas, a cada leitura o texto se modificava e ganhava um novo significado para mim e para eles. A medida em que sonorizávamos aquelas palavras, nos aproximávamos de outro conceito da Grando, o *terceiro texto*, que é:

A sonoridade vocal construída além do significado universal da palavra, que fará referência a outros fatores, como intenções psicológicas das personagens ou descrições de espaço ou ambientes externos (Grando, 2015, p. 90).

Fazendo a análise posterior aos encontros, vejo que esse caminho percorrido, foi essencial para chegar nos diversos significados presentes na palavra escrita, na palavra dita, e na palavra que entra em contato com outros referenciais. Era dado desde o início que trabalharíamos com a ideia do tempo e do ritmo dentro do espetáculo, então já nas leituras, Cacau experimentava os diferentes tempos de fala, de pausas e ritmos, e percebíamos uma infinidade de combinações e seus diferentes resultados no significado do que acabara de ser dito. O tempo-ritmo era um motivador da criação dramática teatral/musical. Percebia o *gesto vocal* na prática, o texto automaticamente ganhava uma musicalidade e parecia se tornar mais repleto de signos e subtextos. Estávamos manipulando os tempos e ritmos do texto falado e provocando a transformação dos gestos vocais, permitindo “[...] que a voz do ator encontre um fluxo, uma musicalidade em suas mudanças vocais, não somente nos ritmos, mas também na entonação da fala” (Grando, 2015, p. 90).

⁷⁴ A pandemia causada pela COVID-19 ceifou a vida de 688.000 pessoas até a publicação desta dissertação. Muitas dessas mortes poderiam ter sido evitadas se não fosse o desgoverno de Jair Bolsonaro, que atrasou a compra das vacinas. Fonte: <https://github.com/CSSEGISandData/COVID-19>

A associação deste processo embrionário da dramaturgia (que seria modificada a cada encontro até o último dia do processo artístico), com os conceitos citados trazidos pela Grando, seriam fundamentais para a transformação que a dramaturgia sofreria. Resolvi sair da ideia do musical *jukebox*, e dar uma potência maior para a sonoridade da palavra, por isso convidei o cantor e compositor Victor Castelo para criar a dramaturgia musical⁷⁵ do espetáculo.

⁷⁵ Para esta pesquisa, chamo de dramaturgia musical a combinação do texto teatral (palavra) com a música (escolha de instrumentos, melodia, arranjos e etc.) de forma que a união dessas duas subáreas colabore e potencialize a narrativa dramática.

2.2 A DRAMATURGIA MUSICAL

Conheci Victor Castelo, pessoalmente, em 2018 no Empório Cultural, lá ele era professor de canto, mas eu não fazia aulas com ele. Antes mesmo de conhecê-lo, já havia entrado em contato com o trabalho de Castelo, mesmo sem saber que o trabalho tinha sido assinado por ele, o trabalho em questão era o musical *Agreste*⁷⁶ e ele assinava os arranjos, adaptações e a orquestração. *Agreste* é um musical escrito por Thais Uessugui, que conta a história de famílias que se mudaram do nordeste para o centro-oeste brasileiro em busca de novas oportunidades. *Agreste* se utiliza de músicas populares brasileiras, especialmente de artistas nordestinos, para compor seu espetáculo. Lembro que quando assisti, em 2017, fiquei encantado com a complexidade dos arranjos, que tinham a capacidade de sair de sons produzidos em cena pelos atores para a melodia das músicas.



Figura VII - Cena do musical *Agreste* - Foto: Fernanda Resende

Castelo é um desses artistas que conseguem enxergar potencial artístico em tudo que está ao nosso redor, desde o som do vento que sopra a árvore, até o caos de um engarrafamento. Um artista plural, que mesmo sendo mestre em composição pela *Brooklyn College* (Nova Iorque), acredito que o seu maior trunfo é conseguir traduzir a imagem, a palavra, o ruído, em som. Considero Victor como um dos melhores compositores contemporâneos, capaz de manipular completamente a *poiesis* da música, como defende Castilho.

Entre o ruído de um avião trilhando o céu e um acorde perfeito maior, não há diferença de valor estético, isto é, não há por que considerar que um evento é

⁷⁶ O vídeo pode ser acessado no seguinte link: <https://culturaemcasa.com.br/video/agreste/> - acesso em 18/10/2022

passível de se transformar em música, e o outro, não (pelo menos não para a música contemporânea, que trabalha com ruídos de qualquer espécie em sua composição). A diferença está em “como” o compositor coloca esses sons, articula-os em associação. A estruturação da obra musical depende, então, da habilidade do compositor em “jogar” com as propriedades do som, do ruído e do silêncio. Em “com-por”, em pôr (colocar) junto. A maneira de fazê-lo, isto é, como colocar juntos elementos extraídos de uma vastíssima complexidade de possibilidades, é que se constitui, em última instância, na *poiesis* da música (Castilho, 2013, p. 08).

Quando optei por tirar as músicas do Tiago Iorc e embarcar na aventura de criar músicas originais, sabia que o Victor seria a minha melhor opção, e foi. Começamos a conversar sobre o processo em Setembro de 2021, muito tempo após as primeiras experimentações com o texto falado, e pouco tempo depois de ter ingressado no Programa de Pós Graduação da UnB. Neste momento já surgia a ideia de que a minha temática envolveria a transição do texto falado para o texto cantado dentro do teatro musical, e sabia também que Victor poderia potencializar o trabalho com seus arranjos e composições.

Enviei o texto pra ele ler ainda com as referências das músicas do Tiago Iorc, e no dia seguinte já recebi uma tarefa dele. Já havia sido pré estabelecido, por mim mesmo, que o espetáculo teria seis músicas, assim como as cenas que elas estariam inseridas. Não estava com nenhuma ideia fixa, ou seja, tudo isso poderia ser mudado de acordo com o processo. Victor me pediu para que eu escrevesse de maneira livre e resumida quais eram os significados e sensações que cada cena, ou música, tinham. Estávamos começando a engatinhar e este foi o primeiro exercício feito neste processo que seria cheio de experimentações:

Cena/música 01: Despedida; Sensação de vazio; Suspensão de tempo; Vácuo;
 Cena/música 02: Recomeço; Vontade de seguir em frente; Aproximação; Conexão com esse sentimento estranho e ainda inominável;
 Cena/música 03: Tempo dilatado; Se eu pudesse morava aqui nesse minuto; Sensação de colo, aconchego;
 Cena/música 04: Melhores lembranças; Cheiro de infância; Sensação de flutuar no ar;
 Cena/música 05: Solidão; vazio; Espectador do tempo; Sensação de caindo no buraco;
 Cena/música 06: Presença; Amor; Dor da perda dando lugar a saudade; Voo solo, mas acompanhado; (Linhares, 2021)

Esse primeiro exercício me fez me conectar e compreender sensações que ainda estavam confusas na minha cabeça. Dar nome ao que se sente pode ser uma tarefa difícil. Partindo desse primeiro exercício comecei a escrever textos relacionados às sensações de cada música/cena, sem a intenção de que alguma coisa fosse utilizada pelo Victor no processo

de composição, a ideia era exatamente traduzir ao máximo o que não ficara explícito. Esses textos já eram escritos em versos.

Olho pela janela
 E parece que o mundo está em câmera lenta
 Prendi a respiração
 A vida ficou suspensa
 Como isso pôde acontecer?
 Vou ter que reaprender a “ser”
 O que eu seria? Se isso não acontecesse?
 Não sei por quanto tempo ainda vou sentir isso...
 Foi um sopro
 Quando vi não estava
 Não pertencia
 Não pulsava!
 Quanto tempo passou?
 Não lutei, não quis viver assim
 Preferi ir...
 Assim mesmo
 Como um pássaro que repentinamente bate suas asas pra longe, sem um norte...
 Fui...
 Consciente de que era uma despedida
 Eu falhei
 Mas deixei tudo que eu tinha para deixar
 Fui... e nem sei se queria ficar!⁷⁷

Castelo começou a trabalhar com o que ele chamava de “melodia falada que vira canto”. Ele decidiu começar a compor as músicas na ordem em que elas aparecem na peça, mesmo tendo lido o texto apenas uma vez, ele gostaria de experimentar compor as músicas ao mesmo tempo em que entendia a história, nas palavras dele “compor enquanto nasce a história em mim”. Confiei na proposta de trabalho dele, e acreditei que o resultado seria condizente com a dramaturgia textual já criada. Em outubro, Victor me envia o que seria o texto cantado da primeira cena/música:

TOM: Vai ser sempre assim pra sempre?
 Isso passa?
 Isso muda?
 Isso deixa de desorientar?
 Isso pausa?
 Isso cessa?
 Ainda vai me devolver o respirar?
 Como pode ser que foi assim que aconteceu?
 Como pode ser assim sem explicação,
 só se perdeu?
 Vou me ensinar a ser

⁷⁷ Parte do processo de composição das músicas foram compartilhadas por meio do aplicativo Whatsapp.

Terei que me ressaber
 Me desfazer para seguir
 Ficou aqui o que já não há
 Como pode ficar aqui se já não há, já não há mais
 Esse amanhã

LIN: Voou, voou
 Isso pássaro?
 Isso mudará?
 Deixará te desorientar?
 Isso causa
 ou isso inércia?
 ...
 Respira
 Respira
 Deixa o ar entrar
 Escuta o ar entrar
 E o ouça sussurrar
 Como pode ser que foi assim que aconteceu?
 Como pode ser assim sem explicação,
 só se perdeu?
 Vou me aprender a ser
 Terei que me descobrir
 E me deixar me surpreender
 Me desatar para seguir

Victor tinha usado como inspiração os exercícios já feitos e partiu da ideia de pausas, suspensão, alargamento do tempo e espaço. Para a melodia já tinha planejado começar falado, com algumas repetições, depois incluindo o piano e se alongando no tempo. A proposta inicial era começar em um ritmo mais acelerado, até chegar em uma explosão e depois ir ralentando. Após o envio desse primeiro material, Victor pediu para que eu gravasse dois áudios, o primeiro⁷⁸ falando esse texto em um ritmo mais acelerado, e o segundo⁷⁹ com mais suspensões e pausas. Para esse último a provocação era pensar em motivações lógicas para essas pausas. A proposta dele era utilizar a melodia da minha fala para criar a melodia cantada.

Ao mesmo tempo em que me enviava as instruções do exercício anterior, teve a ideia da música se iniciar com sons de respiração. Pedi para que a música tivesse repetições de trechos, para jogarmos com a noção de tempo e ritmo através da ciclicidade, trazendo dinâmicas diferentes. Cinco dias após o envio dos meus áudios do exercício dois, Victor me enviou o que para ele seria o rascunho da primeira música, intitulada de "Isso passa?"⁸⁰, ele

⁷⁸ O áudio pode ser acessado no seguinte link: <https://youtu.be/OgktSqIwKcQ> - acesso em 27/10/2022

⁷⁹ O áudio pode ser acessado no seguinte link: https://youtu.be/_20uMc8NdYM - acesso em 27/10/2022

⁸⁰ O áudio pode ser acessado no seguinte link: <https://youtu.be/KGyJlxJUGvE> - acesso em 28/10/2022

me explicou que ela foi feita em lugar de improviso, e colocou alguns momentos cantados que estavam abertos para serem transformados em falados, como por exemplo o início da música, pois para ele mesmo que eu não cante a melodia ela me “alimenta”, pois o compositor me deu um contorno sonoro. Acredito que essa provocação do Castelo estava bem próxima de Grotowski, quando ele afirmou que, “Não se trata só de captar a melodia com a sua precisão, se bem que sem isso nada seja possível. Deve-se encontrar também um tempo-ritmo com todas as suas flutuações *dentro* da melodia” (Flaszen, 2007, p. 235).

Fiquei muito empolgado com a primeira versão e com as ideias dadas por Victor, pois condiziam totalmente com a minha pesquisa. As respirações iniciais da música que logo se transformavam em uma espécie de percussão, os trechos mais falados, as combinações de tempos e ritmos diferentes, isso tudo potencializaria o texto e as diferentes dramaturgias, por conta da diversificação de tempo-ritmo presentes. A única alteração que solicitada foi feita pela diretora Cacau, que pediu para que o instrumental após o “sussurrar” fosse prolongado para encaixar um texto falado já existente. O primeiro rascunho já trazia o que Castilho chama de riqueza rítmica: “Na música, é a disposição de períodos mais longos com outros mais curtos e a distribuição de acentos e pausas em intervalos variados que proporcionam a riqueza rítmica” (Castilho, 2013, pp. 25-26).

Durante todo o processo, Victor me deixou muito à vontade para fazermos a construção juntos e para pedir alguma mudança caso eu julgasse necessário. Associado ao processo de composição da dramaturgia musical, começávamos as experimentações com o texto dentro da sala de ensaio. Acordamos que as três primeiras músicas seriam compostas paralelo a isso, e as outras três junto com o processo nos ensaios. Isso nunca chegou a acontecer, pois tivemos várias ondas da COVID-19, o que prejudicou a reunião da equipe, principalmente do Victor, pois ele se mudou de país neste período. Na prática tivemos conversas realizadas entre a equipe diretiva e as seis músicas foram sendo compostas seguidamente. Já em dezembro, Victor me envia a letra da segunda música:

LIN: Deixa romper o dia
 pro sol entrar no mundo
 Iluminar
 Abrir as portas, convidar o incerto
 para dentro
 Tomar uma xícara de chá

TOM: E se eu me confundir?
 E se confuso for que o sol ilumine assim
 o mundo?
 Deixa eu fechar as portas

LIN: Ouça o que diz o medo

TOM: O tempo passa

LIN: O tempo oferta

TOM: A vida passa

LIN: A vida pulsa

TOM: Se eu perco tudo?

LIN: Se eu permito a vida entrar

O que pode acontecer se você se entregar?
(instrumental?)

TOM: Não sei o que fazer

LIN: Se não sabe o que fazer

Faça nada

Experimente tudo

O sabor que tem o dia

quando o sol entra no mundo

E ilumina

TOM: E escurece

LIN: Lua ilumina

TOM: Eu tenho medo

LIN: Ouça o que diz o medo

TOM: Ouvir o medo?

LIN: Que ele tem o que dizer!

TOM: Que diz o medo?

Que diz o medo?

Me diga, medo,

o que veio pra dizer?

Na parte em que Castelo coloca “instrumental?” dei a sugestão de retornar com os sons de respiração vistos na primeira música, e ainda repetir o tema do “respira, respira, deixa o ar entrar, escuta o ar entrar...”. Victor salientou que qualquer mudança requerida era bem vinda, já que ele via o trabalho como algo contínuo. A segunda música⁸¹ foi a que mais sofreu alteração da prévia que foi enviada, mas Victor já havia avisado que nessa só colocou os acordes para marcar onde tinha mudança harmônica, e que ainda estava faltando o arranjo, mesmo ele tendo gostado do vazio que trouxe para a música. Sugeri de acelerarmos o ritmo na parte cantada por *Tom*, para termos mais clara a diferenciação circunstância interna dos dois, já que o personagem em questão neste momento está aflito e sendo acalmado por *Lin*. Castelo gostou da ideia e disse que iria mudar o estilo de arranjo para demarcar melhor o tempo-ritmo interno. A mudança de ritmo modificaria os aspectos interiores, como salienta Maciel, através da análise do trabalho de Stanislavski:

⁸¹ O áudio pode ser acessado no seguinte link: <https://youtu.be/4NvI9xmNUGc> - acesso em 28/10/2022

Pensamos que Stanislávski, ao ministrar aulas no Teatro Bolshoi, tenha observado que havia na partitura musical das óperas uma ferramenta objetiva, através da qual ele poderia influenciar os aspectos interiores dos cantores e que essa ferramenta estava intimamente ligada ao ritmo (Maciel, 2016, p. 32).

Já com as nossas experimentações em sala de ensaio, Cacau teve uma primeira ideia de encenação: os dois personagens não se veriam durante toda a peça, iriam interagir somente através dos sons e da voz, indo mais para uma estética sensorial. Victor quis experimentar a composição complementando algumas possíveis ações da cena, com acordes, texturas, ou com temas que já apareceram. Então, ainda sem ter finalizado a segunda música, Victor envia a letra da terceira música, que foi a mais representativa para mim, pois a letra me fez retomar uma das últimas conversas que tive com o meu pai, e consegui traduzir a sensação que tive de vê-lo se despedindo, sem explicitamente dizer adeus.

O que não se leva é o que leva a gente em leveza

Revela

Levanta o véu dos segredos

Semeia perguntas

E sente saudades

Eu lembro de um dia

Eu lembro era criança

A imensidão da vida

E a mansidão do tempo

A minha ânsia lenta

A vagarosa pressa

A vida era eterna e desobediente

Eu era infinito e não tinha regras

Semeava perguntas

E não entendia a saudade

O que se leva é o que a gente deixa sem tristeza

Liberta

Faz enfrentar os medos

Plantar os planos

E seguir em frente

Eu lembro de um dia

Da imensidão da vida

E a mansidão do tempo

A sua pressa lenta

A vagarosa ânsia

O mar era eterno e desobediente

E eu sou finito e ainda sigo regras

Semeio perguntas

E sinto saudades

O que não se leva é o que me leva adiante

Liberto

Sob o céu de incertezas

Duas partes da letra me chamaram mais a atenção. A primeira, quando ele coloca no segundo verso “Eu era infinito e não tinha regras” e logo depois no quarto verso adapta o verso para “Eu sou finito e ainda sigo regras”. Esse trecho trazia uma passagem de tempo singela e potente para a narrativa. A segunda, é o jogo que ele faz com a palavra “leva” no último verso: “O que não se leva é o que me leva adiante”. Este trecho pode trazer inúmeras interpretações, o que foi percebido por Castelo em uma conversa que tivemos após o envio da letra:

Você acha que fica meio em aberto parecer que “o que não se leva” é material? Fiquei pensando nisso hoje... pra mim nada se leva porque eu sou ateu, né? E não se leva as relações, não se leva as conquistas, não se leva as experiências, fica tudo aqui nessa existência... Mas fiquei na dúvida (Castelo, 2021).

Acredito que deixar em aberto para as diversas possíveis interpretações, é essencial para fazer com que a palavra reverbere nas pessoas que estão sendo tocadas por ela. Victor construía a melodia da terceira música já pensando na transição do texto falado para o texto cantado, prolongando o instrumental inicial e final. A terceira música⁸² parecia estar suspensa, brincando com a noção de tempo através do piano e das dilatações do texto cantando. Acredito que foi a que chegou mais perto das sensações enviadas previamente no exercício I.

Em janeiro de 2022, Castelo me enviava a gravação da segunda versão da música 2⁸³, com o arranjo do piano, e mantendo as melodias, mesmo ele incluindo alguns cânticos. Victor me avisou que não tinha alterado o andamento, que eu havia sugerido para ressaltar a mudança das circunstâncias internas das personagens, mas tinha tentado fazer essa modificação de circunstâncias através dos arranjos, o que já havia me deixado satisfeito. Outro elemento que voltaria a aparecer era a respiração, que Castilho (2015) chama de *ritmos psicossomáticos*, que são internos ao corpo humano. Gostava de ver a brincadeira de algo que definido como interno, sendo externalizado e fazendo parte da construção melódica da música.

Victor quis saber qual seria a reação da diretora Cacau, com a música 02 “finalizada”, visto que ela não teria gostado tanto assim do esqueleto. Para ele, a opinião da segunda versão que contava, pois já estava com o arranjo, e na sua visão uma música sem arranjo é a mesma coisa que desenhar uma personagem em um quadro, mas não ter um fundo, ou seja, o arranjo age como criador da paisagem.

⁸² O áudio pode ser acessado no seguinte link: <https://youtu.be/LmMMkM7u1QA> - acesso em 08/11/2022

⁸³ O áudio pode ser acessado no seguinte link: <https://youtu.be/mERRDEU4XZo> - acesso em 08/11/2022

Após o envio das três primeiras músicas fiquei curioso para saber como funcionava o processo de composição do Victor, se primeiro surgia a melodia, depois a letra, ou se era tudo muito fluido? Resolvi fazer essa pergunta e entregar pra ele um diário de bordo específico desse processo para posteriormente entender os seus caminhos. Sobre o processo de composição, Victor me respondeu:

O meu processo (risos), não tenho muito um processo fixo, às vezes eu leio o texto e me aparece uma melodia. Eu tenho feito a letra não necessariamente pensando já em uma melodia, essa última que eu fiz (música 3), eu fiz a letra e não tinha uma melodia ainda, ela foi meio que acontecendo. Eu falo algumas vezes a letra para me trazer a sensação. Algumas vão acontecendo. Eu acho que tem variações, mas eu estou me baseando mais na poética, pois quando a gente conversou você tinha falado sobre a palavra falada, então fiquei com isso na cabeça, e quis partir da poesia escrita, e ver que música surge a partir disso. Eu tenho feito isso até agora, mas pode ser que mude.

Victor propôs mais um exercício, que consistia em gravar suas improvisações de piano e canto para utilizarmos em nosso processo na sala de ensaio, com o objetivo de refletirmos sobre as sensações que os improvisos musicais podem trazer para o nosso corpo e a forma que isso pode refletir nas escolhas de novos temas para as próximas músicas. Castelo afirmou que essa troca dentro do processo criativo é de extrema importância para o enriquecimento do material surgido. Os dois improvisos⁸⁴ gravados posteriormente foram utilizados em sala de ensaio e um deles escolhido como tema.

Victor ia compondo as músicas à medida que lia o texto, se deixando levar pelo que estava sendo dito no momento, realçando o que já foi dito pelo texto falado em uma outra perspectiva. Por conta disso várias dúvidas surgiam durante o processo, ao mesmo tempo que eu queria tirar as dúvidas, ou contar algo que acontecia mais pra frente, também me instigava as composições serem feitas sem ele “saber” o desenrolar da história. Até a terceira música tudo parecia se encaixar perfeitamente. Na composição da quarta música, Victor trouxe a problemática da memória, pois para ele era claro que o personagem *Tom* ficava perdido nas suas próprias memórias, sem saber se aquilo realmente aconteceu ou era invenção, retomando as ideias de David Hume já discutidas aqui. Victor me falara de uma música de sua autoria intitulada *Imagem latente*⁸⁵ que aborda essa temática.

O personagem passava pelo mesmo que eu passei escrevendo o texto. Por mais que a minha vida e a vida do personagem fossem intrínsecas, já que o personagem era mesmo

⁸⁴ Os áudios podem ser acessados nos seguintes links: <https://youtu.be/V18BtlbvAtg> e <https://youtu.be/km3oFpWkjzY> - acesso em 08/11/2022

⁸⁵ O vídeo pode ser acessado no seguinte link: <https://youtu.be/0RHax5rpImM> - acesso em 08/11/2022

baseado em momentos que vivi, nesse ponto me dei conta do quanto este projeto pulsava dentro de mim. Ao mesmo tempo em que conversávamos sobre a quarta música, eu assistia uma aula de Etnocologia, com o Prof. Dr. Graça Veloso, e ele disse a seguinte frase “uma das principais funções da memória é o esquecimento”. Aquilo reverberou em mim e resolvi compartilhar com o Victor, que me esboçava a letra da quarta música, que seria um solo do personagem *Tom*:

Vai passar, passará
Será um passo a se dar
Memórias não se inventam
Memórias brotam do elo

Deixa, foi-se, voo leve, livre e longe
Pra que querer memórias?
Isso rouba o tempo da gente
E o tempo é rio
Segue leve, livre, aberto e longe
Se desmancha cachoeira

Esteja, deixa que a dúvida cante
E que o enquanto oriente
Deixa a lembrança serena
A ausência contente

Vai vir no corpo a lembrança
Sente no corpo a lembrança
Ria no corpo a lembrança
Vai passar, passará
Será um passo a se notar

Achei a letra muito forte, assim como as metáforas nelas inseridas. Tive a impressão da letra ser uma espécie de mantra, ou o próprio personagem se forçando a acreditar no que estava sendo dito. Mas, ao mesmo tempo, senti que a forma que as palavras foram colocadas parecia mais o personagem *Lin* falando para o *Tom*, e não o contrário. Victor concordou e logo em seguida já me enviava a segunda versão da letra.

Uma memória... busco
Uma memória
Uma memória... busco
Uma memória

Eu lembro um dia
No meio da noite
Eu penso no sol
Da manhã de domingo

O cheiro de algo
Assando no forno

A memória
É cascata de histórias
E o tempo é rio
Segue leve, livre e longe
A saudade é vento
E o coração passarinha
Voa leve, livre, aberto e longe
Respira
Ele diz: Vai passar, passará
Será um passo a se dar
Uma memória... sinto
Uma memória...
Eu quero abrir os olhos
Deixar que a dúvida cante
E que meu canto oriente
Deixar a ausência serenar
Numa memória... me perco
Em uma memória, a cascata de histórias
Que cai, veloz

Um dia no meio do sol
da manhã de domingo
Memórias enchentes
Me perco entre mil entretantos
E algo no forno
Me lembra que é meio da tarde

E o tempo é rio
Segue leve, livre e longe
A saudade é vento
E o coração passarinha
Voa leve, livre, aberto e longe
Respiro

A letra abrange a definição de memória por Ferracini: para ele “[...] a memória é uma duração que se recria e se atualiza o tempo todo. *Memória é criação* e também *recriação*” (Ferracini, 2013, p. 82). Acredito que essa segunda versão conseguia traduzir a leveza e a delicadeza, do que se é frágil, mas ao mesmo tempo ainda pulsa, como a memória. Quando Victor foi criar a melodia, surgiu nele a vontade de colocar o outro personagem para cantar em alguns momentos, e de adicionar *backings*, como se essas vozes fizessem o papel de instrumentos. As composições até aqui contavam com sons feitos por um piano, e Victor começou a brincar com palmas e percussão corporal na quarta música⁸⁶.

⁸⁶ O áudio pode ser acessado no seguinte link: <https://youtu.be/JwMcdvDW8ZQ> - acesso em 08/11/2022

Os vocais no início da música, Castelo ressaltou que era para ser um improviso, e não para copiarmos o que ele fez somente como referência, esses sons seriam adicionados de acordo com a necessidade da transição do texto falado para o cantado. A ideia inicial era que a terceira voz presente na música fosse feita pelo próprio pianista, o que depois foi modificado para uma voz pré-gravada. O piano da gravação era só uma base, pois o instrumento que ele tinha disponível só tinha duas oitavas.

A quinta música se dava em um momento em que os personagens, apesar de juntos, se sentiam sozinhos. Essa cena representava o último dia que passei com o meu pai no hospital. Foi um momento muito confuso pra mim, tinha a sensação de impotência, de não poder fazer nada para reverter o que estava acontecendo na minha frente, parecia que eu tinha entrado em um tempo diferente do normal. A dor do luto, já tão próxima, fazia tudo parecer passar em câmera lenta. Victor conseguia traduzir exatamente essas sensações em suas palavras:

LIN: Deixa romper o fio
 Correr o rio
 Por seus caminhos
 Aqui estive mas se desfez
 Rompeu os laços
 E esse enlace leve e livre
 Do abraço entregue e solto
 Se soltou para voar longe
 E viver os seus mistérios
 Voou, voou, voou, voou...
 Eu tenho tantas perguntas
 para semear pelos caminhos
 Onde os rios correm
 e os fios se rompem

TOM: Como romper o elo
 viver mistérios por meus caminhos
 Aqui estive e esquecerei
 Romperão os laços
 E esse enlace livre, leve e aberto, será longe
 Respira.. Respiro
 Livre, leve, solto e longe
 Livre, leve, solto, aberto e longe
 Respira... O coração passarinho
 E eu me sinto só... Tão só
 De deixar partir
 Voou, voou, voou...

LIN: Correu o rio, partiu pro mar

Rompeu o fio, desfez-se o nó

TOM: Me sinto só

LIN: Seguiu a vida

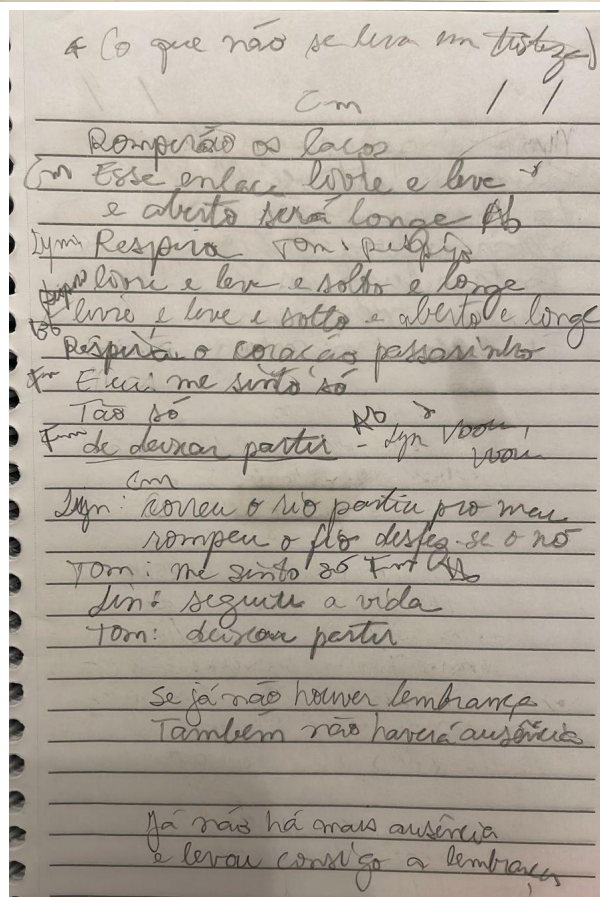
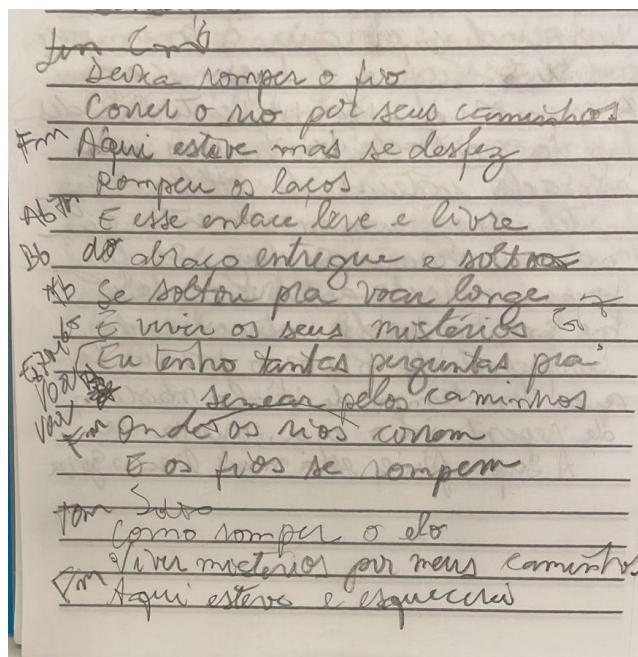
TOM: Me sinto tão só
 Seguir a vida
 Deixar partir
 Se já não houver lembrança
 Também não haverá ausência
 Já não há mais ausência
 Levou consigo a lembrança

Utilizando duas palavras ele conseguiu traduzir toda aquela confusão citada acima: “Deixar partir”. Mais uma vez ele joga com a questão da lembrança/memória. Victor escolheu por já começar a utilizar temas que já apareceram em músicas anteriores, fazendo pequenas variações, de forma a representar a ciclicidade da vida, da morte e dessas lembranças presentes na peça. Essas repetições me remeteram a um termo chamado de *Leitmotiv*:

[...] termo que surgiu originalmente a propósito do drama musical wagneriano. Em música, o *leitmotiv* é um tema musical recorrente, uma espécie de refrão melódico associado, no decurso do drama musical, a uma personagem, uma situação, um sentimento, ou um objeto [...] Toda variação, ou seja, toda repetição de um *leitmotiv* nunca é mera repetição; ela apresenta sempre alguma transformação, quiçá um aprofundamento do tema. A dramaturgia musical, ou seja, a música composta para a cena teatral frequentemente trabalha com esse princípio, atesta Livio Tragtenberg, no procedimento habitual de se criar um tema musical para cada personagem; este tema sofre pequenas variações de andamento, timbres e tonalidades de acordo com os diferentes estados de ânimo da personagem no decorrer da peça (Castilho, 2013, p. 174).

Simultaneamente ao processo de criação da quinta música, decidimos por fazer o espetáculo utilizando bases instrumentais previamente gravadas, primeiro por conta do orçamento do espetáculo, visto que isso baratearia os custos, e segundo pela alternativa de deixar *backings* e sons (como o da respiração) já inseridos na música, o que seria de grande valia para o espetáculo. Perderíamos nas diferentes interpretações do músico ao vivo, já que o instrumentista poderia ralentar, ou acelerar de acordo com o tempo do cantor, mas as possibilidades existentes na música gravada eram maiores do que os possíveis contras. O que mais pesou nesta decisão era o fato do Victor ter se mudado temporariamente para os Estados Unidos, de onde ele me enviava a prévia da quinta música⁸⁷.

⁸⁷ O áudio pode ser acessado no seguinte link: <https://youtu.be/WN0s3AssQYo> - acesso em 09/11/2022



Figuras VIII e IX - Fotos do diário de bordo do Victor Castelo. Composição da música 05.

O áudio se difere dos outros, em termos de qualidade, pois ele gravou do celular e não diretamente do teclado, o que deixa a gravação com ruídos externos e com um som mais sujo. A música já carrega uma atmosfera diferente das outras, mais lânguida e densa, com mais dilatações de tempo, e com as repetições de temas. A forma da música

com pausas e silêncios de texto dão mais ainda significado para o discurso, como defende Castilho:

O estudo da música nos ensina que os tempos vazios de pausa são tão carregados de sentido quanto os tempos preenchidos [...] Na imobilidade mais aparente, no vazio de uma cena vazia, uma respiração pulsa sempre (Castilho, 2013, p. 219).

Para amenizar a problemática da falta de liberdade que teríamos fazendo com as bases instrumentais gravadas, Victor resolveu dividir a música em várias faixas que seriam soltas dependendo do nosso tempo ao vivo. Essa solução tornaria o trabalho mais difícil, tanto dele que iria gravar, do operador de som, quanto dos próprios atores que não poderiam perder o tempo-ritmo interno e externo da música, mas ao mesmo tempo potencializa a pesquisa de tempo-ritmo.

Caminhávamos para a composição da última e sexta música, e uma curiosidade nesse momento foi perceber que por conta do Victor estar em movimento durante esse período, as músicas foram compostas em diversos lugares: Brasília - DF, Tamandaré - PE, Cumuruxatiba - BA, Seattle - EUA e Vancouver - Canadá. A última música surge no espetáculo no momento em que *Tom* descobre quem é *Lin*, a relação e os sentimentos são ressignificados, então é um momento de transformação e de grande importância para a narrativa. Victor mais uma vez fez jus a carga emocional que a cena pedia:

TOM: Se foi, voou, voou, levou o ar
 Se deixou levar
 Partiu sem ter onde chegar
 Aqui ainda há o que não há mais
 Aqui em mim
 E o amanhã virá
 Hoje acontecerá
 Eu faço um laço, eu traço um risco
 Eu abro as mãos, eu solto o ar
 Escuto o ar soltar
 E volto a respirar

LIN: Ficou, voei, voei
 Levou-me o ar
 Eu me permiti levar
Reticências
 Eu vi você mudar
 Eu deixei você me levar
 Ficou o que não se vê, mas há aí em você
 Sem precisar de um amanhã
 O hoje acontecendo

Mantém-se o laço
 Permite o risco
 Me faça céu e vou no ar

TOM: E vai no ar
 LIN: Solto no ar
 TOM: Eu solto o ar
 Escuto o ar
 LIN: Eu sou do ar
 TOM: Respiro
 Você se *reticencia*
 Então se vai passarinho

É muito sensível o trabalho do Victor, e pude ver isso ao longo desse processo de composição, cada detalhe colocado reforça o discurso e potencializa o trabalho. A primeira música se inicia com sons de respiração e a última termina com a repetição da palavra “ar”. Victor brinca com a ideia de finito, quando o personagem se *reticencia*, e deixa em aberto a reconstrução das lembranças e a descoberta de novas memórias. Quando a sexta música⁸⁸ chegava em forma de áudio pra mim, eu me dei conta de que passei por um processo de entendimento desses sentimentos que até então eu não nomeava. De uma forma ou outra, a tradução disso tudo em música foi meu processamento da dor do luto mais de dez anos depois da morte do meu pai.

Victor adicionou na música um som do pássaro Bem-te-vi que surgiu para ele no processo de composição. Mais para frente esse som seria questionado pela diretora Cacau, pois para ela não condizia com o restante do espetáculo. Curiosamente meu pai amava pássaros e tinha um viveiro em casa, mas nunca havia falado isso com Castelo, então via uma potência em trazer o som do pássaro para a música. Como Victor estava longe e não acompanhava o processo de experimentação em sala de ensaio, eu fazia a ponte entre as ideias da Cacau experienciadas nos ensaios e o caminho da composição das músicas do Victor, e mesmo com esse distanciamento foram poucas as vezes que os elementos não se alinharam.

Todas as músicas enviadas ainda não eram versões finais e podiam sofrer alterações, tanto na necessidade cênica (ex: o instrumental inicial precisava ser maior), quanto por algo que ainda não tinha sido adicionado pelo Victor (ex: os pianos, os *backings*, os sons da cena e até mesmo os arranjos). Após o envio de todas as músicas marcamos um primeiro ensaio para resolvermos as suas tonalidades e se teria alguma necessidade de descer ou subir algum tom, para ficar confortável para os atores. Depois

⁸⁸ O áudio pode ser acessado no seguinte link: <https://youtu.be/d16FuspzIX8> - acesso em 09/11/2022

do primeiro encontro mudamos a tonalidade do final da primeira música e da terceira música, para ficar mais pertencente à voz do Rômulo.

O principal foco do Victor era descobrir que vozes eram necessárias para contar a história, sendo tecnicamente interessantes e expressivas. Victor achava um desafio particular pra mim, pois eu não podia ficar aprisionado em uma sentimento do passado e nem temer um fluxo expressivo novo, muito embora esteja se contando uma história antiga. Simultaneamente a isso, Victor partia para a finalização dos arranjos, mas para isso ele pediu um último *feedback* da Cacau sobre as músicas, agora já pensando na montagem das cenas, pois usaríamos bases instrumentais gravadas e seria mais difícil modificar algo após a gravação, mesmo já cientes de que era provável que surgisse alguma necessidade mais pra frente. Cacau fazia seus comentários pensando na música inserida na cena, como podemos ver na tabela abaixo:

MÚSICAS	SUGESTÕES
02	Talvez começar com algo menos lento e menos poético;
03	Sugiro dar uma pequena encurtada. O piano pode ficar no final, traz uma repetição que pode ser interessante para a cena;
04	Adorei a percussão corporal, que pode ser interessante para a construção do aspecto da memória/lembrança. Gostaria que a percussão fosse explorada na música inteira;
06	Acho que o som dos pássaros tem que vir mais camuflado talvez misturado com um som de vento, de ar, para ficar menos óbvio e causar uma certa estranheza. Tenho dúvidas também sobre o final da música... Talvez as últimas palavras sejam faladas e não cantadas, não sei ao certo ainda;

Tabela IV - Tabela baseada no feedback das músicas enviada pela diretora Cacau.

Depois de receber e discutir os *feedbacks* da Cacau, Victor quis fazer um exercício com os atores para adicionar o que ele chama de “sonoridade externa” nas músicas, ou até mesmo em momentos de texto falado. Victor chama de “sonoridade externa” qualquer som que esteja presente ao redor e que possa trazer significado, seja de maneira literal, ou fazendo correlações, por exemplo, o som do Bem-te-vi, o som de água correndo, vento e etc.. O exercício consistia em um áudio guiado⁸⁹ com o objetivo de abrir a escuta para essa “sonoridade externa”. Essa provocação feita pelo Victor, fez

⁸⁹ O áudio pode ser acessado no seguinte link: <https://youtu.be/0qej1UGIFLg> - acesso em 10/11/2022

com que a música me gerasse imagens e me fizesse lembrar alguns momentos passados. Foi muito interessante como os sons presentes na música eram traduzidos em imagens, cheiros e até mesmo texturas.

*** Exercício do áudio guiado:**

Som de chuva batendo na telha, hoje está chovendo aqui em casa, pode ser isso. Roupa de cama (textura); pele arrastando no sofá. Estêreo de isolamento melado, uma criança ouvindo de um lado o outro molhado, de lá vem leve, vento... Cadeiras arrastando no asso, gente passando. Deitado, som de gente falando alguém fala mais alto.

MÚSICA 01

AR quente, vapor, ferro de passar, roupa quente fim de tarde, som de dissipando na sruete. Pano batendo. Falas vindo da sruete. Giratório do Parquinho Parquinho.

MÚSICA 02

Som de vento abalo batendo no vidro do carro. Som de papel amassado sendo amassado; me lembro de quando o meu pai tocava kitar no pia mim; cheiro de perfume com cigarros. Textura de gravata e respirando no rosto. Som do pé tocando na areia. Partindo do Relógio.

MÚSICA 03

Terra frito; Caixa de fósforo, amendoim caindo no meio do gar; Livro sendo folheado; Tolerância aberta pelo escuro do o gno; Pedrinha caindo. Tímido do cobão. Porta Parquinho.

Som de um sobo de futebol puztecendo longe (bola batendo, arrastado, batido, ruído); Café sendo colocado no xícabo.

MÚSICA 04

INJÓRIA; Talhar batendo no rosto; AR Solto do garão. Rolinho de Je Jouro fechando. Melgouho, ouvido tocando, espina, telha.

MÚSICA 05

Som do vidro tocando na folha, pouquinho. Povo, latido. Poelha arrastado no flor. Deito-flor. Cuveiro.

MÚSICA 06

Figuras X e XI - Exercício do áudio guiado. Diário de bordo Thiago Linhares.

Após todo esse processo, Victor começou a finalizar os arranjos e consequentemente as bases instrumentais gravadas necessárias das seis músicas compostas. Mesmo acontecendo diversas intercorrências relatadas aqui, e não seguindo a proposta inicial, todas as músicas foram compostas antes de seguirmos com o processo de encenação da peça. Mas conseguimos manter a via de mão dupla, visto que a música afetava o trabalho em sala de ensaio, e o que era experimentado afetava as músicas. Ainda sem escutar os arranjos finalizados, posso garantir que a escolha do compositor agregou em muito para a minha pesquisa, pois Victor utilizou-se do texto falado para chegar até o cantado, jogou com tempos-ritmos internos e externos das personagens dentro das melodias criadas, e traduziu em harmonias potentes, as sensações necessárias que contribuíram para o avanço da narrativa da peça.

3. MONTAGEM DO ESPETÁCULO

3.1 PROCESSO DE ENSAIO

O nosso processo de ensaio acabou sendo interrompido diversas vezes, seja por conta da pandemia da COVID, ou por conta do encavalamento de outros projetos da equipe. A leitura do texto já tinha sido feita em conjunto, em 2019 antes da pandemia, mas o processo na sala de ensaio teve seu início no dia 22/12/2021, com as primeiras experimentações e *brainstorm* da equipe, até então composta por mim, o ator Rômulo Mendes e a diretora Camila Meskell (Cacau). Já neste primeiro momento, a diretora pediu para eu definisse em algumas palavras cada cena do texto, seu objetivo era:

Tentar encontrar o foco principal da cena de acordo com a visão do próprio autor, e a partir dessas palavras centrais, buscar e experimentar uma série de ações físicas ou interiores que possam auxiliar na construção da cena e definição do seu tempo e ritmo (Meskell, Diário de bordo).

No encontro subsequente, Cacau já chegou nos provocando para a reflexão de diversas palavras, como: pulsar, pulsante, pulsação, pulso, tempo, ritmo, espaço, velocidade e dilatação. Ela não queria que falássemos sobre seus significados, ou que isso gerasse uma discussão sobre as suas aplicações, mas queria que a nossa atenção fosse voltada para isso enquanto realizássemos o próximo exercício.

Comigo e com Rômulo deitados no chão, Cacau pediu para que nosso foco fosse para a pulsação dos nossos ritmos e sons internos. Após um tempo da investigação, passamos a focar nos sons externos; como estávamos no apartamento do Rômulo (por ainda não termos um local para ensaiar), localizado em uma quadra comercial no centro de Brasília, tínhamos um cardápio gigantesco de sons, como motos que iam e viam pegar pedidos prontos dos restaurantes, músicas dos estabelecimentos, vozes, risadas, latidos, motores de carro, talheres batendo no prato e etc. Cacau pediu para escolhermos um som, e por incrível que pareça escolhi o som que não conseguia escutar tão claramente, ou até mesmo decifrar o que era, mas já estava com toda minha atenção voltada para a sua pulsação, sem interesse exatamente em defini-lo.

Ainda na análise dos sons externos, começamos a investigar a pulsação de músicas. Cacau escolheu músicas como *The hours*⁹⁰ do compositor *Philip Glass*⁹¹, *September song*⁹² da *Agnes Obel*⁹³ e *Svefn-g-englar*⁹⁴ da banda *Sigur Rós*⁹⁵. Foi interessante observar que a pulsação das músicas afetava completamente as imagens que foram sendo construídas na minha cabeça, assim como o ritmo da minha respiração. Internamente parecia que o meu corpo todo se movimentava com a pulsação da música, mas a diretora, que estava observando, disse que não nos movimentamos. Não conseguimos identificar quantas músicas foram e quanto tempo ficamos no exercício.

As imagens criadas vinham com cores em formatos de luzes. Rômulo relatou que a pulsação fazia com que a consciência dele fugisse do objetivo do exercício, mas ao mesmo tempo algo fazia com que ele se deixasse levar nas imagens criadas. Quando começamos com o exercício de percepção utilizando as músicas, eu ignorei completamente os sons externos (carros, vozes, talheres e etc.). Cacau falou sobre as possíveis transformações que a música pode proporcionar em cena, experienciadas nas diferentes imagens criadas, a percepção confusa do tempo e o ritmo da respiração, sensações surgidas durante o exercício.

No mesmo dia começamos a fazer uma análise da primeira música enviada por Victor. Para mim, a primeira música⁹⁶ retratava exatamente os questionamentos de alguém que sabe que a morte está iminente e começa a refletir sobre a vida e questionar sobre o “futuro”. Na época, me veio a reflexão de que o personagem Tom pudesse ser a encarnação das memórias do próprio Lin. Rômulo compartilhava com a gente a suas impressões da música:

⁹⁰ O áudio pode ser acessado no seguinte link: <https://www.youtube.com/watch?v=yYuTEcArOr8> - acesso em 10/05/2023

⁹¹ Philip Glass é um renomado compositor e pianista norte-americano, nascido em 31 de janeiro de 1937. Ele é conhecido por ser um dos principais expoentes da música minimalista, um estilo musical caracterizado pela repetição de padrões simples e pela exploração de variações sutis ao longo do tempo. Algumas das composições mais conhecidas de Philip Glass incluem a "Ópera Einstein on the Beach", a trilha sonora do filme "Koyaanisqatsi", a trilogia de óperas "As Óperas de Cocteau".

⁹² O áudio pode ser acessado no seguinte link: <https://www.youtube.com/watch?v=wIhfU8Woci4> - acesso em 10/05/2023

⁹³ Agnes Obel é uma cantora, compositora e pianista dinamarquesa nascida em 28 de outubro de 1980. Ela é conhecida por sua música atmosférica e melancólica, muitas vezes caracterizada por suas composições minimalistas e pela combinação de sua voz suave com arranjos de piano delicados.

⁹⁴ O áudio pode ser acessado no seguinte link: <https://www.youtube.com/watch?v=rtemrZ7-pj0> - acesso em 10/05/2023

⁹⁵ Sigur Rós é uma banda de rock alternativo e música experimental originária da Islândia. A banda foi formada em 1994 em Reykjavík e é conhecida por sua abordagem musical única e atmosférica, que frequentemente incorpora elementos de música clássica, post-rock e ambient music.

⁹⁶ O áudio pode ser acessado no seguinte link: <https://youtu.be/KGyJlxJUGvE> - acesso em 28/10/2022

Muito abstrata, mas consegue trazer pequenas informações da peça como um todo. Neste primeiro momento do texto, o personagem Lin também não sabe o que aconteceu com ele, se entendendo como uma pessoa que já se foi. O personagem não sabe as respostas das perguntas que são feitas na música, mas a partir do momento em que ele vai descobrindo o que dizer, a música se torna mais melódica. Algumas perguntas surgiram: Para onde vamos quando morremos? Quem reencontramos? Que aparência temos? Quem é o Lin? Quais são os cordões que ele carrega no braço? (Mendes, Diário de bordo).

Por conta das nossas reflexões da primeira música, Cacau deixou claro que não queria limitar o entendimento do texto para a morte, e sim para os multiversos que poderiam ser explorados, como outro tipo de perda, ou momentos de caos psicológico. Após a análise da primeira música, começamos uma leitura do texto. Após algumas frases, ela solicitou que eu me movimentasse o mais rápido possível enquanto falava o texto, e que o Rômulo fizesse um ritmo que fosse em contraponto ao meu. Repetimos algumas frases do texto várias vezes. Enquanto realizava o exercício, Cacau pediu para que eu não olhasse para o Rômulo, poderia até olhar na sua direção, mas nunca pra ele. Essa experimentação do “não olhar” seria utilizada em outros exercícios e até mesmo na encenação do espetáculo.

Começamos a fazer o texto um do lado do outro fazendo ações com objetos imaginários. Nós partimos da mesma ação, beber algo em um copo, e fomos transformando o movimento. O meu se transformou em algo aéreo que lembrava um balão subindo. Escutei o Rômulo falando “Isso passa” durante o exercício, o que me influenciou a diminuir a intensidade da movimentação e desacelerar. As pausas ficaram mais potencializadas após a aceleração dos movimentos. Tive a impressão que o texto ficou mais fluido e real saindo da minha boca, focando no ritmo, nas relações e nas ações aleatórias. Posteriormente fizemos o mesmo exercício⁹⁷, mas agora com provocações da diretora e tendo a primeira música como influência direta. A noção de tempo mais uma vez tinha sido afetada, já que eu tive a sensação de ficar dois minutos imerso no exercício, mas ficamos doze minutos, acredito que tenha sido por conta das mudanças de ritmo durante a experimentação.

A palavra *limbo* a todo tempo estava sendo trazida pela diretora como uma provocação nos exercícios, já que os personagens estavam em “trânsito”, enquanto um tentava lidar com a ausência e o outro tentava entender o seu lugar de pertencimento.

⁹⁷ O vídeo do exercício pode ser acessado no seguinte link: <https://youtu.be/rW9idk6mpEg> - acesso em 05/09/2023

Limbo foi utilizada para definir esse “não lugar” dos dois personagens. Cacau escreveu sobre essa palavra e suas reverberações em seu diário de bordo:

O Limbo, o buraco, o vazio - São lugares ou não lugares? Lugares de transição, transições de tempo, de sentimentos. Os pequenos multiversos que habitamos em nossas emoções, sensações e sentimentos. Espaços e tempos relativos, reais ou imaginados? Planos/dimensões, os planos eternizados que contam sua história, que definem o seu espaço e tempo, ou as linhas temporais (Meskell, Diário de bordo).

Como as provocações giravam em torno dessa palavra, resolvi entender os seus diversos significados e como isso poderia trazer força para o texto. Passei por diversas definições e elas pareciam conversar uma com a outra, mesmo estando em diferentes contextos. O *limbo* como um estado e espaço entre dois extremos deram um norte para o que viria a ser uma das possíveis forças da encenação.

Após alguns encontros e experimentações, passamos por um curto período parados por conta de incompatibilidade de agendas. Mas, quando retornamos, tínhamos um espaço adequado para o ensaio, graças ao Empório Cultural, uma escola de artes integradas em Brasília, que gentilmente abriu as portas de uma de suas salas para os nossos ensaios. A sala era uma caixa preta que contava com alguns refletores de LEDs e aparelhos de som. Nas nossas primeiras experimentações, Cacau decidiu que não queria que a encenação do espetáculo fosse literal, pois se fosse poderia tornar um espetáculo clichê, panfletário e existencialista. Começamos a experimentar então a desconstrução da figura do balão no espetáculo, com exercícios que envolviam diversos tipos de fios, como lã, lycra, corda e barbante. Nesses exercícios eu estava quase sempre vendado e o Rômulo me guiava por meio das tensões geradas pelos fios.



Figura XII - Exercício proposto pela Cacau. Rômulo (a esquerda) me guiava por fios.

Esse exercício se repetiu em outros encontros e me causou certo desconforto no início, pois tenho muita dificuldade em ficar de olhos fechados. Fiquei com uma sensação de que estava perdido, mas o fio dava o conforto de que existia algo palpável por perto. O meu primeiro impulso foi tentar achar a outra ponta do fio, já que em alguns momentos ela era tensionada, mas cada vez que puxava o fio, Cacau colocava outros no meu caminho, até que em determinado momento não sabia decifrar qual deles era o primeiro fio, e isso me gerou uma certa angústia. Comecei a me embolar nos fios e tentar me conectar mais ainda com o pouco de tensão que era feita pelo Rômulo do outro lado.



Figura XIII - Diversos fios de variados materiais me envolviam.

O mais interessante foi observar que, a cada vez que o exercício se repetia, o meu tato e a minha audição ficavam mais aguçados, conseguia sentir as diversas texturas de fio e ouvir com mais clareza os diversos sons. A relação com a outra ponta do cordão começava a ser estabelecida, surgiam múltiplas sensações como, angústia, frustração, urgência e tristeza. Ao mesmo tempo em que a urgência aumentava o ritmo das minhas ações, a frustração fazia com que ela diminuísse a quase inércia. Escutava muito claramente os meus tempos e ritmos biológicos, as batidas do meu coração, o ar entrando e saindo dos meus pulmões e a gota de suor escorrendo pelo meu rosto bem devagar, até acelerar de repente e se desprender do meu corpo.

A busca por algo que não conseguimos ver, apenas sentir. O que tem na outra ponta? Quem está lá? É o que eu perdi, ou o que deixei? Por que não consigo

chegar? Te sinto, mas não consigo chegar até você. Você me sente? Você me vê? Não consigo te ver. Te sinto. Estamos distantes, mas algo nos conecta, um fio. Você soltou? Eu soltei? Não consigo mais achar, já são tantos. Onde estou? Você está aqui, ou em outro lugar? Começo a achar que não é você. Me sinto perdido. O tempo passa diferente de olhos fechados. Já se passaram minutos, ou horas? A impressão que eu tenho é que esse fio não vai me levar pra lugar nenhum. Isso é o limbo? Te sinto (Linhares, Diário de bordo).



Figura XIV - Isso é o limbo?

Após essas experimentações com o fio, Cacau sentiu a necessidade de ter uma pessoa para ser sua assistente de direção, pois ela estava acumulando funções durante os exercícios, como por exemplo, colocar as músicas, fazer provocações, documentar o processo com fotos e vídeos e guiar as experimentações. Sua necessidade era real e muito válida, já que ela poderia se concentrar no que estava sendo feito por mim e pelo Rômulo e absorver o que fosse necessário para quando começássemos com o processo de montagem propriamente dito.

Não me recordo quem sugeriu o nome primeiro, mas Lucas Amado⁹⁸ entraria no projeto exercendo um papel múltiplo e necessário para diversas partes do trabalho. Rômulo e eu já tínhamos trabalhado em diversos espetáculos com o Lucas, e Cacau o conheceu no espetáculo *Abra-me com cuidado*⁹⁹, dirigida por Rômulo, comigo e com a

⁹⁸ Lucas Amado é Bacharel em Artes Cênicas pela Universidade de Brasília (UnB). Iniciou seus estudos em 2004 na Néia e Nando Cia. Teatral (DF), onde atuou em mais de cinquenta peças durante os treze anos em que esteve lá. Ainda na Cia começou a trabalhar também como sonoplasta, criando e operando as trilhas de diversos espetáculos. Na faculdade foi dirigido pelos diretores Hugo Rodas, Denis Camargo, Alisson Araujo, Gisele Rodrigues e Rita de Almeida Castro.

⁹⁹ Peça teatral desenvolvida a partir dos poemas e cartas de Emily Dickinson. O teaser do espetáculo pode ser acessado no seguinte link: https://youtu.be/L0E1ztlNP3I?si=eQViE7rBk1cOD6_t - acesso em 30/06/2023

Cacau no elenco e tendo o Lucas na sonoplastia. Por conta da sua vasta experiência com o audiovisual, e principalmente com sonoplastia, Lucas ficava responsável pelas músicas e pela documentação durante as experimentações.

Continuamos o trabalho em sala de ensaio, ainda completamente vendado, com os fios, mas agora dando atenção para outras sensações, como o frio, a paralisia, a imobilização, o sufocamento e a impotência. Desta vez, Rômulo também tinha sido vendado, a proposta agora era segurar o fio, sentir a tensão surgindo e desaparecendo e reagir a isso. A sensação de ter algo do outro lado, dada através da tensão do fio, era rapidamente transformada quando ele perdia a tensão. Para mim, o jogo trouxe muito forte a sensação de raiva, angústia e impotência; em vários momentos senti vontade de chorar. Rômulo compartilhou de alguns sentimentos parecidos.

Onde começa e onde termina? Já fiz essa mesma pergunta antes. Ela continua ressoando na minha cabeça durante todo o processo.

Onde começa o fio que nos mantém conectados? Onde ele termina?

Como sabemos que a vida está próxima do fim? Que estamos prestes a perder a força que mantém o fio da vida tensionado?

Um jogo de esticar o fio e soltar é proposto. Dois corpos. Olhos vendados. Não é possível ver o que vai acontecer. Apenas uma tensão no fio é sentida. Não é possível saber o tamanho do fio ou a distância entre os dois corpos. A tensão nos deixa no escuro.

Uma tentativa de chegar ao outro lado é iniciada. Tentativa que falha ao sentir a tensão se desfazer. Agora é apenas um fio solto.

A solidão.

O abandono.

O vazio.

Tempo...

Uma nova tensão é sentida, experimentada, experienciada. E uma nova tentativa de chegar ao outro lado se inicia, mas tem o mesmo fim.

A frustração.

A dor.

O medo.

O apego.

O abandono.

Tempo...

A cada nova tentativa, novas sensações. Todas ruins.

Do outro lado pude sentir o desespero. Desespero de quem fica. De quem sofre. De quem busca eternamente aquilo que perdeu e que talvez nunca vai encontrar. O momento de pausa entre cada tentativa. O tempo da desistência. O respirar e o pegar fôlego para uma nova tentativa. A resiliência. Quantas vezes somos capazes de pegar fôlego e recomeçar?

O fio solto precisa ser ressignificado. A tensão se foi. A tensão da presença. Fica apenas o fio da ausência. Da lembrança. Das memórias. "Elas são o que mais importam, lembra?" (Mendes, Diário de bordo).



Figura XV - Rômulo seguia as tensões criadas.

Começamos a seguir os fios tensionados por nós mesmos e nos encontramos. Rômulo tentava me desvencilhar de todos os fios que eram colocados enroscados no meu corpo de propósito pela Cacau. Por mais que eu tentasse sair deles, surgiam outros e mais outros, até que me sentia impotente e parava de tentar. Posteriormente associei essa série de exercícios propostos pela Cacau as cinco fases do luto propostas pela psiquiatra *Elisabeth Kübler-Ross*¹⁰⁰: negação, raiva, depressão, negociação e aceitação.

FASE	DESCRIÇÃO
Negação	No início, a pessoa pode se recusar a aceitar a realidade da perda. Pode sentir choque e incredulidade.
Raiva	A negação pode dar lugar à raiva, onde a pessoa expressa frustração, ressentimento e sentimentos de injustiça.
Depressão	A tristeza profunda e a dor emocional podem se instalar, levando a sentimentos de desespero e desânimo.
Negociação	Acordos para reverter ou amenizar a perda.
Aceitação	Aceitar a realidade da perda e encontrar um novo equilíbrio.

Tabela V - Tabela baseada nas cinco fases do luto defendidas pela psiquiatra Elisabeth Kübler-Ross.

¹⁰⁰ Elisabeth Kübler-Ross (1926-2004) foi uma psiquiatra e autora suíço-americana conhecida por suas contribuições no campo dos cuidados paliativos, especialmente em relação ao estudo da morte, do morrer e do luto. Ela é mais lembrada por desenvolver um modelo de cinco estágios do luto, que é frequentemente referido como o "Modelo de Kübler-Ross".

Fizemos uma experimentação na qual ficamos parados muito próximos um do outro, refletindo o “distanciamento” entre os dois personagens que a dramaturgia trazia. Inicialmente, nossa única forma de conexão era por meio do olhar. Em um dado momento, Cacau introduziu um jogo de pêndulo¹⁰¹, no qual os movimentos de um de nós influenciavam os movimentos do outro. Curiosamente, à medida que nossa distância física no espaço aumentava, nossa conexão parecia se fortalecer ainda mais, através do olhar. Nós exploramos as sensações decorrentes das mudanças em nossa respiração¹⁰², sempre mantendo o contato visual, até que finalmente Cacau nos permitiu o toque físico. Começamos o jogo de peso e contrapeso¹⁰³, mas agora, com a sensação real do peso um do outro, o que era até então uma sensação, se tornava real. O exercício ainda se modificou uma última vez antes da pausa, se transformando no “enxame”¹⁰⁴, um exercício da técnica *viewpoints*¹⁰⁵. Após o exercício falamos as nossas impressões e Cacau traçava um resumo do nosso trabalho até aqui:

Fizemos vários exercícios sem se olhar, para trabalharmos a escuta. Agora vamos explorar o olhar e o toque, para quando tivermos em cena, trabalharmos com esse nosso sensorial já aguçado, já que a ideia é que os personagens não vão se olhar, ou se tocar (Meskell, Diário de bordo).

¹⁰¹ O vídeo do exercício pode ser acessado no seguinte link: <https://youtu.be/BiD1gTVdMhI> - acesso em 05/09/2023

¹⁰² O vídeo do exercício pode ser acessado no seguinte link: <https://youtu.be/KM1dITjmh18> - acesso em 05/09/2023

¹⁰³ O vídeo do exercício pode ser acessado no seguinte link: <https://youtu.be/Kkxpe9v1cw4> - acesso em 05/09/2023

¹⁰⁴ Neste exercício a movimentação é guiada por um “líder”, enquanto o outro repete esses movimentos ao mesmo tempo. A ideia principal era que a dupla estivesse tão conectada, ao ponto de quem está de fora não conseguisse perceber uma liderança.

¹⁰⁵ “Os Viewpoints são uma filosofia traduzida em uma técnica para: 1. treinar *performers*; 2. construir coletivos; e 3. criar movimento para o palco” (Bogart, 2017, p. 25). Trabalhamos com 9 viewpoints de tempo e espaço, são eles: andamento, duração, resposta cinestésica, repetição, forma, gesto, arquitetura, relação espacial e topografia.



Figura XVI - Exercícios em sala de ensaio explorando o toque físico, que não seria possível na encenação do espetáculo.

As experimentações com o distanciamento e a ausência de contato físico tiveram um impacto profundo tanto em mim quanto no Rômulo, especialmente porque estávamos vivenciando, de maneira mais amena, a pandemia da COVID-19 na época, o que é evidenciado pela presença de máscaras em nossos primeiros vídeos. Durante um longo período, a impossibilidade de tocar fisicamente as pessoas trouxe um significado ainda mais profundo ao ato de tocar, ao mesmo tempo em que nos deixava submersos nas emoções e sensações relacionadas ao isolamento social, que se tornou uma necessidade crucial no início da pandemia. Cacau direcionou nosso trabalho de distanciamento explorando temas como a perda, o luto e a saudade, enquanto carregávamos conosco todas as experiências e referenciais pandêmicos. Mesmo com nossa intimidade, estávamos redescobrimo a relevância, e o poder do toque, o que adicionou novas dimensões ao afastamento provocado pela direção da Cacau.

Após explorarmos as sensações, a escuta e o olhar, avançamos para a experimentação do texto, seguindo a abordagem característica de Cacau, que transforma a leitura em um momento de jogo e experiência. Em uma das primeiras sessões de trabalho com o texto, Cacau nos deixou deitados de barriga para cima e olhos fechados. Partimos dos sons da nossa própria respiração, o que já tinha sido utilizado na primeira música pelo Castelo. Em uma transição gradual passamos por sons, vocalizações, palavras soltas, à incorporação do próprio texto, enquanto Cacau nos provocava com

direcionamentos, movimentos e sensações. Nesse processo, emergiu um jogo de perguntas e respostas baseado em fragmentos do texto, à medida que novas frases eram adicionadas, como "Você está aí?", "Você me sente?", "Segura a minha mão?", "Eu não estou te vendo, mas eu te escuto" e "Segue a minha voz!". Ainda de forma embrionária surgiu o que seria o início do espetáculo.

Vocês dois tem uma química em cena, uma vulnerabilidade. Estou descobrindo muita coisa com essas experimentações. Para vocês atores, é um mergulho nas energias, conseguem entender melhor, e para mim é a encenação, a estrutura da coisa, o que funciona, o que não funciona, o que vai para o espetáculo e o que fica de sensação (Meskell, Diário de bordo).

Cinco dias após essas experimentações, eu testeí positivo para COVID-19 pela segunda vez, e os nossos encontros tiveram que ser suspensos. Foi muito frustrante, pois vínhamos de encontros potentes e proveitosos, não queria que o ritmo fosse perdido, mas não havia nada que pudesse ser feito, pois precisava ficar em isolamento social por quinze dias. Após o meu período de isolamento, comecei uma maratona de ensaios e estreias de espetáculos que ficaram com suas datas próximas por conta da pandemia, a primeira foi *Abra-me com cuidado* (Maio-2022), seguida pelos musicais *Entre sonhos e sonhos - FAC-DF* (Agosto/Setembro-2022), *RENT* (Outubro-2022), logo após o espetáculo *Stupide - FAC-DF* (Fevereiro/Março-2022), e finalizando com o musical *Agreste - FAC-DF* (Maio-2023). Portanto o nosso processo ficou parado por um ano.



Figura XVII - Linha do tempo dos espetáculos realizados na pausa do processo de ensaio.

[...] acredito que com a pausa tivemos mais tempo para decantar algumas sensações vividas nos exercícios, entender outras camadas do texto e das músicas, pensar em novas referências para a construção das cenas e dos personagens. A poesia do texto necessitava desse tempo. Por outro lado, a conexão que estava sendo construída, a ideia do fio, metaforicamente utilizada no espetáculo e no processo, pode ter afrouxado em alguns momentos. Isso poderia ser visto como ponto negativo se não estivéssemos num processo vivo de criação. Acredito que num processo vivo, adversidades como essa nos ajudam a criar novas estratégias de ação, com o objetivo de nos mantermos em conexão com o grupo. Além disso, o grupo conseguiu se organizar para realizar um processo mais intenso no retorno, com mais dias e horas de trabalho coletivo (Mendes, Diário de bordo).

Retomamos o nosso processo após um ano de pausa, mas continuávamos pesquisando referências, estudando as músicas e fazendo nossas associações pessoais. Apesar da pausa, a sensação é de que não paramos em nenhum momento, tudo continuava reverberando, afinal de contas o ritmo também é composto de pausas. Em maio de 2023 voltamos a experimentar os exercícios vendados, com sons diversos, sendo provocados com perguntas como “A música te leva, ou você leva a música?” e “Seu corpo vai contra ou a favor da música?”. Mas Cacau agora adicionaria exercícios que envolviam a topografia¹⁰⁶, a movimentação em linhas retas, a sinestesia¹⁰⁷, e os diferentes ritmos que podíamos trazer para a movimentação, o que estaria presente até o final do processo.

Também continuamos com as experimentações com os fios¹⁰⁸, mas eles também sofreram algumas modificações, dessa vez o fio foi amarrado na minha cintura e na do Rômulo e o comando era para que em nenhum momento o fio pudesse se distensionar, ao mesmo tempo em que acontecia a movimentação em linhas retas. Quando íamos para lados opostos a corda acabava machucando o local onde estava amarrada, então começamos a ser mais cuidadosos com a nossa movimentação e observar mais a movimentação do outro, o que trouxe outras sensações para o jogo.

Estou amarrado ao Rômulo, literalmente, minha movimentação afeta a dele, e vice versa. Toda ação gera uma reação. A corda precisa estar tensionada. Isso me machuca, literalmente. Percebo que também machuca o Rômulo. Machucou de novo, e de novo, e de novo... Ajustamos as cordas em outro lugar do corpo. Continua machucando. Preciso focar nele, na movimentação dele, caso contrário vamos acabar nos machucando. Machucou de novo. O jogo é sobre topografia? Fios? Relação. A dor era intencional? Acho que não, Cacau só deve ter reparado quando reclamamos. O jogo é sobre relação.

¹⁰⁶ O vídeo do exercício pode ser acessado no seguinte link: <https://youtu.be/DG9VAXQbICg> - acesso em 13/09/2023

¹⁰⁷ Os vídeos do exercício podem ser acessados nos seguintes link: <https://youtu.be/f8k5jWfv8Co> e <https://youtu.be/ydlJGzzwpvI> - acesso em 13/09/2023

¹⁰⁸ Os vídeos do exercício podem ser acessados nos seguintes link: <https://youtu.be/DfXDGchu3IE> , <https://youtu.be/-MnSOPZbXP4> e <https://youtu.be/1r8k99RPKjs> - acesso em 13/09/2023

Machucou de novo, mas não com a mesma força, estamos nos adaptando... Agora é o NOSSO ritmo, o NOSSO peso, a NOSSA força. O jogo é sobre relação (Linhares, Diário de bordo)

Esse jogo foi uma virada de chave importante para mim. O fio que tanto aparecia nos exercícios e no próprio texto ganhava um novo significado. Precisávamos sentir esse fio durante todo o espetáculo, tinha que ser palpável pra gente, como se ele ainda estivesse amarrado na gente, isso traria signos e significados. O fio que conecta foi rompido, mas ainda pode sentir a sua tensão. A potência do que não pode ser visto, mas pode ser sentido, como reflete o Rômulo em seu diário de bordo:

No exercício do fio amarrado na cintura, experimentamos novas sensações. Desta vez o fio estava preso, firme. E o objetivo era manter o fio esticado enquanto os dois corpos andavam em gride pelo espaço. Inicialmente surgiu a necessidade de entender o ritmo do movimento do corpo do outro, tentando responder às perguntas: Quanta força é necessária para manter o fio tensionado e andar pelo grid? Quais movimentos podem ser feitos dentro do grid sem deixar o fio perder a tensão? Revezamos entre as vontades de se soltar, puxar o outro, conduzir e se deixar ser conduzido. Quando conseguíamos criar uma conexão mais fluida, era como se estivéssemos dançando juntos. A força da conexão criada pelo fio simbolizou, no meu ponto de vista, os laços que deixam marcas nas nossas vidas, mesmo quando somos forçados a nos desapegar (Mendes, Diário de bordo).

Após esse exercício, Cacau pediu para que, vendado, eu abrisse a minha escuta e traduzisse os sons da primeira música do espetáculo em movimento corporal¹⁰⁹. Por estar de olhos vendados e completamente focado no instrumental, consegui perceber diversos sons que nunca havia escutado, principalmente os mais graves. Como não estava mais amarrado ao Rômulo, me senti mais livre, ao mesmo tempo que tinha a sensação de solidão. Em determinado momento a corda surgiu no espaço e comecei a interagir com ela, era a única coisa que eu tinha, o Rômulo não estava mais lá do outro lado. A minha relação com o fio já havia se transformado. Rômulo ainda tensionava a corda e quando eu chegava bem perto não havia mais nada¹¹⁰. Revivia aqueles primeiros exercícios com os fios, só que agora os significados eram outros.

Já na semana seguinte demos sequência ao trabalho de mesa da cena 01. O objetivo da Cacau agora era descobrir o tempo e o ritmo de cada personagem, investigando os seus contrastes. Experimentamos momentos de pausas e suspensões¹¹¹ e

¹⁰⁹ Os vídeos do exercício podem ser acessados nos seguintes link: <https://youtu.be/-SHQK6b70es> , <https://youtu.be/VRMW8NCpf38> e <https://youtu.be/iKJZdsZ6GeY> - acesso em 13/09/2023

¹¹⁰ O vídeo do exercício pode ser acessado no seguinte link: <https://youtu.be/IqoWsQYjsho> - acesso em 13/09/2023

¹¹¹ O vídeo do exercício pode ser acessado no seguinte link: <https://youtu.be/y05ht9PoeJQ> - acesso em 19/09/2023

brincamos com os diferentes ritmos. Cacau trouxe sensações que ela queria que trabalhássemos na cena, para o meu personagem era angústia, aceleração, sufocamento e desespero, enquanto para o Rômulo era calma, aceitação, tranquilidade e conformismo. Somente com essas sensações os nossos tempos de fala e pausas já foram completamente afetados. Cacau experimentara ações simples que acompanhavam o andamento e a duração da fala, ou iam de contraponto.

Mantendo firme o norte da profundidade das relações humanas, das memórias e desses fios existenciais que nos conectam, começamos a ler e a discutir as cenas, pensando e experimentando diferentes tempos e ritmos para elas, tentando perceber o tempo que cada cena e cada personagem pedia e qual ritmo faria mais sentido de acordo com o conceito central que estabelecemos. Isso sem falar nas próprias canções que, compostas e cantadas como sendo uma continuidade dramática, e já com seus tempos-ritmos musicais definidos pelo compositor, por vezes eram um reforço às nossas ideias, por vezes um entrave (Meskell, Diário de bordo).



Figura XVIII - Trabalho de mesa com a cena 01.

Continuamos com o trabalho com a corda/fio. Mais uma vez fui vendado e agora tinha o objetivo de trabalhar três ações com a corda e com o Rômulo, esticar, soltar, cair e procurar¹¹². Cacau queria que a construção do gestual fosse experimentada em diversos andamentos. Primeiramente comecei querendo destrinchar a movimentação em partes, entendendo ela no andamento lento, que pouco me trazia a sensação de urgência que o personagem se encontrava na primeira cena, o meu tempo-ritmo interno e externo

¹¹² Os vídeos do exercício podem ser acessados nos seguintes links: <https://youtu.be/ZxippE17I5k> , <https://youtu.be/G0uPP8YVY9U> , <https://youtu.be/LwGqxjF42Rw> e <https://youtu.be/0AyDwiNP2MU> - acesso em 19/09/2023

contrastava com o que eu achava ser necessário para a personagem. Quando a velocidade aumentava, vinha junto com ela a angústia, a raiva, a frustração e o desespero. Sentia que aquilo era mais próximo das sensações da personagem.

Passamos alguns encontros ainda experimentando o pegar, soltar, cair¹¹³, vendado e sem vendas, assim como a experimentação do texto da cena 01¹¹⁴. Após essas últimas experimentações começamos a levantar a encenação do espetáculo, o que coincidiu com a disponibilidade dos nossos ensaios serem feitos dentro do teatro que iríamos apresentar. Com exceção de dois encontros, ensaiamos no teatro do dia 19/07/2023 até a nossa estreia no dia 06/08/2023. Ter o teatro disponível transformaria o processo em diversas maneiras.



Figura XIX - Experimentação no teatro.

¹¹³ Os vídeos do exercício podem ser acessados nos seguintes links: <https://youtu.be/CvqH3jxbAYM> , <https://youtu.be/NyiKASAgTP8> e <https://youtu.be/UXf5DKreP6E> - acesso em 19/09/2023

¹¹⁴ Os vídeos do exercício podem ser acessados nos seguintes links: <https://youtu.be/V12QsFU75vI> e <https://youtu.be/Y2EGE2b9UFY> - acesso em 19/09/2023

3.2 ENCENAÇÃO DO ESPETÁCULO

"O amor é a única coisa que somos capazes de perceber que transcende o tempo e o espaço" — Dr. Brand, Interestelar

A encenação do espetáculo foi sendo construída durante as experimentações em sala de ensaio, seja nas referências trazidas pela Cacau, ou pelo tempo que passamos parados e decantando o nosso processo. Cacau começou a experimentar a encenação querendo utilizar primeiro os clichês, para tentar fugir deles, então queria começar com balões, já que esse objeto aparece no texto com frequência. Como ela queria experimentar o estar submerso em um espaço de balões, pensamos em ensaiar num local menor, de forma a viabilizar o experimento. No fim, fizemos experimentações com vários balões, mas não ficamos submersos neles. Teríamos balões na encenação final, mas o público não chegava a vê-los, vamos falar disso mais pra frente.



Figura XX - Experimentação com os balões

O objetivo principal era ir descartando alguns caminhos, de forma a encontrar a trilha que seguiríamos. A primeira ideia trazida pela diretora era que tivesse em cena um aquário gigante onde ficaria o Rômulo durante todo o espetáculo, em alguns momentos até submerso. Desde o início fui resistente com essa ideia, pois a presença de água em cena dificultaria vários aspectos, como a microfonação dos atores, a viabilidade em um palco de madeira e o consumo excessivo de água toda vez que a peça fosse montada. Cacau justificava a sua ideia:

Para esse espetáculo, me vem muito na cabeça a presença de dois elementos. O ar, o tempo todo é falado respira, a ideia de um personagem acalmar o

outro, nesse lugar etéreo. Que ar é esse? E a água, ela é fluida, ela quebra as barreiras de espaço, ela representa a passagem para nos comunicarmos com outros lugares. Os dois elementos se relacionam. Afundar, boiar e flutuar (Meskell, Diário de bordo).

Tivemos a ideia de fazer um ensaio dentro da piscina para vermos a movimentação e experimentarmos alguns tecidos para o figurino. Essa ideia nunca saiu do papel e nem ao menos chegamos a experimentar, por conta de vários fatores, entre eles o local e o valor de um aquário gigante de acrílico.

Cacau sempre associava a dramaturgia do espetáculo a um filme que eu particularmente não conhecia e que ela era uma grande fã, chamado *Interestelar*¹¹⁵ (2014). Fizemos um ensaio para assistir e debater sobre o filme. Realmente existiam várias coisas em comum, a principal delas era a comunicação e o elo entre pai e filha, que estavam em espaços e tempos completamente diferentes um do outro. Em uma das cenas mais icônicas do filme, o personagem do pai está em uma quinta dimensão, que é representada por algo parecido com fios.

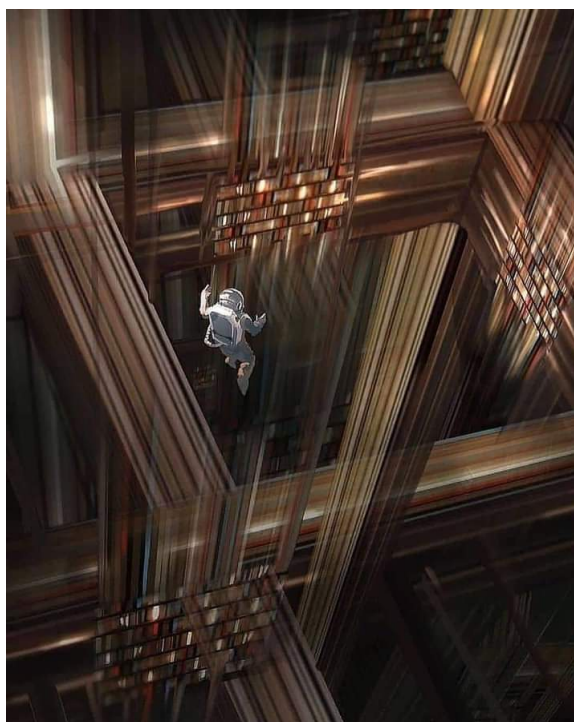


Figura XXI - Cena do filme *Interestelar* (2014)

¹¹⁵ É um filme de ficção científica dirigido por Christopher Nolan que leva os espectadores a uma jornada emocionante e intelectualmente desafiadora através do espaço e do tempo. A história se passa em um futuro distópico, onde a Terra está sofrendo com a escassez de recursos e uma crescente crise ambiental.

Outro elemento do filme utilizado como referência foi a trilha sonora feita pelo compositor *Hans Zimmer*¹¹⁶ que compôs o que seria a base para a trilha sonora sabendo somente que o filme se tratava da relação entre pai e filho, em um exercício¹¹⁷ dado pelo diretor *Christopher Nolan*¹¹⁸. Nolan tinha como objetivo capturar as qualidades emocionais do roteiro para a trilha, sem que o compositor fosse influenciado pelo gênero. A música *Interstellar (Main theme)*¹¹⁹ entraria na peça como uma forma de materializar essa referência do filme tão potente para o espetáculo. A frase dita pela personagem interpretada por Anne Hathaway "O amor é a única coisa que somos capazes de perceber que transcende o tempo e o espaço" também entraria na dramaturgia, dita pelo personagem do Rômulo.

Paralelo a isso, Cacau viajou para Minas Gerais e visitou o *Instituto Inhotim*¹²⁰, onde teve contato com a obra *TTEIA I, C* da artista *Lygia Pape*¹²¹. No momento em que vivenciava a instalação de Pape, Cacau sabia que aquilo comunicava diretamente com as imagens que já tinha na cabeça para o cenário do espetáculo. A obra de Lygia era composta por fios que percorriam o espaço do chão ao teto, e caíram como uma luva para a imagem de limbo que Cacau tanto procurava. A instalação ainda se comunicava com os fios presentes na cena do filme *Interstellar*. Cacau chegou de viagem já dizendo que o cenário estava resolvido, seria uma releitura de *TTEIA I, C*.

¹¹⁶ Hans Zimmer é um renomado compositor de trilhas sonoras para filmes, nascido em Frankfurt, Alemanha, em 12 de setembro de 1957. Ele é amplamente reconhecido e aclamado por seu trabalho na indústria cinematográfica, tendo composto músicas para uma variedade de filmes de grande sucesso ao longo de sua carreira, como "O Rei Leão" (1994), "Gladiador" (2000), "Piratas do Caribe: A Maldição do Pérola Negra" (2003), "Batman: O Cavaleiro das Trevas" (2008) e "A Origem" (2010).

¹¹⁷ A descrição dessa experimentação pode ser acessada no link: https://www.youtube.com/watch?v=L_8t2VlwK4w - acesso em 27/09/2023

¹¹⁸ Christopher Nolan é um renomado diretor, roteirista e produtor de cinema britânico nascido em 30 de julho de 1970, em Londres, Inglaterra. Ele é amplamente considerado um dos cineastas mais influentes e visionários da era contemporânea de Hollywood. Nolan é conhecido por sua habilidade em criar filmes complexos e intelectualmente desafiadores que frequentemente exploram temas como a mente humana, a memória, a realidade e o tempo.

¹¹⁹ A música pode ser acessada no link: <https://www.youtube.com/watch?v=p8H235bRRAE> - acesso em 27/09/2023

¹²⁰ O Instituto Inhotim é um museu de arte contemporânea e Jardim Botânico, localizado em Brumadinho (MG). Reconhecido como Organização da Sociedade Civil de Interesse Público (OSCIP) pelo Governo de Minas Gerais em 2008, o Inhotim é uma entidade privada, sem fins lucrativos, mantida com recursos de doações de pessoas físicas e jurídicas – diretas ou por meio das Leis Federal e Estadual de Incentivo à Cultura –, pela bilheteria e realização de eventos. Idealizado desde a década de 1980 pelo empresário mineiro Bernardo de Mello Paz, do solo ferroso de uma fazenda da região nasceu, em 2006, um dos maiores museus a céu aberto do mundo.

¹²¹ Lygia Pape começou a sua formação no MAM – Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, tendo aulas com os gravadores Ivan Serpa e Fayga Ostrower. Esteve envolvida na criação do Grupo Frente (1954) e do Movimento Neoconcreto (1959), importantes eventos de renovação da arte contemporânea no Brasil. Pape desenvolveu trabalhos que buscam fugir dos limites tradicionais da arte, considerando não só o uso de materiais comuns a esse campo, mas também o espaço fora dos museus e a participação do espectador.



Figura XXII - Instalação TTÉIA I, C. de Lygia Pape.

Chegamos de um momento de pausa, mais que necessária, para que eu e os atores pudéssemos assentar e digerir todo o material criado. Mas a peça não saía da cabeça, sempre rondando em tudo que eu via e fazia. E foi assim que em uma visita ao Instituto Inhotim, especificamente uma obra da artista plástica Lygia Pape, que comecei de fato a perceber o sentido de tudo que havia sido criado e experimentado. O quebra-cabeça e o caos que nasceram daquelas palavras no papel e dos corpos dos atores começaram a fazer sentido para mim. Escolhas, conceitos e definições começam a ganhar corpo (Meskell, Diário de bordo).

Os fios que foram tanto trabalhados nas experimentações em sala de ensaio, agora se materializavam no espaço cênico, tomado dos significados encontrados nos exercícios, e agora com outras referências de trabalhos já criados e completamente distintos. O fio representa o elo dos personagens, a memória, a vida, o tempo e o espaço. A maneira como o artista consegue ampliar o seu olhar e abrir a sua escuta para tudo que está ao seu redor, enquanto participa de um processo de criação, em um constante estado de mutação de referências e vivências me instiga e inquieta. Para mim, Cacau conseguiu extrair significantes potentes para o espetáculo.

Partimos para a extensa pesquisa do material escolhido para fazer o fio do cenário. Primeiro foi pensado no fio de cobre, mas por incompatibilidade ele foi vetado, o valor dele é muito alto, e o orçamento¹²² era muito baixo. Depois passamos para o cordão de cetim, mas a diretora queria algo que refletisse mais a luz, então pesquisamos sobre o fio de silicone, que se mostrou muito frágil. Por fim, conseguimos chegar no fio

¹²² O projeto não contou com patrocínio/apoio financeiro. O meu dinheiro pessoal e o que entraria de bilheteria eram as duas únicas fontes financeiras.

de nylon, que tinha a característica de reflexão e poderia ser “pintado” com a iluminação. Logo de cara percebemos que tinha que ser o mais grosso possível, pois seria o mais resistente, por isso trabalhamos com as espessuras de 0,9 e 1,0mm.

Cacau queria que além dos fios que iam do chão até o teto do teatro, também estivesse em cena cubos, que poderiam ser movimentados e ressignificados durante o espetáculo, além de criar espacialidades diferentes e proporcionar a utilização de planos altos e médios na nossa movimentação. Os cubos seriam vazados e seriam preenchidos com fios de nylon. Rômulo fez um primeiro esboço de possíveis disposições dessas torres de nylon.

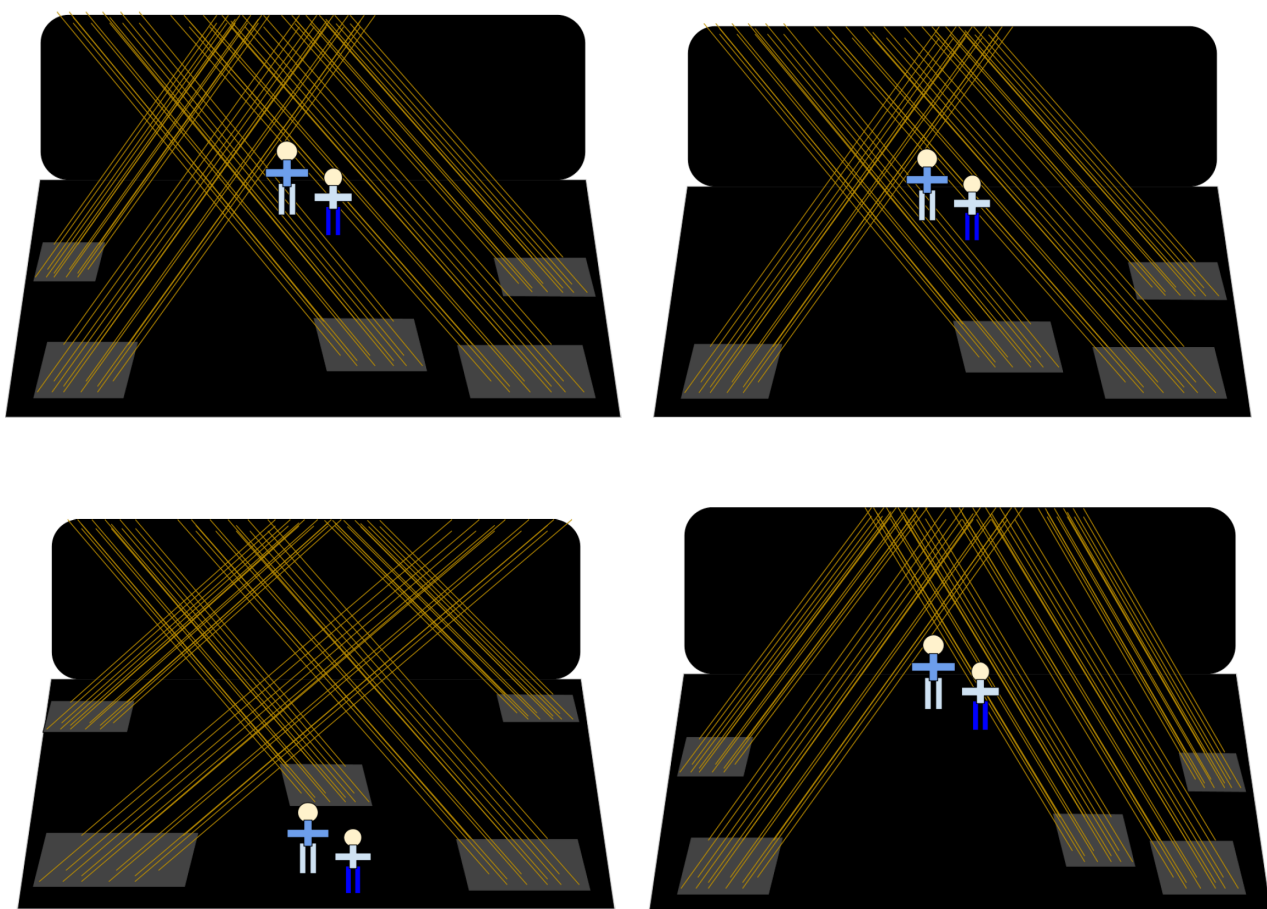


Figura XXIII - Esboço do cenário feito pelo Rômulo Mendes

Enquanto não tínhamos o teatro que iríamos apresentar disponível, começamos a testar os cubos. O orçamento era pequeno, então encomendei um cubo de protótipo e ver se a ideia funcionava. Pintamos o primeiro cubo de preto, e começamos a colocar mini ganchos nele para passar os fios de nylon, era um trabalho exaustivo e que rendia muito pouco. Augusto de Pádua, nosso professor de canto e o técnico de som do

espetáculo, viu o nosso trabalho com os ganchos e sugeriu que o cubo fosse furado e o nylon passado pelos furos como um cadarço, ainda bem que seguimos essa sugestão, caso contrário estaríamos até agora colocando ganchos nos cubos. Com o pouco de fio que conseguimos passar no protótipo, Cacau já viu que funcionaria e decidiu por termos oito cubos no total.



Figura XXIV - Fotos dos Protótipos do cubo.

Os ensaios passaram a ocorrer todos os dias da semana na parte da tarde, parávamos para comer e fazíamos cenário durante a noite e a madrugada. Isso atrapalhava bastante os ensaios do dia seguinte, pois o corpo já estava cansado do trabalho braçal da madrugada, e não rendíamos o que que poderíamos. O tempo que era dilatado nas experimentações, com momentos para decantar o que havíamos feito, agora era acelerado, o prazo era curto e começamos a ficar exaustos e estressados.

Durante o processo do "Isso Passa" algumas funções foram divididas entre a equipe. Entre essas funções estava a cenografia. A diretora Camila Meskell pensou na concepção do cenário, mas não tinha ninguém para executar as ideias. Então nós atores viramos algumas noites pintando cubos, passando 3km de fio de nylon por micro buracos. Micro Buracos que nós mesmos furamos um a um. Essa foi uma parte cansativa do processo. Nesse período, estávamos ensaiando todos os dias, durante 4h por dia, e depois ficávamos mais algumas horas focados no cenário. Qual estratégia usar para executar de forma mais rápida, sem interferir na qualidade? A gente não sabia. Fomos mudando a cada dia. Experimentando. Alguns desentendimentos, muito cansaço, e pouco tempo sobrando pra seguir estudando o texto como ator. Fazer teatro em Brasília, no Brasil, muitas vezes é desafiador. Geralmente sem incentivos públicos financeiros para pagar profissionais, ou investir em materiais mais práticos, precisamos nos desdobrar em várias funções e usar a criatividade para chegar nos resultados esperados. Certa vez ouvi de um amigo que estava morando/estudando em Nova York, que os brasileiros têm sorte, pois desenvolvem melhor a criatividade diante da escassez de recursos. Ele, no caso, estava utilizando a sua criatividade exercitada no Brasil, para se destacar em produções norte-americanas com recursos financeiros. Não duvido que seja um grande exercício de criatividade experimentar soluções diante da falta de recursos. Mas é uma pena que este seja, muitas vezes, o

único caminho para executar uma ideia, e que a desvalorização do trabalho do artista, mesmo dentro da academia, ainda seja uma realidade (Mendes, Diário de bordo).

Começamos o trabalho pelos cubos, que precisavam ter 80 furos e uma extensão muito grande de nylon para passar por eles. Fizemos os cálculos e para preencher os quatro lados do cubo precisaríamos de aproximadamente 1 quilômetro de fio de nylon de 1mm, somente para os cubos, sem falar das torres para o cenário. O pé direito do teatro tem 3 metros e 20 cm, no projeto do cenário teríamos cinco torres de nylon, sendo duas retas e três na diagonal. Fizemos um novo cálculo e seria necessário mais 2 quilômetros de nylon. Ao todo foram utilizados no cenário quase 4 quilômetros de fio.

Assim que o teatro foi liberado pra gente, um mês antes da estreia, o que foi fundamental para o desenvolvimento do espetáculo, começamos a montagem do cenário. Na instalação da Lygia, os eram pregados no chão com ganchos, o que não podíamos fazer, já que precisaríamos furar o chão do teatro, então criamos uma base de madeira que ficaria grudada no chão com fita de linóleo, e em cima fizemos uma estrutura de cano PVC para amarrar os fios que saiam do chão. Os fios eram passados um por um pelo furo na madeira de base e amarrados na estrutura de PVC.



Figura XXV - Montagem do cenário com um mês de antecedência no teatro.

Enquanto isso, Cacau começava a definir as movimentações de cada cena¹²³, e as imagens que queria formar com as movimentações dos cubos, que eram até então representados por puffs. Na cena 02, por exemplo, os cubos seriam ressignificados e representariam a cama do meu personagem, o crescimento dos filhos (no momento em que são empilhados), os balões, obstáculos de uma brincadeira, e no final, o caixão do personagem do Rômulo, com o meu personagem em cima (ver imagem abaixo). Os

¹²³ O vídeo da marcação da cena 02 pode ser acessado no seguinte link: <https://youtu.be/gD5NAEQn-ks> - acesso em 27/09/2023

cubos começaram a ter um papel fundamental no espetáculo, trazendo signos e significados para a narrativa.

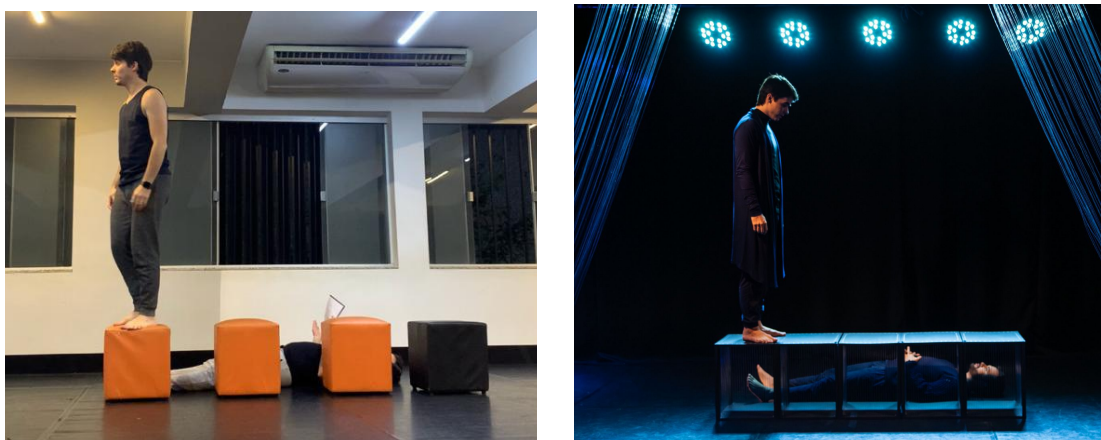


Figura XXVI - Fotos que fazem o comparativo entre o ensaio e a apresentação. A imagem do filho em cima do caixão (formado pelos cubos) do pai era uma das mais fortes da peça. Foto: Fernanda Resende

Nossos ensaios passaram a acontecer no teatro, o que potencializou toda a nossa experimentação. Ensaiar no espaço que vai acontecer o espetáculo, tendo acesso a todo o equipamento de luz e de som, é um sonho para muitos artistas. Em sua maioria, a realidade brasileira é bem distante disso, na maioria das vezes ganhamos acesso ao teatro dois dias antes da estreia, um para montagem técnica e outro para passagem e reconhecimento de palco. O que geralmente acontece, são adaptações, ou até mesmo, modificações do que já havia sendo ensaiado a meses.

O nosso caso era completamente o contrário, tínhamos acesso irrestrito, até mesmo de horário, tínhamos os equipamentos de iluminação à nossa disposição, o que fez com que várias cenas fossem experimentadas já com a iluminação que Cacau imaginava. Cacau queria brincar não somente com os fios de nylon formando as torres, mas emaranhados desses fios também. Na música 03 (Desprendimento), a diretora pediu para que criássemos uma teia utilizando os fios de nylon, para isso precisamos colocar ganchinhos laterais nos cubos para viabilizar a ideia. A ideia central era que fossem projetadas imagens no nylon, nos cubos e no fundo. Essa projeção foi testada¹²⁴ muitas e muitas vezes, até que chegássemos ao resultado final, e isso só foi possível, pois tínhamos o espaço teatral, os refletores, o projetor e a aparelhagem de som disponíveis.

¹²⁴ O vídeo da marcação da experimentação da projeção pode ser acessado no seguinte link: <https://youtu.be/nHJONs3Z6B0> - acesso em 27/09/2023



Figura XXVII - Fotos dos testes de iluminação e projeção feitas no teatro.

Na cena em que era utilizada a projeção, o personagem do Rômulo estava relembando momentos da sua vida, ao mesmo tempo em que mostrava eles para o meu personagem. A ideia da projeção era que o meu personagem enxergasse sob a perspectiva do outro personagem. Cacau queria que aqui começasse a ficar mais claro que a relação retratada da peça era de um pai com um filho. Tínhamos conversado sobre a cena e Lucas ficou encarregado de separar alguns vídeos para o teste no dia seguinte. Primeiramente, testamos vídeos simples, como as ondas do mar (presente no texto da música), imagens de pais com filhos e balões voando.

A imagem projetada no fio de nylon dava um efeito holográfico e ficava muito interessante. Testamos os vídeos recortados nas pilastras criadas pelos cubos e no tecido do fundo do palco, e decidimos por manter a projeção ampla. Nas pesquisas dos vídeos, Cacau encontrou um curta metragem francês, ganhador do Oscar de melhor roteiro original de 1957, chamado *Le ballon rouge*¹²⁵. A diretora selecionou onze trechos no total do filme em questão, em sua grande maioria mostrando a relação entre o menino e o seu balão.

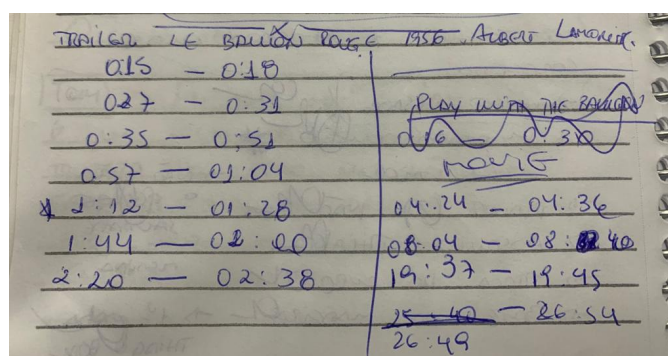


Figura XXVIII - Trechos do filme *Le ballon rouge* selecionados pela diretora em seu diário de bordo.

¹²⁵ Curta-metragem francês lançado em 1956, dirigido pelo cineasta Albert Lamorisse. O título se traduz para "O Balão Vermelho" em português. O filme se concentra em um menino chamado Pascal que encontra um balão vermelho nas ruas de Paris. O curta metragem pode ser acessado no seguinte link: <https://www.youtube.com/watch?v=VexKSRKoWQY> - acesso em 28/09/2023

Outro vídeo escolhido pela direção foi o único vídeo que tenho com o meu pai. Quando meu pai faleceu em 2011, ainda não era muito comum a utilização de celulares com câmeras acopladas, o que dificultou a documentação através de vídeos, ou fotos. Isso fez com que as únicas fotos, ou vídeos, que tenho com o meu pai, são os mais antigos, ainda tirados com câmeras analógicas e gravados em fitas VHS. Só descobri da existência do vídeo em maio de 2020, através de um de meus irmãos, e pra mim representava um pedaço da minha saudade. O vídeo curto¹²⁶ nos mostrava sorrindo enquanto fazíamos carinho um no outro, e ter ele durante o espetáculo, era como se eu tivesse revivendo aquele momento e aquelas sensações. Podia sentir a textura da minha mão passando na sua barriga, e o cheiro de cigarro misturado com perfume que ele exalava.

Abaetê Queiroz¹²⁷, que esteve comigo naquele primeiro musical *Estrelinha que caiu do céu*, e que só depois de quase vinte anos iríamos trabalhar juntos de novo, assistiu um dos ensaios e deu uma sugestão que seria acolhida pela direção. Queiroz sugeriu que os vídeos fossem tratados com um filtro que imitasse o contorno de um giz branco, delimitando as formas, e contrastando com o fundo preto, trazendo uma ludicidade para o momento. A ideia realçou as linhas das imagens e combinou bastante com os nylons e o efeito holográfico conseguido com a projeção.

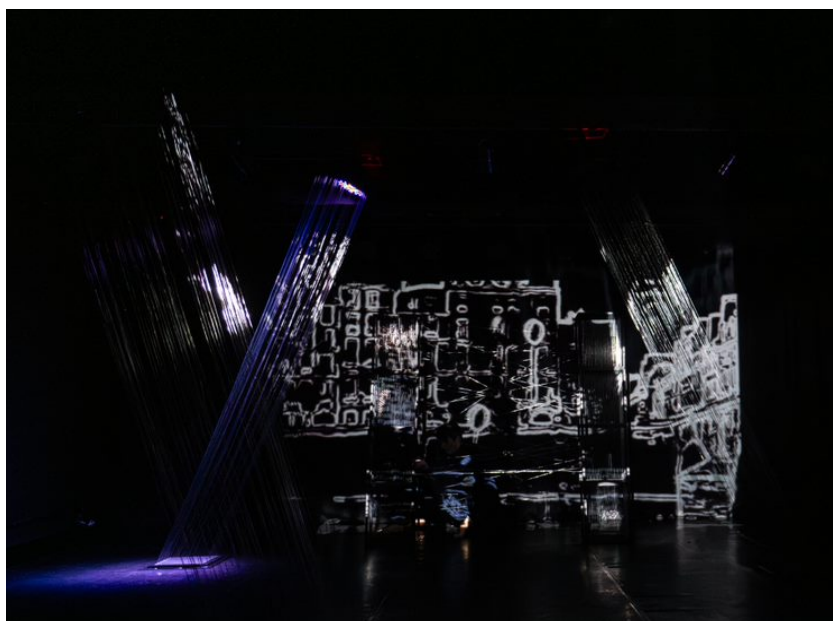


Figura XXIX - Projeção com o filtro sugerido pelo Abaetê.

¹²⁶ O vídeo pode ser acessado no seguinte link: https://youtu.be/RNUlkKReB_0 - acesso em 28/09/2023

¹²⁷ Ator, diretor e iluminador, além de agente cultural com grande responsabilidade no cenário teatral de Brasília. Na sua produção contam mais de cinquenta espetáculos como ator, trinta montagens na função de diretor e cerca de sessenta planos de luz em vários projetos.

Sempre admirei muito o trabalho do artista *Banksy*¹²⁸ pela sua capacidade de traduzir em imagens temas tão profundos. A obra *Love is in the bin* (ver figura XXX), sempre voltava na minha cabeça toda vez que pensava nas movimentações experimentadas em sala de ensaio, segurar, soltar e procurar. Até que um dia olhando o *twitter*, me deparei com o seguinte *tweet* “Ontem fui no MOCO em Barcelona e descobri que tem pessoas que veem a menina tentando PEGAR o balão, mas eu sempre vi ela SOLTANDO o balão. Vocês veem o que?”.



Figura XXX - *Love is in the Bin*, Banksy.

No dia seguinte levei essa provocação para o nosso ensaio, afinal de contas a metáfora da obra de *Banksy* comunicava muito bem com as dramaturgias do espetáculo. Refletimos muito sobre esse questionamento do usuário do *twitter* e fizemos ela reverberar dentro do texto. No momento em que meu personagem se questiona se irá se reencontrar com o seu “balão”, o personagem do Rômulo faz a movimentação semelhante a da menina na obra do *Banksy*, potencializado pela luz, e o questiona:

LIN - (*fazendo o movimento para a luz*) O que você vê?

TOM - Sei lá...

LIN - Faz um esforço!

TOM - Nada, não consigo ver nada...

LIN - Descobri... que quando eu vejo alguém tentando pegar o balão, talvez na verdade, ele esteja tentando soltar o balão. (*início da música*) (Trecho do texto *Isso passa?*).

¹²⁸ Banksy é o pseudônimo de um artista de rua e grafiteiro britânico, cuja verdadeira identidade ainda é desconhecida pelo público em geral. Ele ganhou notoriedade internacional por sua arte de rua provocativa, política e socialmente consciente. Banksy é conhecido por suas obras de arte que misturam sátira política, ironia e humor, muitas vezes pintando imagens e mensagens em locais públicos, como paredes de prédios, pontes e muros urbanos.

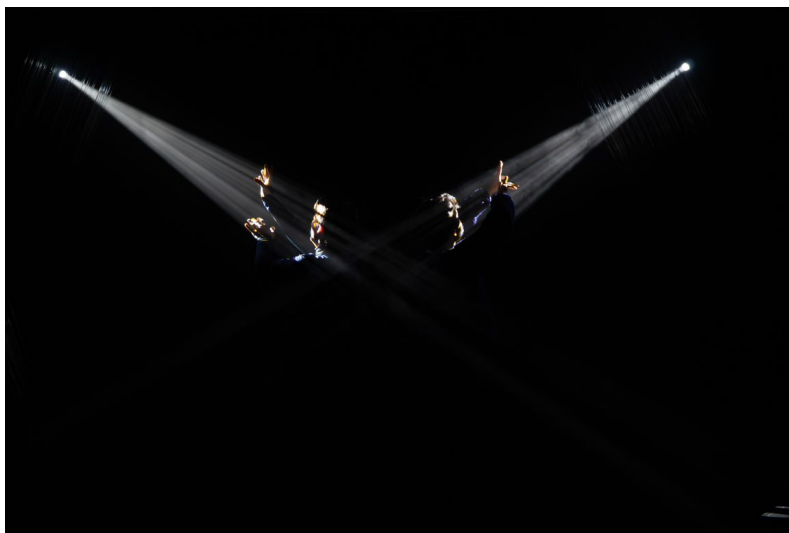


Figura XXXI - Movimentação da cena baseada na obra do Banksy.
Foto: Fernanda Resende

Com o passar dos ensaios, a diretora teve a ideia de utilizar um *Launchpad*¹²⁹ para o espetáculo. Cacau solicitou que o dispositivo tivesse que ter a função de gravar algum som ao vivo e que ele pudesse ser reproduzido a qualquer momento. Iniciei a pesquisa para encontrar algo que fosse compatível com o orçamento disponível¹³⁰ e a necessidade da diretora. Falei da minha necessidade e ele me indicou comprar um aplicativo, chamado *Loopy pro*¹³¹, ao invés de comprar o dispositivo, pois teria a mesma funcionalidade. Lucas ficou com a função de testar o aplicativo durante sete dias, antes de comprarmos, para entender se realmente iria ser útil.

Quando a ideia ainda estava embrionária, Cacau queria que os sons fossem gravados e reproduzidos pelos próprios atores durante o espetáculo, no dispositivo que ficaria no cenário. Essa primeira ideia nunca saiu do campo da imaginação. Depois passamos para a operação do próprio Lucas durante o espetáculo, os nossos microfones seriam conectados no *iPad*, onde estaria o aplicativo, e os sons seriam reproduzidos direto na mesa de som do teatro. Também não foi pra frente. Por último, gravaríamos algumas falas selecionadas pela Cacau em um estúdio, passaríamos os áudios para o *launchpad* que reproduziria as falas em momentos marcados. As gravações não iriam

¹²⁹ É um dispositivo controlador MIDI usado por DJs e produtores para tocar e lançar samples, loops e efeitos em software de música. Esses controladores têm uma matriz de botões iluminados que podem ser atribuídos a diferentes sons ou funções, permitindo criar sons ao vivo de maneira interativa.

¹³⁰ O espetáculo custou ao todo R\$ 4.530,36, gastos com cenário, figurino, fotografia, filmagem e cachês. Tivemos de bilheteria R\$ 5.725,00, utilizados para pagar os gastos. O espetáculo só não ficou no “vermelho” por conta do aceite da equipe em receber de acordo com a bilheteria e pela pauta do espaço ter sido paga por um valor simbólico, somente para ajuda de custos do teatro.

¹³¹ É um aplicativo de música para dispositivos iOS que permite criar música em loops de maneira intuitiva e criativa. Com o Loopy Pro, você pode gravar e reproduzir áudio em loops, sobrepondo camadas de sons para criar composições musicais complexas em tempo real.

substituir o texto falado ao vivo, mas seriam utilizadas como ecos, ou reforços. Prosseguimos com essa última opção.

A gravação em estúdio implicava em mais dinheiro e mais tempo. Estava muito preocupado com o nosso prazo, já que faltavam apenas três semanas para a estreia. O nosso *tempo* começava a ficar apertado e o nosso *ritmo* precisava ser mais acelerado. Logo pensamos no Paulo de Góes, um amigo próximo e dono de um estúdio chamado *Audiotech*. Góes foi chamado para fazer a gravação das nossas vozes, e entrou no projeto com muita empolgação e prontidão, virou mais um parceiro do projeto.

Com diversos trechos selecionados pela nossa diretora, fomos até o estúdio da *Audiotech*, gravar as frases¹³², risadas e respirações. Para ter um leque de possibilidades, gravamos as mesmas frases com diferentes intenções, ritmos, pausas e intensidades. O resultado foram 12 minutos e 37 segundos de áudio gravado do Rômulo e 10 minutos e 36 segundos meus. Cacau e Lucas se reuniram e selecionaram os melhores áudios, que seriam usados nas experimentações. Infelizmente não tivemos tempo o suficiente para amadurecer completamente a ideia e o *launchpad* não foi utilizado no espetáculo, mas conseguimos aproveitar alguns sons gravados em um momento da peça.



Figura XXXII - Gravação no estúdio da Audiotech.

No decorrer dos ensaios, Cacau sentiu a necessidade de ter um momento no espetáculo que somente a audição fosse explorada, remetendo a uma ideia do início do

¹³² O vídeo pode ser acessado no seguinte link: <https://youtube.com/shorts/PaLk5t05sDk?feature=share> - acesso em 29/09/2023.

processo, em que a plateia veria somente um dos atores e só escutaria o outro. Então, a diretora começou a trabalhar com o Lucas no que ela chamou de “caos sonoro”. Nada mais era do que diversas camadas de sons sendo colocadas em um único áudio. Cacau queria que o “caos sonoro” fosse uma espécie de retrospectiva do que tinha se passado na peça, além de ser um memorial dos nossos referenciais de todo o processo. Ele era composto pelos áudios das falas gravadas em estúdio, som de relógio, a trilha tema do filme *Interstellar*, um áudio de uma entrevista do meu pai, a música preferida dele, *What a wonderful world*, a música *Mais bonito não há* do Tiago Iorc, sons de balão sendo enchidos, assobios, entre outros.

No início de julho, estávamos em um momento caótico dos ensaios; parecia que algo estava faltando e a estreia estava se aproximando. Cacau disse que precisava de um tempo para pensar e resolver o que não estava funcionando. Alguns dias depois, Cacau e eu fomos assistir à peça 'Ficções', com Vera Holtz, dirigida por Rodrigo Portella. Na verdade, fomos para a fila de espera do CCBB, onde ficamos cerca de 4 horas sentados na esperança de conseguir entrar na peça. Ao longo das horas, Cacau utilizou esse tempo para criar, organizar suas ideias e trabalhar. Pegou o roteiro e uma caneta, ficando ali pensando e repensando várias coisas. Era quase possível ver a fumacinha do seu cérebro funcionando. Após as 4 horas, conseguimos nossos ingressos e entramos no teatro. Quase no final da peça, há uma cena em que ficamos em um completo blackout, ouvindo uma paisagem sonora que percorre todo o teatro através de um sistema de som 3D. Ouvir e absorver aquele amontoado de sons foi realmente arrepiante. Ainda no escuro, senti Cacau me cutucando e dizendo: 'É ISSO!!! ERA EXATAMENTE ISSO O QUE EU QUERIA FAZER (no isso passa) DAR ESSA SENSAÇÃO AO PÚBLICO'. Eu respondi: 'ENTÃO VAMOS FAZER!'. O caos de Holtz e Portella era a inspiração perfeita para resolver o nosso caos. Pré-selecionei as sonoridades necessárias que dialogavam com o roteiro da peça (sons de balão, mar, respiração, relógio, falas dos atores, entrevista do Silvio Linhares, músicas de referência) e sentei com a Cacau para realizar a edição. O processo, apesar de trabalhoso, foi muito fácil; simplesmente fluiu, as peças se encaixavam como num quebra-cabeça. Cacau me guiava como uma maestra: 'Puxa um pouco mais... Aumenta esse som... Repete essa fala...'. Mas também me deixava livre para dar meus pitacos. Foi realmente muito empolgante ver como tudo ia fazendo sentido e sentir que estava funcionando. Quando percebemos, já estava pronto. A primeira vez que utilizamos a faixa no ensaio foi um momento muito marcante; Thiago se emocionou muito ouvindo a voz do pai, e a emoção da cena foi arrebatadora. Até hoje, mesmo tendo escutado diversas vezes a faixa, eu ainda me arrepio! Às vezes o caos pode ser a solução. *Uma curiosidade, na faixa “Caos Sonoro” foram utilizados 44 sons distribuídos em 14 camadas sobrepostas (Amado, Diário de bordo).

O resultado foram pouco mais de dois minutos em que o público ficava no escuro total, absorvendo todos esses sons, e uma mistura completa de sensações para

nós atores. Escrever e atuar em uma peça sobre o meu processo de luto, e ter materializada a voz do meu pai trazia uma sensação de que estávamos juntos novamente. O cordão tinha tensionado, e eu conseguia perceber a presença dele ali, naquele momento. Pause a leitura por dois minutos, feche os seus olhos e dê play no “caos sonoro¹³³”.

No dia 21 de julho de 2023 começamos a finalizar as pilastras de nylon, agora erguendo elas até o teto, o que se tornou um desafio exaustivo e estressante. Medimos e cortamos todos os fios, que seriam presos passados por uma base de madeira, que estava fitada no chão (somente as retas não eram presas no chão e sim flutuantes), e amarrados no cano PVC no teto. A problemática era conseguir manter o fio completamente esticado, já que a base de madeira do chão ia se descolando conforme os nylons iam sendo amarrados no teto. Isso fez com que mudássemos o modo de feitura de uma pilastra para a outra.



Figura XXXIII - Montagem das pilastras de nylon.

Mais uma vez a oportunidade de termos acesso ao teatro permitiu que a montagem durasse muitos dias e os testes fossem feitos. Após a montagem do cenário, começamos os testes com a iluminação, tentando entender como a luz refletiria no nylon e como ela modificaria o cenário. A peça já estava toda marcada e pensada esteticamente, então, começamos as primeiras passagens gerais, lapidando algumas coisas, eliminando e acrescentando outras.

¹³³ O áudio “caos sonoro” pode ser acessado no seguinte link: <https://youtu.be/jlfiPMbElt8> - acesso em 10/10/2023.

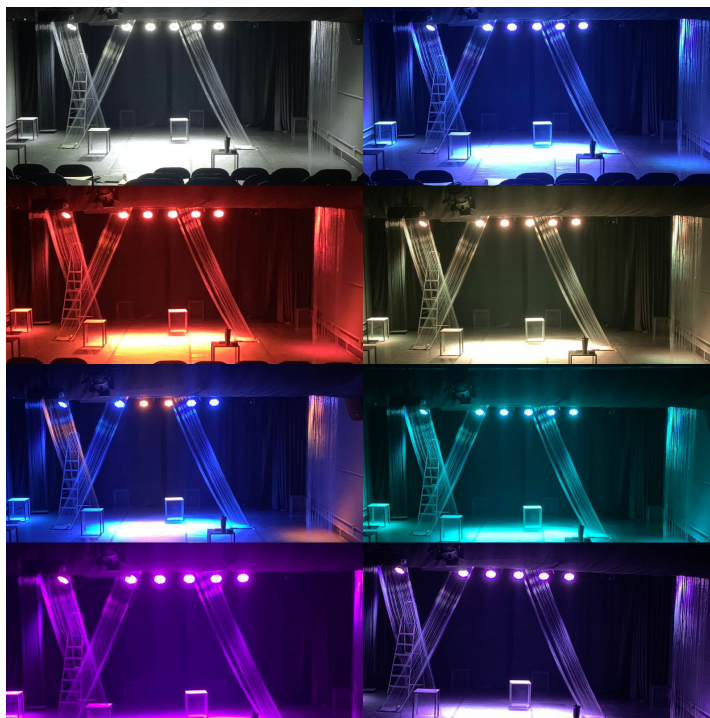


Figura XXXIV - Teste das pilastras com a iluminação.

Cacau ainda não tinha sentido a necessidade de alterar o texto, mas quando chegamos na marcação das duas cenas finais, Cacau achou que elas eram muito repetitivas, então fez uma junção das duas cenas. Por exemplo, no texto original, os dois personagens “dançavam” *What a Wonderful world*, como um forma de extravasar seus sentimentos. A diretora quis modificar completamente esse momento colocando uma música que fosse contrária as músicas do espetáculo, criando uma ruptura no ritmo e um estranhamento para quem estava assistindo. Escolheu a música *Smack my bitch up* do *The Prodigy*¹³⁴. O estranhamento que ela queria da plateia, já estava sendo causado em mim. Tive a impressão que essa ideia não condizia em nada com o espetáculo, e não agregaria valor a ele. Fiquei com os dois pés atrás, mas deixei que ela experimentasse, se ela achasse que era válido, a última palavra seria a dela.

Começamos a fazer diversas experimentações com a música escolhida e com as luzes em efeito *strobo*. Cacau pediu para traduzir as sensações dos personagens em movimentos não convencionais, até a nossa exaustão. Com a combinação das luzes piscando rapidamente e da movimentação rápida, terminamos o ensaio passando mal, eu com muita vontade de vomitar e o Rômulo com muita dor de cabeça. O diálogo a seguir que tivemos após o ensaio, também seria aproveitado na cena pela diretora:

¹³⁴ O áudio pode ser acessado no seguinte link: <https://www.youtube.com/watch?v=xW17jtkjvvg> - acesso em 10/10/2023.

Thiago - Eu tô passando muito mal, acho que vou vomitar.
 Rômulo - A minha cabeça está explodindo.
 Thiago - Quem teve essa ideia genial? (*Cacau ria preocupada*)
 Rômulo - Não tenho mais idade pra isso não.

A diretora ainda adicionaria na cena momentos em que a luz parava de piscar e eram formadas fotos com poses que apareceram durante o espetáculo. Até testarmos com a nossa primeira “plateia”, falarei disso posteriormente, eu confesso que não acreditava na cena, achava uma ruptura muito grande com tudo que já tinha ocorrido na peça, mas precisava confiar na minha diretora. A ideia dela era que a plateia fosse lançada para uma atmosfera completamente diferente e depois caísse no abismo sentimental da última parte. Passamos por muitos ensaios de teste dessa cena, com a iluminação que se alterava a todo momento, com as imagens formadas nas fotografias, e com a música. A cena não só funcionou, como era lembrada pelo público ao final do espetáculo.



*Figura XXXV - Foto do início da cena citada acima.
 Foto: Fernanda Resende*

Quando estávamos com a peça toda marcada, a diretora resolveu fazer um teste com uma pequena plateia. Abaetê Queiroz, citado anteriormente, e Ana Quintas¹³⁵, que faria a iluminação do espetáculo, foram chamados para participar desse ensaio teste.

¹³⁵ Ana Quintas, nasceu e vive em Brasília, é Mestra em Artes Cênicas pela Universidade de Brasília (2020), Mestra em Stage Design pela Trinity College Dublin, Irlanda (2017), Bacharel em Interpretação Teatral pela Universidade de Brasília (2010). Desde 2001 entre palcos, oficinas, ensaios, cabines de luz, escadas, universidades, foi se formando mais como Atriz, depois como Iluminadora, e agora como Pesquisadora.

Seria o nosso primeiro passadão da peça inteira. Além de comandar a sonoplastia, Lucas também estava fazendo a iluminação e projeção nesse dia, enquanto Cacau tomava nota de tudo que estava acontecendo. Para a nossa surpresa a nossa plateia teste achou que já estávamos fazendo ensaios há bastante tempo, pois várias coisas estavam orgânicas.

Após o ensaio, ficamos duas horas conversando sobre as impressões de cada um. Quintas, começou abordando a iluminação do espetáculo e se questionando o motivo de ter sido chamada, já que para ela a iluminação estava concebida. Se colocou à disposição para fazer uma espécie de assessoria, mas que achava não haver necessidade dela entrar no projeto. Ana ressaltou que por termos o teatro e os equipamentos de iluminação disponíveis, criamos luzes que dialogam e potencializam o espetáculo. Mais um ponto positivo por ter o espaço de apresentação disponível durante o processo. Além de ter dado várias dicas sobre iluminação, falou ainda sobre o ritmo acelerado do texto, e que sentia falta de mais pausas. Abaeté concordou que faltava um respiro na peça, uma parte mais cômica, ou que uma quebra fosse feita.

Michelle Fiuza, citada anteriormente, entraria no processo aos 45 do segundo tempo, pois Quintas já havia dito que não poderia operar a iluminação, e após o ensaio teste, também achou que não teria necessidade de criar a iluminação. Fiuza entraria no espetáculo para criar a iluminação, e muitas vezes traduzir de forma prática, o que já estava na cabeça da diretora. Como Michelle é maestrina e estamos tratando de um espetáculo de teatro musical, não poderíamos ter um *match* melhor. A experiência de Fiuza com a iluminação, tinha começado alguns anos antes, quando construiu o seu próprio teatro, fazendo iluminações de espetáculos internos do Empório Cultural, até assinar o seu primeiro trabalho profissional como iluminadora na peça *Abra-me com cuidado*.

Fizemos um ensaio para que ela absorvesse tudo o que já tinha, e tudo que ainda poderia ser criado. Michelle e Cacau conversaram bastante sobre o espetáculo e principalmente sobre as ideias que já estavam amadurecidas na cabeça da diretora e teriam que ser testadas nos próximos poucos ensaios. Logo de cara tínhamos o número de abertura do espetáculo que era feito com diversos *blackouts* associados com as movimentações dos atores pelo espaço, com momentos exatos para a luz apagar e acender. Como não tínhamos partituras das músicas, Michelle chegou a criar uma partitura para conseguir criar e operar a iluminação.

Figura XXXVI - Partitura criada por Michelle para operar a iluminação da primeira música.

Fiuza também teve a ideia de colocarmos os refletores dentro de cada pilastra, e separamos os canais em que estavam ligados, criando mais possibilidades de combinações e possibilitando a individualidade deles, por exemplo, poderia ligar a pilastra da frente na cor verde, e a de trás na cor vermelha. Várias cenas dependiam muito da iluminação, então repetíamos a mesma cena inúmeras vezes, até o nosso ritmo em cena, se encaixar com o ritmo da iluminação e vice versa. A luz seria um dos pontos mais lembrados após o espetáculo.



Figura XXXVII - Os refletores foram colocados dentro de cada pilastra
Foto: Fernanda Resende

Primeiro sinal, entramos na última semana de ensaio. Victor Castelo assiste o espetáculo pela primeira vez (no nosso último ensaio), as lágrimas que escorrem pelo seu rosto até encontrar o sorriso escancarado dizem tudo. O frio na barriga toma conta de todos da equipe. Dá pra sentir no ar a empolgação de colocar no mundo um trabalho que demorou tanto tempo para ser concebido. Segundo sinal, sou grato a todos os amigos que contribuíram com o que sabem fazer de melhor para um projeto que não é mais só meu, é nosso. Vamos para o palco, está tudo pronto, a equipe se reúne no centro para as últimas palavras: Eu seguro a minha mão na sua, uno meu coração ao seu, para que juntos possamos fazer aquilo que eu não posso, não quero e não consigo fazer sozinho.

Sinto o fio tensionar

respira

deixa o ar entrar

escuta o ar entrar

Terceiro sinal.

Isso passa?¹³⁶



*Figura XXXVIII - Parte da equipe reunida no palco na estreia.
Foto: Fernanda Resende*

¹³⁶ O vídeo da peça na íntegra pode ser acessado no seguinte link: <https://youtu.be/hpLrKXJF5IM> - acesso em 12/10/2023.

4. A ANÁLISE DO TEMPO-RITMO A PARTIR DA RECEPÇÃO DO PÚBLICO

Após a estreia, ainda reverberando toda a resposta que recebemos da plateia, e nos permitindo sentir tudo aquilo que fora compartilhado na experiência teatral, recebemos por uma mensagem enviada ao ator Rômulo Mendes, o que seria um “Ensaio sobre experiência teatral brasileira - ISSO PASSA?”, escrito por Cleber Cardoso Xavier¹³⁷. O texto arrebatou todos nós envolvidos com o espetáculo, e peço licença para iniciar o capítulo com esse ensaio:

Um balão se foi. Não se sabe para onde, quando ou como. A luz azul nos remete a um espaço/tempo nostálgico e melancólico que é corroborado pela sonoridade lúgubre, grave, arrastada que, de forma basal, cativa o corpo de quem já está sentado a esperar a peça iniciar. Entretanto, ao adentrar a sala, o evento já começou. Talvez a plateia não se deu conta, mas alguns espectadores mais atentos já acostumam suas pupilas à reduzida iluminação, identificando ao fundo do espaço cênico os atores Thiago Linhares e Rômulo Mendes (no solo). Ali está posto o diálogo que será desenvolvido ao longo dos próximos 65 minutos de espetáculo com possíveis lágrimas a molhar a face de alguém da plateia.

O cenário remete à visualidade concreta de Lygia Pape que pode ser percebida mais facilmente em sua sala/instalação em Inhotim(MG). Dentre tantas músicas cantadas pelos próprios atores, a sonoridade impactante e que seria destoante do restante da estrutura do espetáculo, faz-se primorosa e dialoga com o contexto do instante – a presença de Chemical Brothers acelera o coração, dispara a adrenalina que em seguida é utilizada na catarse corporal ao comprimir as glândulas lacrimais da plateia. Há um jogo de vozes demonstrando a relação entre os seres que habitam a cena, evocando um espaço atemporal ocupado, ou quiçá habitado, ora por um, ora pelos dois atores. Lugar este que permite diversas e distintas interpretações a cada observador, uma vez que pode ser lido como memória, como autoficção, como sentimento (saudade/solidão/melancolia/desespero), como umbral ou purgatório, ou ainda como multiverso para os mais atuais nas questões cinematográficas e mercado juvenil, não que este conceito seja recente, mas sim amplamente mercantilizado nos últimos tempos.

Os objetos cênicos são utilizados ao longo do espetáculo, promovendo reconfigurações do cenário de maneira inteligente e instigante. Ora remetem a um esquite, ora a uma cela. Ambas imagens denotam a prisão ou a contenção do ser em um estado de espírito, monoideia ou até mesmo o congelamento de um instante que se perpetua em repetição, em atos de esquecimento e lembrança, início – fim – reinício cíclico. Portanto, o objeto cênico compreende e resolve a necessidade de ambientar o diálogo e a

¹³⁷ Doutor e Mestre em Arte pela Universidade de Brasília. Pós-graduado em Informática em Educação (Universidade Federal de Lavras). Possui licenciatura em Dança (Instituto Federal de Brasília), Matemática (Universidade Católica de Brasília) e Informática (Universidade Católica de Brasília). Graduação em Tecnologia em Processamento de Dados pelo Instituto Unificado de Ensino Superior Objetivo (1994). Professor ad-1 da Secretaria de Estado de Educação do Governo do Distrito Federal. Co-autor do livro Brasília X5: 50 anos de artes visuais em Brasília. Artista visual com trabalhos apresentados no Brasil, Argentina e Espanha.

continuidade das cenas. O mesmo acontece com o uso da luz, da sonoridade e das expressões corporais. O espetáculo contempla a dança, o uso de novas tecnologias da cena, a música, a teatralidade e ainda a visualidade, sendo enfim um espetáculo que abarca as distintas linguagens da Arte.

A fantasia e o devaneio podem ser percebidos desde o início da peça, mas o que fica mais satisfatório é a provocação que o texto e a interpretação dos dois atores promove na plateia, questionando a cada observador o que ele percebe do objeto ali exposto. A convocação à memória e o diálogo interno é quase que obrigatória, causando uma emoção considerável ao usar o figurino como metáfora de desligamento e distanciamento e também ligação, ao final do espetáculo. O objeto fio / linha / conexão é o mote que percorre a narrativa, estando presente no cenário, na projeção visual, nos elementos cênicos e no figurino... O fio da peça ainda permanece em mim, pois me sinto ligado à mesma. Com admiração pelo espetáculo, parablenizo a equipe pelo brinde à minha noite de sábado (Ensaio, Cleber Cardoso Xavier)



*Figura XXXIX - Agradecimento.
Foto: Fernanda Resende*

Experimentamos inúmeras formas de tempo e ritmo durante os exercícios e ensaios, como já apresentado aqui nesta dissertação, e eles estavam presentes na concepção de cada elemento que entrava em cena: iluminação, sonoplastia, movimentação, intenção e entonação e cenário. Será que construir um espetáculo, partindo do tempo e do ritmo, já é suficiente para conseguirmos manipular esses dois elementos?

Uma forma de mensurar como o tempo e o ritmo foram percebidos durante o espetáculo, era a resposta dada pela plateia, a percepção individual de tempo e ritmo. Para isso, criei um formulário com o objetivo de entender e documentar os diferentes entendimentos de tempo e ritmo do espetáculo. O questionário perguntava sobre as

percepções individuais sobre o texto (falado e cantado), sonoplastia, iluminação, cenário, encenação e tempo. Recebemos cinquenta respostas de pessoas que estiveram presentes na plateia na nossa curta temporada.

O primeiro elemento do questionário, texto falado e cantado, talvez tenha sido o que mais experimentamos os diferentes tempos e ritmos. Desde o momento da escrita, até as experimentações em sala de ensaio, sabíamos que as repetições de falas, ou de sons, poderiam trazer a ideia de ciclicidade, afetando a percepção de tempo, como percebido pela espectadora Catarina¹³⁸:

Muitas vezes trechos eram repetidos de formas diversas e sempre conseguia voltar para o ponto principal "Isso passa?", o que passa, cabia a cada expectador dar seu devido significado. [...] A forma como o texto era declamado, mudava o tom da cena e até mesmo o sentido dos trechos já ditos anteriormente. Dependendo do estado emocional dos atores, também alterava, bastante, como tal texto chegava até mim. Vozes sussurradas, gritadas, "naturais"... (Resposta obtida através do formulário, Catarina Kirst).

No início, a nossa diretora, Cacau, teve dificuldade em conseguir uma liga entre o texto falado e a música, pois ela “[...] tinha a sensação das músicas, com seu tempo-ritmo já definidos pela estrutura da composição musical, estarem em discordância com o que estávamos construindo em cena” (Meskell, Diário de bordo). Após diversos testes, Cacau percebeu que o próprio choque do tempo da cena e da música podiam gerar algo interessante. Então foi criado um tempo-ritmo mais acelerado no texto falado, contrastando com o tempo-ritmo mais lento do texto cantado, já que as músicas tinham um tempo-ritmo mais dilatado. Bruna percebeu o poder dessa fricção:

Eu acredito que a forma como o texto falado e cantado foi usado trouxe uma dinamicidade muito única e especial para a peça. Em muitas cenas de fala dos atores, tudo parecia uma troca muito rápida e fluida de texto e, quando a música aparecia, junto vinha uma quebra impactante dessa velocidade que eles estavam trazendo na fala, quase que uma calma, um momento pra respirar e sentir, mudando completamente a atmosfera e a percepção do diálogo. Em cenas em que o texto falado foi trazido de forma mais lenta e calma, era possível perceber a enorme carga de emoção que os atores carregavam em suas intenções, o que era justificado pelo novo momento no qual a peça se encontrava, contribuindo para uma profundidade conceitual e emocional incrível. Essas idas e vindas da rapidez com a calma definitivamente proporcionaram um turbilhão de emoções e sentimentos que

¹³⁸ Todas as respostas aqui compartilhadas foram autorizadas pelos respondentes, que optaram por três opções: 1. Autorizo o uso do nome e das respostas; 2. Autorizo o uso das respostas, mas sem me identificar; 3. Não autorizo. O respondente que optou pela opção de número 2, aparecerá como *Anônimo*.

fizeram com que a experiência do início ao fim fosse absolutamente marcante e engrandecedora (Resposta obtida através do formulário, Bruna Hernandes).

Utilizamos a sonoplastia de diversas formas, sons diversos, nossas vozes gravadas, áudios como o caos sonoro e as bases instrumentais gravadas das músicas cantadas. Ela se transformou em um dos pontos fortes do espetáculo. Para Carla Rodrigues, a sonoplastia “manteve o ritmo do espetáculo fazendo que eu ficasse atenta a todas as cenas” (Resposta obtida através do formulário, Carla Rodrigues).

Cacau resolveu utilizar dos volumes dos áudios para causar diversas sensações na plateia, enquanto alguns disseram aproveitar os momentos em que o áudio estava com o volume forte, para colocar para fora as emoções, outros se sentiram incomodados. “As dinâmicas fortes e fracas, os volumes ensurdecedores seguidos de silêncio proporcionaram uma imersão ainda maior na obra” (Resposta obtida através do formulário, Anônimo 1).

Um fator que em vários momentos foi colocado em discussão, foi o lugar que as músicas foram inseridas na dramaturgia do espetáculo. Cacau chegou a cogitar mudar algumas músicas de lugar, ou até mesmo cortá-las. O seu objetivo principal era favorecer o tempo-ritmo do espetáculo.

O fato das canções terem sido compostas separadamente do processo de montagem do espetáculo, acabou me gerando um certo bloqueio ao levantar determinadas cenas. Em outros momentos, ela se encaixava perfeitamente, fortalecendo a coerência do como estávamos dando vida a aquela e a aqueles personagens. No entanto, tive a liberdade do autor para realizar edições no texto, trocar a ordem de algumas cenas e músicas, assim como realizar alguns cortes de texto tanto falado como cantado. Mas ainda assim me sentia presa a uma estrutura pré-definida que ditava um tempo-ritmo que não casava com o que eu buscava para a cena (Meskell, Diário de bordo)

Quando fizemos as divisões do texto como um todo, separando em unidades distintas, descobrimos que as músicas serviam de transição de um bloco de pensamento para outro, e isso seria de extrema importância para o ritmo, já que o espetáculo não era linear. No fim das contas, as músicas se mantiveram no mesmo lugar que estavam desde o início. A música como transição foi percebida pela espectadora Marina Rodrigues: “As músicas colaboram com a passagem do tempo na peça, pois fazem diferença na compreensão das cenas assim como as embelezam” (Resposta obtida através do formulário, Marina Rodrigues). Também pela Luiza Guerreiro: “O uso da sonoplastia nas transições entre cenas foi muito interessante. O efeito sonoro localiza o espectador

na peça, de modo que ele consiga distinguir bem uma cena da outra (Resposta obtida através do formulário, Luiza Guerreiro).

Dois momentos da sonoplastia foram bastante citados na pesquisa com o público. O primeiro, foi o momento do caos sonoro¹³⁹, em que a voz do meu pai é escutada falando um texto que já tinha sido dito pelo personagem do Rômulo. O segundo, foi a quebra causada pela cena que os personagens “dançam” ao som de *Smack my bitch up* do *The Prodigy*, colocando para fora suas emoções¹⁴⁰. “A música que foi utilizada no momento de colocar o luto pra fora foi uma escolha incrível, deu vontade de dançar junto e deixar os demônios saírem” (Resposta obtida através do formulário, Emanuelle da Silva). Sim, aquela mesma cena que eu não acreditava no início. Como é bom confiar nos nossos diretores. O objetivo da Cacau com essa cena aparentemente tinha sido alcançado com sucesso.

Gostei particularmente da quebra causada pela música na cena da dança - nos fez mudar um pouco de tom fazendo com que as partes mais “profundas” não se tornassem repetitivas (Resposta obtida através do formulário, Beatriz Nobre).

[...] associei a cena com a música eletrônica a um momento de terapia, que é um processo que é bom e importante. Mas como temos que entrar em contato com sentimentos que por vezes evitamos pode ser também um processo difícil e cansativo. É bom "dançar" e colocar pra fora, mas também cansa e faz a gente se sentir mal (Resposta obtida através do formulário, Anônimo 2).



Figura XL - Momento em que os personagens “dançam” ao som de *Smack my bitch up*
Foto: Fernanda Resende

¹³⁹ O vídeo deste momento pode ser acessado no seguinte link: <https://www.youtube.com/watch?v=hpLrKXJF51M#t=51m39s> - acesso em 12/10/2023.

¹⁴⁰ O vídeo deste momento pode ser acessado no seguinte link: <https://youtu.be/hpLrKXJF51M?t=43m20s> - acesso em 12/10/2023.

Quando comecei a escrever essa dissertação, fiquei instigado a falar sobre a transição entre o texto falado e cantado, e surpreendentemente uma pessoa da plateia citou exatamente a transição da fala para o canto, no espaço em que lhe foi dado para falar da sonoplastia. Aquele trecho escrito me pegou completamente de surpresa, pois havia sido feito por uma pessoa que não sabia da minha pesquisa, ou seja, foi uma percepção espontânea. Durante todo o processo lembrava a Cacau e o Victor da importância dessa transição para o espetáculo e para a pesquisa. Um dos elementos que ajudou neste ponto, foi o uso do microfone e a expertise do nosso técnico de som Augusto de Pádua. Augusto conseguiu que o nosso som continuasse no mesmo volume, mesmo com o instrumental iniciando, fazendo com que não houvesse uma ruptura não intencional na percepção do som falado para o cantando, como salienta Laura Muniz:

As transições entre texto falado e cantado às vezes era tão sutil que eu demorava a perceber que os atores estavam cantando. As músicas se encaixavam tão bem na história (e eu não lembrava que elas eram autorais) que fiquei um bom tempo me perguntando como Thiago tinha conseguido achar músicas tão bem relacionadas ao tema e à história que estava sendo contada. Adorei os arranjos e outras vozes que também estavam nas gravações. A captura de som estava perfeita. Tanto que, várias vezes, durante diálogos que eram ditos simultaneamente, eu tive a impressão que eram gravações, devido à clareza do som (Resposta obtida através do formulário, Laura Muniz).

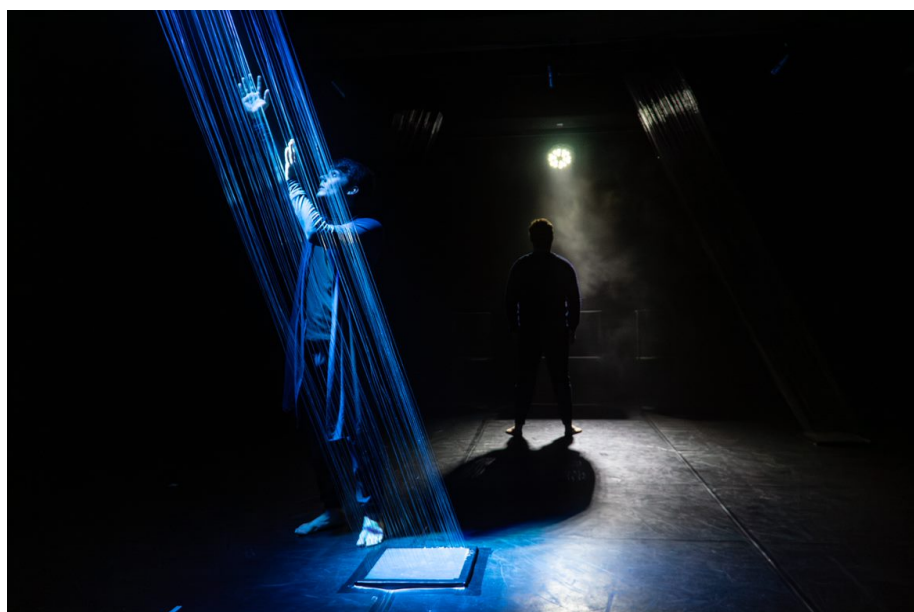
Dentre todos os elementos apresentados, a iluminação foi o que gerou mais comentários. Confesso que também fiquei impressionado, em como a iluminação conseguia traduzir e potencializar o ritmo e o tempo do espetáculo, seja com o efeito de acender as pilastras de luz quando existia movimentação dos personagens, ou a dilatação que ocorria nos *blackouts*.

A luz dá ritmo à cena, dá intenção, como na hora da dança em que a luz acelera e em outro momento apaga por um tempo relativamente longo [...] nos colocando literalmente de frente com a ausência prolongada, deixando esse eco de sentido no vazio criado pela escuridão da cena (Resposta obtida através do formulário, Anônimo 3).

No processo em sala de ensaio, Cacau queria explorar o tempo da plateia em completa escuridão, de forma a dilatar o tempo da fruição. Propositamente, ela escolheu colocar alguns sons durante esses *blackouts*, para que a concentração da atenção do público fosse totalmente para o áudio. Este efeito foi citado por Mírian Freitas: “Gostei que na parte do áudio ficou tudo escuro, foca mais nossa atenção e

reforça a sensação de memórias, como se tudo aquilo estivesse acontecendo dentro da nossa mente” (Resposta obtida através do formulário, Mírian Freitas). A diretora também explorou a nossa movimentação no escuro, e quando a luz acendia, estávamos em outro lugar do espaço, prendendo a atenção do público mesmo no *blackout*, como ressalta uma espectadora que não quis se identificar: “Cada blackout coreografado e a torre de nylon iluminada trazia uma sensação de modernidade, sobriedade e flutuação ao mesmo tempo” (Resposta obtida através do formulário, Anônimo 4).

É muito interessante perceber como a fruição do espectador conseguiu ser alterada através da iluminação. Em alguns momentos a iluminação conseguia acelerar as cenas, por exemplo, com o efeito de piscar, e em outros momentos dilatar o tempo criando “[...] uma atmosfera de limbo entre vida e morte, ou como se tudo estivesse congelado em um momento separado do tempo” (Resposta obtida através do formulário, Rhanna Rebelo). Diversos comentários demonstram como a iluminação causou momentos de suspensão do tempo, como o da Beatriz Nobre, que teve a “[...] sensação de esquecer completamente que estava assistindo a uma peça pela imersão que todos os elementos - principalmente a iluminação” (Resposta obtida através do formulário, Beatriz Nobre), e do Adriano que entendeu que a iluminação “[...] proporcionou uma imersão atemporal, futurística e ao mesmo tempo de uma dimensão paralela” (Resposta obtida através do formulário, Adriano).



*Figura XLI - Iluminação que jogava com o tempo e ritmo do espetáculo
Foto: Fernanda Resende*

Os oito cubos disponibilizados em cena eram movimentados formando diversas imagens. A movimentação era associada às falas dos personagens, geralmente faladas em um ritmo mais acelerado, culminando em uma fotografia composta pelos atores e uma nova formação dos cubos. Quando a imagem era formada, o momento era dilatado, através de pausas, ou de falas mais lentas. Essa manipulação do tempo e do ritmo das ações e da fala, atreladas a movimentação dos cubos, fez com que a plateia pudesse absorver e refletir sobre o que tinha acabado de acontecer, como se déssemos um tempo para que fosse digerido tudo que havia acontecido, potencializando a fruição do espetáculo. Por conta disso, vários momentos foram lembrados pelo público, como a imagem do caixão e a torre de cubos.

A transformação sutil do cenário ao longo das cenas foi um testemunho da habilidade criativa dos designers, e essa evolução me manteve constantemente intrigada sobre como o próximo cenário se manifestaria (Resposta obtida através do formulário, Bárbara Saito).

O cenário minimalista propõe a imaginação do espectador a criação de significado, enriquecendo a experiência e possibilitando uma leitura não óbvia dos objetos de cena (Resposta obtida através do formulário, Athos Silva).

[...] acredito que era quase como se o “entendimento” do cenário fosse sendo construído junto com o texto (Resposta obtida através do formulário, Bruna Dias).

Dessa forma, uma matéria-prima simples ganhou milhares de possibilidades, o que despertou a criatividade e a atenção do espectador para visualizar os objetos propostos em cada cena (Resposta obtida através do formulário, Luiza Guerreiro).



Figura XLII - Possibilidades com os cubos
Foto: Fernanda Resende

Desde o início das nossas experimentações, a nossa diretora estudou meticulosamente as nossas movimentações, sabia que a expressão corporal seria um elemento essencial para a narrativa. Com movimentos que variavam de andamento o tempo inteiro, com momentos mais explosivos e outros momentos mais densos e dilatados. Os corpos se tornaram um componente fundamental do tempo e do ritmo, através da afetação que um personagem gerava no outro. O tempo-ritmo externo de um friccionava com o do outro personagem, gerando um terceiro tempo-ritmo. O trabalho corporal foi notado por uma das pessoas da plateia:

Deu pra perceber o cuidado em usar verdadeiramente o corpo como mensagem em vários momentos, nos movimentos com propósito de compor a cena, como encaixe de mais um detalhe para que se passe a mensagem não só pela cognição, mas também pela emoção, afinal, o corpo é anterior à linguagem e para acessá-lo, às vezes, é preciso usar mais que palavras (Resposta obtida através do formulário, Anônimo 5).

Fizemos inúmeros exercícios com fios que ligavam o meu corpo ao do Rômulo, mas na peça, os fios não tinham essa função. Cacau optou por trabalharmos com as sensações experimentadas nos exercícios, tirando a necessidade de estarmos amarrados em cena. A metáfora estava posta, os fios que ligavam os personagens/atores eram invisíveis. Conseguiríamos traduzir tudo aquilo que experimentamos em sala de ensaio? Aquela sensação do fio tensionado afetando a movimentação do outro seria tão potente? Uma coisa não tinha mudado: realmente continuávamos conectados através dos nossos tempos, seja internos ou externos. A movimentação de um impulsionava a movimentação do outro, como percebido pela Rhanna Rebelo:

A parceria dos dois em cena também foi algo impressionante de assistir, para mim os dois estavam conectados do início ao fim, como se realmente tivesse um fio que guiasse e orquestrasse os movimentos dos dois juntos (Resposta obtida através do formulário, Rhanna Rebelo).

Um desafio que surgiu nos nossos últimos ensaios, era o de não interromper a linha de ação do espetáculo com as pausas e silêncios. Cacau queria que esses momentos fossem preenchidos com o tempo-ritmo interno de cada personagem, deixando que ele reverberasse na plateia. Dois comentários da plateia me chamaram a atenção para este ponto. O primeiro dizia que “Até mesmo as pausas, momentos de silêncio, comunicavam muito bem a mensagem do espetáculo” (Resposta obtida através do formulário, Anônimo 6). E o segundo: “A encenação, ao mesmo tempo que te

prende, te deixa solto pra voar para onde quiser. Para onde a dor e o luto resolverem te levar” (Resposta obtida através do formulário, Diana Lopes). O último comentário me faz pensar sobre esses momentos de dilatação do silêncio, em que a plateia é convidada a refletir sobre o que aconteceu, permitindo um tempo à parte durante o espetáculo.

E o que mais me impressionou foi como cada detalhe (cenografia, luz e sonoplastia) fez sentido, tinha um porquê e estava conectado como se assim como um personagem tem uma linha que vai do início ao fim, todos esses detalhes também tivessem sincronizados e vivendo essa trajetória, como designer isso pra mim é um trabalho bem feito, bem pensado e infelizmente raro de acontecer. Obrigada pela oportunidade de ver algo tão bem construído e sensível. Isso é arte (Resposta obtida através do formulário, Rhanna Rebelo).

O espetáculo é emocionante. Imersivo e provocativo em relação ao sentimento da falta, nomeado de saudade nesse contexto. Ao mesmo tempo, mostra que nomear a "saudade" não é suficiente, dando origem a uma obra artística - com texto, música, atuação - para dar forma a toda complexidade que essa falta movimenta. A obra já começa instigando na pergunta do título e segue questionando esse sentimento que nos visita e traz consigo o vazio de uma pergunta sem resposta. Isso passa, pois tudo é passagem...mas isso volta para passar de novo nessa constante elaboração sobre os sentimentos. Como disse Manoel de Barros "Repetir, repetir - até ficar diferente repetir é um dom do estilo” (Resposta obtida através do formulário, Anônimo 6).



*Figura XLIII - Único momento em que os personagens de olham na peça
Foto: Fernanda Resende*

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Uma das qualidades do entretenimento é diluir o tempo” - Resposta obtida através do formulário, Franciso Oliveira.

Chego no final de um trabalho extenso, depois de um mergulho vertical em mim mesmo, permeado de teorias e descobertas diárias. Acredito que finalizo este trabalho com mais questionamentos do que respostas. Antes de fechar as cortinas, se torna necessário fazer considerações do que aqui foi esperado, exposto e experimentado.

Percebo, quase no encerramento dessa jornada, que a proposta inicial foi mantida, porém, os meios e resultados não são os mesmos imaginados lá atrás, mas isso não significa algo negativo ou positivo. Tempo e ritmo foram destrinchados e analisados, tendo como norte um embasamento teórico e a análise dentro do processo de criação de um espetáculo teatral musical.

O tempo-ritmo musical, recheado de informações de duração e ênfase, contrastado com o tempo-ritmo do texto falado, foi uma das grandes potências deste processo. A diretora logo percebeu que se quiséssemos um espetáculo que brincasse com tempos-ritmos variados, precisávamos criar uma fricção entre os tempos-ritmos das músicas, que em sua grande maioria eram densos e lentos, com os tempos-ritmos do texto falado, que em grande parte eram mais acelerados, isso tudo permeado de pausas e silêncios. A alteração rítmica se mostrou fundamental, pois ela carrega consigo significado e frescor.

As alterações entre música e texto durante o espetáculo foram super dinâmicas e fizeram o tempo passar super rápido. Toda a mudança de atmosfera do espetáculo fazia você ficar emergido em tudo que estava acontecendo e ficar 100% dentro da história, não vendo o tempo passar (Resposta obtida através do formulário, Yasmin Azevedo).

Já com a plateia foi interessante observar os *ritmos regulares e irregulares* defendidos por Schafer. Em todo o nosso processo de ensaio tínhamos a marcação de um tempo real e cronológico, totalizando 65 minutos de espetáculo, *ritmo regular*. Sabíamos que neste total, o tempo das músicas não seriam alterados, pois utilizamos bases instrumentais gravadas, mas o tempo de cada cena, poderia ser alterado de acordo com o ritmo que iríamos impor a elas. Quando a plateia entra no jogo teatral, temos percepções individuais e múltiplas, que não necessariamente se assemelham ao tempo cronológico, *ritmo irregular*. Observar no formulário de pesquisa o tempo que durou

para cada pessoa na plateia, foi de grande valia, para se alteração rítmica iria causar mudanças na sensação cronológica do tempo. Trinta e uma pessoas sentiram que o tempo passou mais rápido, vinte acharam que o tempo passou próximo ao cronológico e somente uma achou que o tempo passou arrastado, como mostra o gráfico abaixo.

Como você percebeu o tempo no espetáculo como um todo?

50 respostas

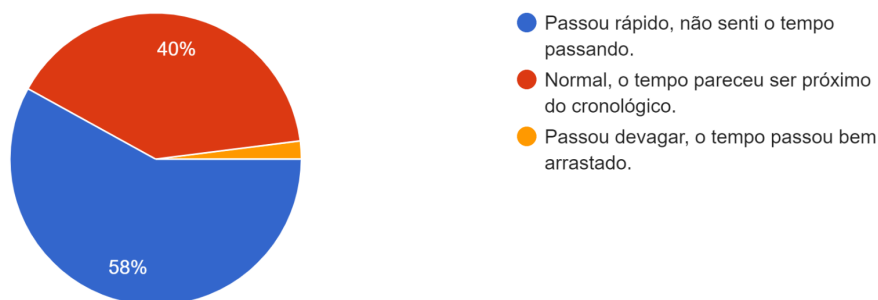


Figura XLIV - Gráfico extraído do formulário de pesquisa.

Esse resultado nos leva a dois outros conceitos que foram analisados e que de certa forma se complementam, o *tempo cênico* e *extra-cênico*, defendido por Pavis. Obtivemos a confirmação de que a junção desses dois tempos conseguem mexer com a percepção de tempo real do espectador. Como o espetáculo não tem um tempo definido em sua narrativa, faz com que a plateia se distancie mais ainda de algo cronológico, e se aproxime da noção de tempo psicológico. O jogo criado com a alternância de ritmos afetou, em sua maioria, a percepção do tempo para o público.

Acho que, na verdade, não senti o tempo passar rápido, senão suspenso. Senti como num limbo seguro para viver uma vida inteira, mas que durou um segundo de contato com nossa maior saudade. Não foi arrastado, mas não foi rápido, acho que foi só, imensurável e suspenso (Resposta obtida através do formulário, Daniela Zendersky).

Tive uma sensação engraçada! Apesar de ter tido a sensação de que o tempo no relógio passava normal, sem ser rápido demais nem arrastado, senti como se tivesse uma dilatação em alguns momentos na peça onde o tempo cronológico não se aplicava. Parecia gigante dentro de um tempo pequeno - acho que por ser um texto mais abstrato, não linear ou literal (Resposta obtida através do formulário, Beatriz Nobre).

Outro conceito observado na prática foi o ritmo biológico. A primeira percepção foi uma problemática encontrada por mim na música final da peça. Como ficava bastante emocionado, o meu corpo sofria algumas mudanças que dificultavam o canto, como a laringe mais alta, a escassez do ar, a boca seca e o próprio choro. Em algumas sessões eu consegui controlar, mas na última sessão (que foi gravada), perdi totalmente o controle e não consegui cantar o texto, tendo que recitá-lo. A segunda percepção veio de um comentário de uma espectadora chamada Mayara Reis, para ela os “[...] sons moldaram a forma como meu corpo reagia, por exemplo respirar no mesmo ritmo da respiração da peça” (Resposta obtida através do formulário, Mayara Reis). Foi interessante perceber como o ritmo biológico dela conseguiu ser afetado através de um ritmo externo ao corpo.

A experiência na prática com as três linhas das unidades: *estética*, *psíquica* e da *concretude*, defendidas por Grotowski, trouxe a potência rítmica esperada. A verticalização feita em sala de ensaio, sempre guiados pela diretora, sobre as temáticas, referências, estéticas e linguagens, nos ajudaram como uma bússola para o ponto de “chegada”. Por muitas vezes, durante o processo, achei que dedicamos muito tempo para esse trabalho de entendimento, chegando a ficar preocupado com o levantamento das cenas, mas esse trabalho prévio fez com que o tempo-ritmo fosse mais acelerado posteriormente. As separações das unidades nos permitiram entender o ritmo global do espetáculo, potencializando as transições de unidades. Em alguns momentos a transição era mais suave e em outros havia uma ruptura muito grande. O estudo prévio do ritmo do espetáculo pode afetar não somente a encenação como um todo, mas também a percepção do espectador.

Eu fiquei me sentindo confusa, com uma sensação de inércia, sem saber quanto tempo havia se passado de fato mas com a certeza de que estava passando, às vezes rápido e outras devagar quase parando. Era como se o tempo fosse sólido e tivéssemos que passar através dele, nos esforçando para sair do lugar diante de tantos questionamentos, dores, alegrias, mudanças (Resposta obtida através do formulário, Emanuelle Silva).

Não posso deixar de frisar novamente a importância de termos o espaço que iríamos apresentar à nossa disposição para os ensaios. Fez toda a diferença. Podemos testar uma, duas, três, infinitas opções antes de chegar ao que realmente ficou na peça. A possibilidade de experimentar com todos os equipamentos que seriam utilizados, no

espaço em que seria feito, foi um potencializador. Porém, quanto mais possibilidades existem, mais difícil é escolher, e isso fez com que o prazo ficasse curto no final.

O trabalho de entendimento dos subtextos presentes no espetáculo, foram de extrema importância para encontrarmos o tempo-ritmo interno de cada personagem. O conteúdo subtextual do espetáculo é muito extenso, pois em muitos momentos os personagens falam por metáforas, ou não conseguem definir o que estão sentindo. O subtexto, neste processo, foi um facilitador para chegarmos ao tempo-ritmo, e o principal, para que ele não se perdesse em momentos de silêncio e suspensão, resultando em um tempo-ritmo coerente com a proposta.

O texto falado e cantado do espetáculo eram repletos de momentos de silêncio, que podiam facilmente criar uma ruptura não intencional com o tempo-ritmo construído anteriormente. A diferenciação de pausa e silêncio, trazida por Castilho, foi fundamental para pensarmos nesses momentos como partes constituintes do tempo-ritmo do espetáculo. Quando o subtexto estava bem definido, os três tipos de silêncio (decifrável, metafísico e de suspensão), trazidos por Castilho, colaboravam com o tempo-ritmo, mas quando não estava, os silêncios se transformavam em rompimentos. Percebo que o conteúdo subtextual tem influência direta com os possíveis significados do silêncio, podendo ser uma estratégia para que não houvesse ruptura no tempo-ritmo. O silêncio, como potencializador da narrativa, faz com que o público continue imerso na realidade apresentada e não interrompa a fruição.

A sensação que tive foi quase como se tivesse sido imersa realmente em uma realidade paralela, não sei explicar muito bem, mas eu realmente tive a sensação que fui tirada da realidade. O tempo nem passou na minha cabeça em nenhum momento. Tipo aquela sensação de quando começamos a nos perder na nossa própria cabeça, como se tivesse dormido de olhos abertos (Resposta obtida através do formulário, Bruna Dias).

No início da pesquisa, havia posto que o tempo-ritmo externo trazido pelo instrumental da música, podia criar uma ruptura no tempo-ritmo interno, já que a melodia traria um novo tempo e ritmo. Via isso como algo prejudicial a encenação, mas percebo que através dos estudos do conteúdo subtextual, das circunstâncias internas e do planejamento da encenação como um todo, a ruptura pode trazer novos significados para o espetáculo, potencializando o discurso. Em contrapartida, se não houver interesse pela ruptura, a influência do tempo-ritmo externo trazido pela música pode ter a

transição de forma mais fluida, utilizando por exemplo, da mudança de tempo-ritmo nas falas dos personagens, ou a introdução da música ainda no texto falado¹⁴¹.

As noções de *contato*, *comunhão*, *receptividade* e *corpo subjétil*, foram de grande valia para o processo. Como Rômulo e eu não tínhamos contato visual e nem físico durante grande parte da peça, era preciso que a conexão fosse feita através da escuta, em todos os sentidos. Estar aberto para ser afetado através da voz, dos tempos e ritmos de cada fala, foi uma experiência potente, pois estamos acostumados em cena a poder enxergar o nosso parceiro completamente, absorvendo informações da movimentação corporal e expressões. Afetar e ser afetado pela escuta fez com que a concentração da nossa atenção ficasse mais aguçada e tornou a conexão com a palavra dita e cantada mais forte, friccionando o tempo-ritmo individual e possibilitando a criação de um novo tempo-ritmo. Acredito que esse *contato* também afetou a experiência da plateia.

A combinação entre o texto, a atuação e a encenação tornou o teatro um espaço paralelo à realidade, no qual os sentidos dos espectadores concentraram-se em absorver todas as informações que lhes eram fornecidas. Por isso, para mim é difícil determinar o tempo que a peça levou. Ao mesmo tempo que parece que foi tempo suficiente para notar todos os elementos (principalmente da encenação), o entretenimento proporcionado pela história e a pela própria encenação fez a peça passar rápido (Resposta obtida através do formulário, Luiza Guerreiro).

Por fim, retorno em algumas perguntas colocadas anteriormente: “Se um espetáculo é construído, em sua totalidade, partindo do estudo do *tempo* e do *ritmo*, podemos ter total controle de como serão as percepções de tempo da plateia?”. Acredito que não, pois as percepções são individuais e únicas, podendo ser influenciadas por questões pessoais. Pessoas que assistiram o espetáculo mais de uma vez, tiveram experiências completamente diferentes em relação ao tempo. Mas o estudo do *tempo* e do *ritmo* podem potencializar o *tempo cênico* e *extra-cênico*, influenciando a fruição total do espetáculo.

Para mim isso é uma mistura na verdade. Eu assisti duas vezes, na primeira eu estava tão imersa que pareceu rápido quando eu vi já tinha acabado, mas não rápido a ponto de não sentir nada ou não abstrair o necessário. Passou rápido justamente por me envolver. Na segunda vez, como eu estava indo analisar e refletir e olhar os detalhes eu senti mais normal o tempo, perto do

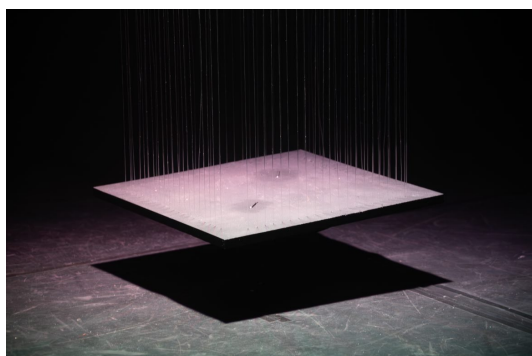
¹⁴¹ Uma cena do espetáculo que podemos ver essa exemplificação pode ser acessada no seguinte link: <https://www.youtube.com/watch?v=hpLrKXJF5IM#t=35m37s> - acesso em 08/11/2023.

cronológico, mas porque eu estava mais analítica e não porque o tempo da peça foi arrastado (Resposta obtida através do formulário, Rhanna Rebelo).

“Teremos um ritmo fluido e contínuo do espetáculo em todas as apresentações?”. Por mais que cada récita seja única, por diversos fatores, um espetáculo construído com o olhar atento para o *tempo* e o *ritmo*, consegue ter um ritmo fluído e contínuo, mesmo ele sendo diferente em cada uma delas. E por último: “Qual é realmente a influência exercida pelo tempo e ritmo em um espetáculo?”. O *tempo-ritmo*, nessa experiência aqui documentada, influenciou a experiência de fruição do público, o *contato* dos atores em cena, as transições entre o texto falado e cantado, a iluminação e todo o conceito da encenação do espetáculo.

Como colocado anteriormente por Kusnet, é um elemento sutil, complexo e difícil, só podendo ser vencido por muitas experiências práticas. Experimentar esse conceito em um espetáculo que tem tanto de mim, foi entender um pouco mais sobre meu tempo e meu ritmo, como ator, nas movimentações, na voz e no conteúdo interior; como pesquisador, com os prazos, a escrita, as leituras e as outras obrigações que continuam durante todo o período de pesquisa; e como ser humano, com o luto, a saudade e o amor. Espero que os *firos*, criados por essa pesquisa, se fortaleçam e sirvam como guia para que o trabalho continue reverberando e se transformando no ambiente acadêmico e nos diversos palcos possíveis. Me coloco disponível para novas descobertas, desdobramentos e questionamentos. Durante todo o processo meu *ritmo* foi acelerado, lento, afobado e dilatado em diversos momentos, mas pude aproveitar o meu *tempo*.

*Sinto o fio se soltar, respira
deixa o ar entrar, escuta o ar entrar...
Isso passa?*



*Figura XLV- Parte do cenário. Pêndulo de fios.
Foto: Fernanda Resende*

REFERÊNCIAS

- BIÃO, Armindo Jorge de Carvalho. **A Presença do Corpo em Cena nos Estudos da Performance e na Etnocologia. Revista Brasileira de Estudos da Presença [online].** 2011, v. 1, n. 2 [Acessado 8 Março 2022] , pp. 346-359. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/2237-266022804>>. Epub Jul-Dec 2011. ISSN 2237-2660.
- BOGART, Anne. **O livro dos viewpoints: um guia prático para viewpoints e composição.** Anne Bogart, Tina Landau; organização e tradução Sandra Meyer. - 1. ed. - São Paulo: Perspectiva, 2017.
- BONFITTO, Matteo. (2011). **Tecendo os sentidos: a dramaturgia como textura.** Pitágoras <https://doi.org/500.1.10.20396/pita.v1i1.8634753>.
- BOHUMIL, Med. **Teoria da música.** 4. ed. rev. e ampl. - - Brasília, DF: Musimed, 1996.
- CASTELO, Victor. **Diário de Bordo**, 2021.
- CASTILHO, Jacyan. **Ritmo e dinâmica no espetáculo teatral.** Ed. Perspectiva, 2013.
- CHEKHOV, Michael. **Para o ator.** Editora WMF Martins Fontes, 4ª Edição. 2003
- DICIONÁRIO GROVE DE MÚSICA: EDIÇÃO CONCISA. Zahar; 1ª edição (1 dezembro 1994)
- FERRACINI, Renato. **Ensaio de atuação.** São Paulo: Ed. Perspectiva, 2013.
- FLASZEN, Ludwik; BARBA, Eugênio; POLLASTRELLI, Carla; MOLINARI, Renata. **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969.** São Paulo: Perspectiva: SESC SP; Pontedera, IT: Fondazione Pontedera Teatro, 2007.
- FOLEGATTI, Myrtes Maria da Silva. **O Musical Modelo Broadway nos Palcos Brasileiros.** Rio de Janeiro, 2011. 187p. Tese de Doutorado - Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.
- GRANDO, Mônica Andréa. **O gesto vocal: a comunicação vocal e a sua gestualidade no teatro físico.** 1 ed. São Paulo: Perspectiva: Teatro Macunaíma, 2015.
- GROTOWSKI, Jerzy. **Para um teatro pobre.** Tradução: Ivan Chagas. Brasília: Teatro Caleidoscópio & Editora Dulcina, 2011.
- HUME, David. **Tratado da natureza humana: uma tentativa de introduzir o método experimental de raciocínio nos assuntos morais.** Tradução: Débora Danowski. São Paulo: Editora UNESP, 2009.
- KUSNET, Eugênio. **Ator e método.** Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Artes Cênicas, 1985.
- LIGNELLI, César. **Sonoplastia e/ou entorno acústico: seu lugar na cena teatral.** 2008. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/issue/view/75>.
- LIGNELLI, César. **Sons & cenas: apreensão e produção de sentido a partir da**

dimensão acústica. 2011. 350 f. Tese (Doutorado em Educação) — Universidade de Brasília, Brasília.

LINHARES, Thiago. *Diário de Bordo*, 2012.

LINHARES, Thiago. *Diário de Bordo*, 2019-2023.

MACIEL, Adriana da Silva. **O tempo-ritmo em Grotowski e Stanislávski: possíveis contribuições para o treinamento do ator.** 2016. 125 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Instituto de Filosofia, Artes e Cultura, Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto, 2016.

MAUCH, Michel, FERNANDES, Adriana, and CAMARGO, Robson Corrêa de, 2009. **Um Elo Perdido: Stanislavski, Música e Musicalidade, Teatro, Gesto e Palavras.** *Anais do 9º Seminário Nacional de Pesquisa em Música (9 SEMPEM)*, pp. 97-101.

MOISÉS, Massaud. **A criação literária: prosa I.** Ed. São Paulo: Cultrix, 1993.

MUNDIM, Tiago Elias. **Contextualização do teatro musical na contemporaneidade: conceitos, treinamento do ator e inteligências múltiplas.** 2014. 207 f., il. Dissertação (Mestrado em Artes)—Universidade de Brasília, Brasília, 2014.

MUNDIM, Tiago Elias. **Broadway ou West End: influências dos musicais anglófonos na produção dos musicais no (e do) Brasil.** *Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas. Dossiê Temático: O Teatro Popular Musical e suas multiplicidades.* Florianópolis, v.2, n. 41, p. 1-31, setembro de 2021. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/20441>.

MUNDIM, Tiago Elias. **Investigação de um processo de ensino e aprendizagem de Atuação Através da Canção no ensino superior brasileiro.** *Voz e Cena*, v. 2, n. 02, pp. 166-193, 2021. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/vozecena/article/view/40317>.

MUNDIM, Tiago Elias; LIGNELLI, César. **Acting Through Song: a música como norteadora para o desenvolvimento das habilidades do ator-cantor-bailarino no Teatro Musical.** *REBENTO: REVISTA DAS ARTES DO ESPETÁCULO*, v. 10, p. 19-45, 2019.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro.** São Paulo: Perspectiva, 1998.

RICHARDS, Thomas. **Trabalhar com Grotowski sobre as Ações Físicas.** São Paulo: Ed. Perspectiva, 2012.

SANTOLIN, Rosane Faraco. **Constantin Stanislavski e o estúdio de ópera do Teatro Bolshoi: percursos e pensamentos sobre ópera.** *DAPesquisa*, Florianópolis, v. 7, n. 9, p. 037-050, 2018. DOI: 10.5965/1808312907092012037.

SCHAFER, R. Murray. **O ouvido pensante.** São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1991. 399p.

STANISLAVSKI, Constantin. **Minha Vida na Arte.** Tradução: Paulo Bezerra (do original russo). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 1989.

STANISLAVSKI, Constantin. **Construção da Personagem.** Tradução: Pontes de Paula

Lima (da tradução norte americana). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 1970.

STANISLAVSKI, Constantin. **A Preparação do Ator**. Tradução: Pontes de Paula Lima (da tradução norte americana). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 1964.

STANISLAVSKI, Constantin. **El Trabajo del Actor Sobre Sí Mismo en el Proceso Creador de la Encarnación**. Tradução de Salomón Merener. Buenos Aires: Quetzal, 1983.

STANISLAVSKI, Constantin. **El Trabajo del Actor Sobre Sí Mismo en el Proceso Creador de las Vivencias**. Tradução de Salomón Merener. Buenos Aires: Quetzal, 1980.

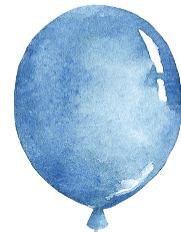
STANISLAVSKI, Constantin. **El trabajo del actor sobre su papel**. Tradução de Salomón Merener. Buenos Aires: Quetzal, 1977.

STANISLAVSKI, Constantin. **Mi Vida en el Arte**. Habana: Editorial Arte e Literatura, 1980.

VENEZIANO, Neyde. **Melodrama e Tecnologia no Musical Brasileiro**. Anais do Congresso da ABRACE , Belo Horizonte, MG, Brasil, 2008.

APÊNDICE A - DRAMATURGIA “ISSO PASSA?”

O vídeo da peça na íntegra pode ser acessado no seguinte link: <https://youtu.be/hpLrKXJF5lM>



?

Isso passa...

Texto: Thiago Linhares

Música: Victor Castelo



Primeiro tratamento (13/12/2019)
 Segundo tratamento (27/02/2020)
 Terceiro tratamento (07/12/2021)
 Quarto tratamento (30/04/2022)

PERSONAGENS

TOM

LIN

CENA 01

Música 01 - "Isso passa?"; Luz em Tom;

TOM - O tempo passa, nada muda, parece que passaram semanas desde quando aconteceu tudo, só se passaram minutos, talvez horas, não sinto nada, só um vazio... O dia que estava claro, agora chora, o dia que estava rápido agora não se demora... Vai ser sempre assim pra sempre?

TOM:

Isso passa?
 Isso muda?
 Isso deixa de desorientar?
 Isso pausa?
 Isso cessa?
 Ainda vai me devolver o
 respirar?

LIN:

Respira, respira
 Deixa o ar entrar
 Escuta o ar entrar

TOM:

Como pôde ser assim que
 foi que aconteceu?
 Como pôde ser assim sem
 explicação, só se perdeu?
 Vou me ensinar a ser
 Terei que me re-saber
 Me desfazer para seguir

LIN:

Ficou aqui o que já não há
 Como pode ficar aqui se já
 não há, já não há mais
 Esse amanhã

TOM:

Voou, voou

LIN:

Isso pássaro?
 Isso mudará?
 Deixará de te desorientar?
 Isso causa
 ou isso inércia?
 ...

Respira (2x)
 Deixa o ar entrar
 Escuta o ar entrar
 E o ouça sussurrar

Música "Isso passa?" continua só com instrumental; Luz cai em Tom, acende em Lin;

LIN - Sinto muito... Não sinto nada, ainda tô fraco, mas me sinto cada segundo mais forte... será que medem o tempo assim? Estou suspenso no ar, sem ar, inerte... Será que eu fico, ou sou passagem? Vai ser sempre assim pra sempre? Isso Passa?

TOM

Como pode ser assim que
foi que aconteceu?

TOM

E me deixar me surpreender

LIN

Como pode ser assim que
foi que aconteceu?

LIN

Me desfazer para seguir

TOM

Como pode ser assim sem
explicação, só se perdeu?

TOM

Me desatar para seguir

LIN

Me libertar para esquecer

LIN

Como pode ser assim sem
explicação...

TOM

Me desfolhar para me abrir

TOM

Vou me aprender a ser

LIN

Me ensanhar para me
reconhecer

LIN

Vou me ensinar a ser

TOM e LIN

Respira, respira...

TOM

Terei que me descobrir

Deixa o ar entrar

Respira

Escuta o ar entrar

LIN

Terei que me dessaber

TOM - Alguém viu? Ele estava aqui na minha mão... Parece que se despreendeu na outra ponta... Não faz sentido!

LIN - Eu vi!

TOM - Quem?

LIN - Eu!

TOM - Eu sei que é você, a pergunta é "quem"?!

LIN - Quem o que?

TOM - Quem é você!?

LIN - Não sei, ainda estou descobrindo...

TOM - Você viu um balão por aí?

LIN - Não que eu me lembre, acabei de chegar...

TOM - Antes de você chegar não tinha nada?

LIN - Nada, nada...

TOM - Eu preciso dele, nunca fiquei sem, pra todo lado que eu ia ele estava aqui amarrado comigo...

LIN - Eu não posso te ajudar...

TOM - Aí perto tem pelo menos um pedaço desse cordão?

LIN - Aqui não tem nada...

TOM - Que estranho isso nunca aconteceu, só com os menores, com um grande nunca aconteceu...

LIN - Estranho mesmo...

TOM - Eu tenho que achar, tenho medo de ficar sozinho, não sozinho, sozinho, mas tipo, sem ninguém...

LIN - E por isso me chamou aqui?

TOM - Eu não te chamei...

LIN - Mas eu escutei.

TOM - O que?

LIN - Você me chamando.

TOM - Mas eu não chamei...

LIN - Não com a voz... (pausa)

TOM - (estranhando) A impressão que eu tenho é que não vai adiantar nada, seremos duas pessoas sozinhas..

LIN - Mais vale dois sozinhos juntos do que um separado.

TOM - A solidão é assim, no início você se sente sozinho, e no final você nem se sente.

LIN - Você vai se acostumar!

TOM - Acho que não deveria..

LIN - O que?

TOM - Me acostumar ué?!

LIN - É bom ficar sozinho, a gente consegue se escutar melhor. Nem tudo na vida é do jeito que a gente quer, se acostume com isso!

TOM - (achando engraçado) A gente!?

LIN - Não entendi! Qual é a graça do "a gente"?

TOM - O "a gente" não vai mais existir, eu não sei onde ele tá... Mas eu preciso do "a gente" pra tentar seguir em frente. (encara LIN)

LIN - O que tá olhando?

TOM - Me dá um tempo, vai? Não vê que eu tô desesperado?!

LIN - Desesperado por que?

TOM - Pelo meu balão, você tem certeza que não viu?

LIN - Não que eu me lembre, acabei de chegar...

TOM - Antes de você chegar não tinha nada?

LIN - Nada, nada...

TOM - Eu preciso dele, nunca fiquei sem, pra todo lado que eu ia ele estava aqui amarrado comigo... *(reparando)* Parece que estamos andando em círculos, não sei o que fazer...

LIN - É só ficar onde está! Quando não temos o que fazer, é só esperar, uma hora aparece alguma coisa...

TOM - E aí ficamos aqui assistindo ele passar.

LIN - Ele quem?

TOM - O tempo! Vamos perdendo ele lentamente, é como morrer aos poucos.

LIN - Crescer dói, ficar no mesmo lugar também, cabe a você decidir qual dor vale a pena.

TOM - É que eu tenho medo...

LIN - Medo de que?

TOM - O mesmo que todo mundo tem...

LIN - De viver, de se entregar? Isso é perigoso, a gente só brinca disso uma vez!

TOM - Perder tudo, medo da ausência, do não ter, da incerteza... Eu vou esperar!

LIN - Esperar o que?

TOM - Ele!

LIN - Ele quem?

TOM - O tempo! Eu corro, fico pronto e do nada não tem o que fazer, não consigo sair, não sei pra onde ir! Ele me ajudava.

LIN - É só correr, aí quando você parar vai descobrir onde você devia ter chegado.

TOM - É que eu tenho medo?

LIN - Medo de que?

Começa instrumental da Música 02 - "Ouvir o medo"

TOM - Medo de correr quilômetros e quando chegar lá no final não ter ninguém esperando por mim, e aí nos últimos minutos eu correr com pena de mim mesmo.

LIN - As melhores coisas estão depois do medo...

LIN

Deixa romper o dia
Pro sol entrar no mundo
Iluminar
Abrir as portas
Convidar o incerto para
dentro
Tomar uma xícara de chá

TOM

E se eu me confundir?
E se confuso for
Que o sol ilumine assim o
mundo?
Deixa eu fechar as portas

LIN

Ouçã o que diz o medo

TOM

O tempo passa

LIN

O tempo oferta

TOM

A vida passa

LIN

A vida pulsa

TOM

Se eu perco tudo?

LIN

Se eu permito a vida
entrar?
O que pode acontecer se
você se entregar?
Respira
TOM
Respira. Respira
Não sei o que fazer

LIN

Se não sabe o que fazer
Faça nada
Experimente tudo
O sabor que tem a vida
quando o sol entra no
mundo e ilumina

TOM

E escurece

LIN

Lua ilumina

TOM

Eu tenho medo

LIN

Ouçã o que diz o medo

TOM

Ouvir o medo?

LIN

Que ele tem o que dizer!

Que diz o medo?

TOM

Me diga, medo,
O que veio pra me dizer

Que diz o medo?

CENA 02

Tom está dormindo, Lin vem acordar ele.

LIN - Acorda rapaz!

TOM - (levantando no susto) Tá me chamando há muito tempo!

LIN - Umas duas horas, pensei que tinha morrido...

TOM - Que exagero, aposto que não durou dois minutos! (pegando o café que ele trouxe) Esse cheiro só me faz lembrar dele... (olha pro braço com a corda amarrada) O que tá fazendo?

LIN - Lendo!

TOM - O que?

LIN - Jornal!

TOM - Pra que?

LIN - Trabalho com isso.

TOM - Quero fazer isso quando crescer: ler jornais.

LIN - Não trabalho lendo jornais, trabalho com notícias, o que move o mundo são os curiosos...

TOM - Por que?

LIN - Por conta disso, eles não param de perguntar enquanto não souberem de tudo, aí quando descobrem eles contam para as outras pessoas, e assim vira um ciclo.

TOM - Então quero trabalhar contando essas histórias para os curiosos.

LIN - A gente tem que fazer o que ama, se não vamos ficando maluco...

TOM - Tu já é meio doido, imagina se trabalhasse com outra coisa...

LIN - Meu trabalho me roubou muita coisa...

TOM - Trabalho não rouba, ele dá..

LIN - *(interrompendo Tom, olhando para os cordões no pulso)*
Não vi o primeiro dia de aula, o primeiro passo, não ensinei a andar de bicicleta...

TOM - Mas acho que isso é normal...

LIN - Não deveria ser, são esses momentos que no final faz tudo valer a pena...

TOM - No final do que?

LIN - No frigir dos ovos... Acaba tudo ficando sem sentido.

TOM - Temos que abdicar de algumas coisas pra ter outras...

LIN - Eu falhei com eles, e aí depois o tempo cobra, sem parcelas, pagamos à vista.

TOM - Quantos você tinha?

LIN - Nunca foi o suficiente...

TOM - Com certeza você conseguiu com algum...

LIN - *(silêncio)* E o seu balão? Já se esqueceu?

TOM - Não... Tenho medo de esquecer, aí fico repassando na minha cabeça cada detalhe dele.

LIN - Funciona?

TOM - Não sei, não tem como eu tirar a prova.

LIN - Às vezes a memória é traiçoeira, não sabemos se estamos lembrando, ou inventando.

TOM - Obrigado, me ajudou muito! *(pausa)* Você lembra de todos os seus?

LIN - Cada detalhe, cada cicatriz, cada cheiro, cada jeito...

TOM - Eles pareciam com você?

LIN - Alguns sim, outros eram completamente o oposto, mas todos eram...

TOM - Hoje em dia é difícil ser!

LIN - Cada um com o seu jeitinho, eles eram o que tinham de ser, nem melhor e nem pior, mas do jeito que era pra ser.

TOM - Sente falta?

LIN - Sinto pena...

TOM - De que?

LIN - De não ter tido mais tempo! Mas nem o tempo consegue fazer a gente esquecer... o que fica marcado por dentro não tem como esquecer.

TOM - Então você tá dizendo que o meu não me marcou o suficiente?

LIN - Você não vai esquecer do seu, pode até tentar, mas não vai conseguir.

TOM - Eu não vou tentar!

LIN - Ótimo! *(pausa)*

TOM - Eu vou encontrar ele.

LIN - Tenho certeza disso! *(saindo)*

TOM - Aonde você vai?

LIN - Não sei... quer me acompanhar?

TOM - Como vou te acompanhar se nem você sabe pra onde vai?

LIN - Vem, ou não?

TOM - E se ele aparecer e eu não estiver aqui?

LIN - Então não venha...

TOM - E se ele não aparecer?

LIN - Então venha...

TOM - Não vou... Fica comigo?! (*Lin começa a sair*) Você vem passa segundos e quando eu vejo já vai...

LIN - Só nessa conversa já se passaram 3 saudades.

TOM - Você mede o tempo com saudade?

LIN - E a saudade tem lá medida?

TOM - Era o que ia perguntar...

LIN - Já se respondeu... (*sai de cena*)

CENA 03

Transição de cena; Tom está deitado e entra Lin.

LIN - Olha o que eu trouxe! (*tirando algo de trás*)

TOM - Os meus preferidos! Como sabia?

LIN - Iguais os de ontem e os mesmos de amanhã!

TOM - Como sabia?

LIN - Vou te ajudar...

TOM - (*se lembrando da última vez que se viram*) Não sei por que perguntei.

LIN - Por que?

TOM - Não me importo! (*silêncio*) Esperei o dia inteiro por isso...

LIN - É claro, ganhou os seus preferidos...

TOM - Eu achava que era, mas é por isso, pela companhia, pelas lembranças...

LIN - Pela saudade, isso aqui é passageiro, daqui não levamos nada.

TOM - Se pudéssemos levar um desses eu já estaria satisfeito! (riem) O céu ta bonito hoje!

LIN - Tá parecendo um dia na minha praia favorita... Me faz lembrar da minha infância.

TOM - Não gosto muito de praias, acho que ele também não gostava. Sei que tinha pavor de mar. O mar estava agitado?

LIN - Tava, com vontade de entrar e não mais sair.

TOM - E o mar?

LIN - Como nunca estive, lindo, uma imensidão azul, com ondas quebrando e fazendo subir areia, lembrou minha infância... O mar não obedece ninguém... Lá estava eu boiando, um pontinho naquela imensidão. Me senti pequeno...

TOM - Somos um nada perto disso tudo.

LIN - Depois que nos sentimos começamos a dar valor para as coisas mais simples, o canto dos pássaros, o ciscar de um galinha... Tudo parece ter sentido!

TOM - Mas aí é tarde né?!

LIN - Quando percebemos isso, nos tornamos uma versão melhorada de nós mesmos...

TOM - Mas aí é tarde!

LIN - Nem sempre é tarde, o tempo aqui passa de um jeito diferente! Lembra?

TOM - O tempo aqui também, passa devagarinho, como se fosse parar a qualquer momento.

LIN - Ele não para, quando vemos já anoiteceu. *(Começa o instrumental da música Eu lembro de um dia)*

TOM - Nossa, nem percebi! Quanto tempo passou?

LIN - Umas duas, ou três saudades...

TOM - Fica mais, acendemos uma fogueira, ou ficamos deitado esperando amanhecer.

LIN - Agora não dá...

TOM - De nada adianta esse papo de agora não dá!!

LIN - Você sabe que se desse eu ficaria a vida toda...

Música 03 - Eu lembro de um dia

LIN
 O que não se leva é o que
 leva a gente em leveza
 Revela
 Levanta o véu dos segredos
 Semeia perguntas
 E sente saudade

 Eu lembro de um dia
 Eu lembro era criança
 A imensidão da vida
 E a mansidão do tempo
 A minha ânsia lenta
 A vagarosa pressa
 A vida era eterna e
 desobediente
 Eu era infinito
 Não tinha ainda regras
 Semeava perguntas
 E não entendia a saudade

O que se leva é o que a
 gente deixa sem tristeza

 Liberta
 Faz enfrentar os medos
 Plantar os planos
 E seguir em frente

 Eu lembro de um dia
 Eu lembro da criança
 Da imensidão da vida
 E a mansidão do tempo
 A sua pressa lenta
 Desenfreada ânsia
 O mar segue eterno e
 desobediente
 E eu que sou finito
 Ainda sigo regras
 Semeio perguntas

LIN - Vai chegar e não vou estar lá!

TOM - Me atrasei, não te encontrei.

LIN - Eu disse...

TOM - Na verdade, nunca cheguei. (blackout)

LIN - O que você tanto procura?

TOM - O que tava amarrado aqui...

LIN - E o que tava amarrado aí?

TOM - Meu balão azul...

LIN - Eu te dou outro!

TOM - Eu não quero outro!

LIN - Os balões quando duram muito vão murchando, não são mais os mesmos...

TOM - O meu não! Era o contrário, cada dia ele estava mais cheio!

LIN - Não esvaziava por nada?

TOM - Só quando eu conversava com ele.

LIN - Talvez você ficou tanto tempo sem conversar com ele e ele estourou...

TOM - Impossível, ele nunca estourou...

LIN - Talvez você tenha amarrado ele sem apertar, e aí ele foi voando...

TOM - Será?

LIN - Pode ser...

TOM - Eu sabia, devia ter amarrado mais forte!!

LIN - Agora não adianta se lamentar...

TOM - Claro que adianta, vai que ele me escuta e volta...

LIN - Não tem como voltar, quando se solta ele só vai pra cima!

TOM - Nunca desceu?

LIN - Pelo menos nunca vi...

TOM - O meu pode ser o primeiro!

LIN - Acho difícil! (*silêncio*)

TOM - (*silêncio*) Não tinha porque amarrar mais forte...

LIN - Ainda está pensando nisso?

TOM - Claro... Pensa bem, se eu amarro forte e ele quer subir, voando por aí, eu vou impedi-lo, vai ser bom pra mim e ruim pra ele...

LIN - Você que tem que escolher o que é bom, ou ruim...

TOM - Você não entende mesmo...

LIN - Não entendo mesmo, como isso pode causar tantas dúvidas e aborrecimento.

TOM - Simples, ele é tudo o que eu tenho, se ele fosse tudo que você tivesse estaria preocupado também.

LIN - Essa é a parte boa de não ter mais nada...

TOM - Qual?

LIN - Eu não tenho nada, então não tenho que me preocupar com nada também.

TOM - Ter tudo às vezes é não ter nada!

LIN - Ter nada às vezes é ter tudo... (*silêncio*) Já passei por isso também...

TOM - Perdeu o seu balão?

LIN - Perdi meus balões, e olha que eu tinha amarrado com muita força, e mesmo assim eles se foram...

TOM - Mas você perdeu tudo de uma vez?

LIN - Não, alguns se soltaram, e de outros eu me perdi...

TOM - E você não fez nada?

LIN - Não tem o que fazer, é só deixar, e esperar que você nunca perca os cordões que prendem eles...

TOM - Mas não vale nada os cordões se eu não tenho os balões...

LIN - Se você ainda tem o cordão, nunca vai se esquecer do seu balão e do que viveram juntos...

TOM - Mas se eu tivesse ele aqui ainda, eu poderia viver coisas com ele e não só lembrar das antigas...

LIN - As lembranças nos fazem reviver os momentos... (Tom se mostra incrédulo e não dá mais atenção) Lembro perfeitamente quando o meu primeiro se soltou, eu ainda nem tinha entendido a sua importância e ele já foi se soltando aos poucos, como se tivesse se despedindo todos os dias... Até que um dia ele se soltou, acho que foi durante a noite, por que quando acordei ele já não estava lá! Também procurei por todos os lugares, mas sem sucesso...

TOM - E aí você desistiu?

LIN - Não tem o que fazer, nada vai trazer ele de volta...

TOM - Não! Eu me recuso a acreditar que não tem outro jeito...

LIN - Não tem, precisamos seguir a vida, e aí aparecerão outros balões...

TOM - Eu não quero outros, eu quero o meu...

LIN - O seu sempre estará com você...

TOM - Como?

LIN - Nas suas memórias, lembra? (*Instrumental da Música 04 - Uma memória*)

TOM - Eu quero ter outras memórias com ele, quero correr, brincar, escalar, conquistar meus sonhos, tudo com ele amarrado em mim, quero que ele veja tudo isso, que ele participe de tudo isso...

Música 04 - Uma memória

TOM

Uma memória... busco	Eu quero abrir os olhos
Uma memória	Deixar que a dúvida cante
Uma memória... busco	E que meu canto oriente
Uma memória	Deixar a ausência serenar
	Numa memória... me perco
Eu lembro um dia	Em uma memória, a cascata
No meio da noite	de histórias
Eu penso no sol	Que cai, veloz
Da manhã de domingo	
O cheiro de algo	Um dia no meio do sol
Assando no forno	da manhã de domingo
	Memórias enquentes
A memória	Me perco entre mil
É cascata de histórias	entretantos
E o tempo é rio	E algo no forno
Segue leve, livre e longe	Me lembra que é meio da
A saudade é vento	tarde
E o coração passarinha	
Voa leve, livre, aberto e	E o tempo é rio
longe	Segue leve, livre e longe
Respira	A saudade é vento
Ele diz: Vai passar,	E o coração passarinha
passará	Voa leve, livre, aberto e
Será um passo a se dar	longe
Uma memória... sinto	Respiro
Uma memória...	

LIN - A vida continua... Não fique preso às memórias!

TOM - Talvez teria sido melhor se cada um fosse para o seu lado... Possivelmente não somos feitos um para o outro.

LIN - Não se sabe...

TOM - Não, não se sabe nada.

LIN - Acho que ainda estamos em tempo de nos separar, se você acreditar que é o melhor... Acho que agora não vale mais a pena!

TOM - Verdade... Acho que agora não vale mais a pena...

TOM

Eu tento abrir os olhos
Deixo que a dúvida cante
E que o meu canto oriente
Deixo a ausência repousar

E vem do corpo a lembrança
Sinto no corpo a lembrança
Lembro que eu sou esse
corpo

E a memória me escapa
A memória... me busca
A memória... me suga
A memória... esqueço
Me sinto só...
Sem memória

CENA 05

TOM percebe os cordões no braço do Lin.

TOM - Você tem muitos desse...

LIN - Não são iguais, cada um tem o seu lugar!

TOM - Esse já está quase arrebentando.

LIN - É o mais velho, já nem me lembro muito bem como era o balão que ele segurava...

TOM - Quando arrebentar o que acontece?

LIN - Nós esquecemos completamente do nosso balão e do por que ele nos pertencia...

TOM - Mas isso é ruim...

LIN - Ter uma vida plena e feliz pra mim é saber reconhecer a importância de cada um, e levar eles com você, até o seu fim...

TOM - Levar os balões?

LIN - Não, os cordões, eles são o mais importante, lembra? Os balões não conseguimos controlar quando eles vem ou vão, os cordões sim!

TOM - Então se eu quiser eu consigo me desfazer de algum cordão?

LIN - Claro! Na vida tem cordões e balões que não precisamos carregar conosco, muito menos lembrar deles...

TOM - E aí o que precisamos fazer é desamarrá-los...

LIN - E deixá-los ir, o tempo vai fazer o trabalho de esquecê-los.

TOM - E assim podemos criar espaços para outros cordões, com outros balões...

LIN - Isso mesmo, assim não ficamos sobrecarregados com os que não valem a pena!

TOM - Nem todos esses cordões foram balões que valeram a pena?

LIN - Nunca soube identificar o que valia ou não, nunca criei espaço pro novo, com medo de me desfazer do antigo... Isso não pode acontecer com você!

TOM - Não sei não...

LIN - Deixar o balão voar dói, prender eles também... *(pausa; Música instrumental)* Como ele era?

TOM - O melhor que já existiu! Ele era muito forte, apesar de tudo que já tinha acontecido, sempre tava lá do meu lado me guiando ou me ajudando a voar...

LIN - Nossa, então você tinha um dos bons!!

TOM - Era o melhor... Nunca reclamou de nada e sempre me puxava pra mostrar o lado positivo de tudo!

LIN - Isso é perigoso!

TOM - Por que?

LIN - Quando só vemos o lado positivo acabamos perdendo o aprendizado das coisas, geralmente ele está na parte mais difícil...

TOM - Não! Não era ignorar a parte ruim, mas sim saber valorizar o que há de melhor na vida! As boas risadas, os amigos, o tempo com cada um... Precisamos saber aproveitar a cada instante, como...

LIN - ... se ele fosse o último!

TOM - Exatamente isso!! (Tom se emociona)

LIN - Que foi?

TOM - Qualquer momento pode ser mesmo o último né?! Nem notamos, mas tudo tem sua última vez... A última vez que saímos pra jogar bola na rua, ou que nos reunimos com aqueles amigos da escola...

LIN - Por isso temos que aproveitar ao máximo... Sempre! O que vocês fizeram no último dia de vocês?

TOM - Andamos por um corredor bem claro, ele parecia saber que era o seu último passeio, parecia que estava em câmera lenta, se despedia lentamente de tudo, e eu não percebi, pra mim era mais um momento dele aproveitando cada segundo desse mundo. Tocava o meu rosto e me olhava tentando gravar o meu rosto, ou falar alguma coisa que nunca tivesse falado... Não disse nada, só me olhou, descansou seus olhos em mim... Foram três dias assim, tudo devagar e calmo! Ele emanava amor e gratidão, por mim e por tudo! Estava feliz e sereno, ou fingiu estar, ele também tinha dessas coisas. Já no quarto dia o segurei e falei tudo que ele não falou comigo nos últimos dias, não com palavras... Disse o quanto o amava, e que ele era tudo que eu tinha, mas ele já parecia se soltar lentamente e alçar voo... Chorou tudo o

que estava guardando nos últimos dias, lágrimas de saudade e gratidão!

LIN - Ele com certeza era muito feliz com você! Te ver falando dele é tão lindo, você fala como se ele fosse o melhor do mundo, e tenho certeza que ele era pra você!

TOM - A última vez que nos vimos... *(não completa a frase; pausa; silêncio)*

Música 05 - Romper o fio

LIN
 Deixa romper o fio
 Correr o rio
 Por seus caminhos
 Aqui estive mas se desfez
 Rompeu os laços
 E esse enlace leve e livre
 Do abraço entregue e solto
 Se soltou para voar longe
 E viver os seus mistérios
 Voou, voou, voou, voou...
 Eu tenho tantas perguntas
 para semear pelos caminhos
 Onde os rios correm
 e os fios se rompem

TOM
 Como romper o elo
 viver mistérios pOR meus
 caminhos
 Aqui estive e esquecerei
 Romperão os laços
 E esse enlace livre, leve
 e aberto, será longe
 Respira.. Respiro
 Livre, leve, solto e longe
 Livre, leve, solto, aberto
 e longe

Respira... O coração
 passarinho
 E eu me sinto só... Tão só
 De deixar partir
 Voou, voou, voou...

LIN
 Correu o rio, partiu pro
 mar
 Rompeu o fio, desfez-se o
 nó

TOM
 Me sinto só

LIN
 Seguiu a vida

TOM
 Me sinto tão só

TOM
 Seguir a vida
 Deixar partir
 Se já não houver lembrança
 Também não haverá ausência
 Já não há mais ausência
 Levou consigo a lembrança

Toca What Wonderful Word; Não se sabe ao certo da onde vem, mas aparece sair próximo do Lin; LIN cantarola.

TOM - (entrando em cena, Lin está deitado de costas) Nem sinal, ninguém viu... (silêncio) Nunca escutei essa música!!

LIN - Resolveu voltar?

TOM - Só fiquei duas horas fora...

LIN - Já se passaram 15 saudades!

TOM - Lá vem você com essa contagem, só faz doer mais...

LIN - Senti sua falta...

TOM - Eu também! Você tá bem?

LIN - Não muito...

TOM - O que aconteceu?

LIN - Não me toque, não me pergunte nada, não me diga nada... Só fique aqui comigo!

TOM - Mas eu te deixei alguma vez?

LIN - Você me deixou ir... (*parece não escutar; dança e cantarola a música*) Somos descartáveis!!

TOM - O que?

LIN - É triste saber disso, ou se tocar disso um dia... Mas é a mais pura verdade!

TOM - Mas por que isso agora? Eu não te abandonei, só sai pra...

LIN - Tudo começa assim que não podemos oferecer mais nada para as pessoas! Assim que não conseguimos ser mais convenientes às suas vontades!! Somos descartáveis!

TOM - Mas podemos nos tornar recicláveis, reaproveitáveis...

LIN - *(parece não escutar; dança e cantarola a música)* Vem!

TOM - Pra onde?

LIN- Dançar!

TOM - Eu não sei dançar...

LIN - Também não, mas é só deixar a música te levar, quando você percebe parece flutuar, os seus problemas desaparecem *(volta a cantar)*

A música aumenta, Tom começa a dançar; Os dois se divertem juntos.

LIN - *(falando mais alto que a música)* Bota pra fora, fala tudo o que tá aí dentro, ninguém vai escutar...

TOM - *(começa meio tímido; Começa a falar um monte de coisas inaudíveis; No final da música os dois estão no chão)*

LIN - Aconteça o que acontecer pra mim passou!! Te ouvir cantar fez meu dia! Não podemos mandar em nosso estado de ânimo. Durante todo o dia me senti extraordinariamente bem...

TOM - Tá vendo? Você fica melhor quando eu não estou...

LIN - Faltava você e ao mesmo tempo eu estava contente. Não é curioso?

TOM - Contente?

LIN - Possivelmente essa não seja a palavra...

TOM - E agora?

LIN - Agora... Está aqui, estamos aqui, eu estou aqui!

TOM - Está pior quando eu estou aqui. Vou conseguir me encontrar melhor sozinho.

LIN - Então por que voltou?

TOM - Não sei... Senti um aperto muito grande hoje...

LIN - Aposto que foi por conta do seu balão...

TOM - Aprendi a valorizar meu cordão, mas eu fico imaginando o dia que eu vou reencontrar com ele...

LIN - Esse dia pode não acontecer... O choro vai continuar indo e voltando!

TOM - Eu sei, mas o choro agora é um misto de alegria e tristeza... Tristeza por que acho que não vou encontrar mais meu balão, mas fico feliz por que no meio do caminho encontrei você... (silêncio) Obrigado!

LIN - *(silêncio)* As reticências vão aparecer sempre, é a minha voz sendo engolida pela saudade. Saudade essa que abala qualquer estrutura firme, mas mesmo assim eu continuo aqui...

TOM - Acho que com isso tudo eu amadureci, não tanto, mas o suficiente para suportar tudo!

LIN - Antes de você aparecer, sonhei com você várias vezes! *(entrega o pedaço de um cordão que é igual do TOM)* Acho que isso é seu, achei antes de você chegar... Vai menino, encontre o seu balão!!!

Começa instrumental da música 6; Tom fica sem palavras e começa a seguir o cordão

LIN - Tive sorte de conviver com você durante esse tempo, aproveitar seus sorrisos, seus abraços, sua alegria e seu amor por tudo isso!! Como eu aproveitei isso daqui com você! Eu não volto mais, ou você vai daqui a pouco... Isso é passageiro! Aproveite cada segundo aqui, seja positivo, sorria... Eu te amo... (Tom termina de seguir o cordão e ele está amarrado no braço de Lin; Tom chora) Seu cordão não arrebentou... Ele é o mais importante, lembra? (vai saindo)

TOM - (repete baixinho) Não arrebentou! Só ganhamos mais corda! Já sinto 3 saudades, mas aprendi a valorizar o cordão... Te amo, meu Balão azul!! (*Música 06 - Os dois cantam*)

Música 06 - Voou, voou...

TOM

Se foi
Voou, voou...
Levou o ar
Se deixou levar
Partiu sem ter onde chegar
Aqui ainda há
O que não há mais
Aqui em mim virá...
O amanhã hoje acontecerá
Eu faço um laço, eu traço
um risco, eu abro as mãos,
então solto o ar
Escuto o ar soltar, e
volto a respirar

LIN

Ficou
Voei, voei...
Levou-me o ar
Eu me permiti soltar
Reticenciei...
Eu vi você mudar
Eu deixei você me levar
E agora me vou, sem nem
saber, aonde vou pousar

Ficou o que não se vê
Mas há aí em você
Sem precisar

TOM

O amanhã virá

LIN

De um amanhã

TOM

O hoje acontecerá
Eu faço um laço

LIN

Mantém-se o laço

TOM

Eu traço um risco

LIN

Permite o risco

TOM

Eu abro as mãos

LIN

Me faço céu...
Eu tenho tanto amor
espalhado pelo caminho

TOM

Eu terei tanta saudade
Para levar no caminho

LIN

Uma memória me torno

TOM

Respiro
E me sinto só
De deixar partir
Você se reticencia
E então se vai passarinho

