



Pandemônicos em pandemia e o teatro como saída
em temp[*l*]os de reclusão

Pandemics in pandemic and the theater as an exit
in temp[*l*e]s of solitude

Simone Carleto¹

1. Artista pedagoga, Mestre, Doutora e Pós-doutoranda pelo PPGA-IA/Unesp. Atriz no Canhoto Laboratório de Artes da Representação, com direção de Alexandre Mate. Coordenou a Escola Viva de Artes Cênicas e o Programa Municipal de Fomento ao Teatro e à Dança de Guarulhos. Diretora e assessora de grupos teatrais e autora de ensaios e artigos nas áreas de pedagogia, crítica e interpretação teatral. Professora do Centro de Artes Cênicas Walmor Chagas (CAC Walmor Chagas). E-mail: sicarleto@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9045-6957>

Resumo |

Trata-se de relato acerca de processo de criação de um espetáculo que prosseguiu à distância, investigando alternativas para a manutenção do envolvimento na montagem de atores e atrizes em processo de formação. Tomo para exame a encenação semestral dos estudantes do Curso Profissionalizante em Teatro do Centro de Artes Cênicas Walmor Chagas (CAC Walmor Chagas), diante da pandemia do Covid-19. Por videochamadas, exercícios e registros do processo foram praticados, relacionando o contexto com a temática abordada no texto *Esse trem chamado desejo*, de Luís Alberto de Abreu. Escrita para uma montagem do grupo Galpão, de Belo Horizonte, a dramaturgia foi escolhida pelo grupo do curso do CAC visando pesquisar a criação artística e a construção de personagens a partir do estudo do circo-teatro, do teatro de revista e da comédia popular. Já um desafio grande para tão curto espaço temporal, como prosseguir o processo artístico-formativo diante do isolamento social? Algumas trilhas se desenharam, tendo em vista a temática da peça, que replica a questão: qual a função do teatro e dos artistas no mundo em constante transformação? Assim, o desejo, que se manifesta na vida e na arte, tornou-se mote central, replicando a narrativa presente no texto, que aborda os duplos no palco e no cotidiano, nas instâncias das personagens e dos artistas, que podem vivenciar em suas realidades dramas semelhantes aos de outros.

Palavras-chave: Pedagogia do teatro. Criação atoral. Circo-teatro. Comédia popular. Teatro na pandemia.

Abstract |

This is a report about the creative process of a theatrical performance that was continued during the period of social isolation, through remote meetings, investigating alternatives for maintaining the involvement in the ensemble throughout the training process. It exams the semestral staging of the students from the Professional Drama Course at the Center for the Performing Arts Walmor Chagas (CAC Walmor Chagas), facing the Covid-19 pandemic. Exercises and records of the process were practiced by video calls, relating the real context to the theme addressed in the text *This 'train' named Desire*, by Luís Alberto de Abreu. Written for a performance by the Galpão Theatre Group, from Belo Horizonte, the dramaturgy was chosen by the group of students and teachers from the CAC aiming to research artistic creation and the construction of characters based on the study of circus-theater, 'theater of revista' and popular comedy. Already a great challenge in such a short time, how to proceed the artistic-formative process in the face of social isolation? With the theme of the play in mind, some tracks were designed, which replicates the question: what is the role of theater and artists in this constantly changing world? Thus, desire, which manifests itself in life and in art, has become a core motto, replicating the narrative present in the text, which addresses the doubles on stage and in everyday life, in the instances of the characters and artists, who can experiencing dramas similar to those of others in their realities.

Keywords: Theater pedagogy. Actoral creation. Circus-theater. Popular comedy. Theater in the pandemic.

"[...] *Eu sonho que estou aqui
de correntes carregado
e sonhei que em outro estado
mais lisonjeiro me vi.
Que é a vida? Um frenesi.
Que é a vida? Uma ilusão,
uma sombra, uma ficção;
o maior bem é tristonho,
porque toda a vida é sonho
e os sonhos, sonhos são.*"

Calderón de La Barca (A Vida é Sonho)

A palavra pandemônio teria surgido em poema épico *Paraíso Perdido* (1667), do autor inglês John Milton (1608-1674), para designar o palácio de Satã, central do Inferno. Pandæmonium, no contexto da obra, aludia aos espaços e autoridades falsos, no sentido de estarem constituídos de modo enganoso, no caso dos espaços, e ilegítimo, no caso das autoridades episcopais. Protestante e republicano, o autor combateu o que denominou tirania disfarçada de religião. As ideias do escritor foram consideradas influenciadoras do pensamento liberal, já que defendeu a liberdade para conhecer, falar e discutir livremente, cada qual de acordo com sua consciência.

Tal exercício de liberdade tornou-se possível para Milton sobretudo quando ele foi, de certo modo, ignorado, após atuar junto de Oliver Cromwell (1569-1568), no período em que a monarquia foi inexistente na Inglaterra, entre os reinados de Carlos I e II (entre 1649 e 1660). O poeta pôde dedicar-se à escrita, embora estivesse cego e sua produção literária se concretizasse a partir de ditado para as filhas. Confinado, portanto, e morrendo paulatinamente, Milton encontrou tempo para produzir sua obra, que se tornaria uma das mais importantes da literatura inglesa.

Diante da pandemia que acometeu o mundo em 2020, especialmente agravada no Brasil em face da crise política em torno da tirania

do presidente da república Jair Bolsonaro, vimos os números de mortes (e as mortes como números) serem ignorados e motivo de deboche da legião de seguidores que replicaram tal postura, aos quais denomino pandemônicos.

Esses, ocupam os espaços da *internet* com *fake news*, robôs e um conjunto de preceitos, grosso modo, classistas, preconceituosos e rasos do ponto de vista intelectual. Análogos ao coronavírus, impregnam o ar. Seu arcabouço ideológico, maior que a figura de seu representante, foi forjado em contraposição a certa ascensão social de minorias e do acesso dessas a locais antes impossíveis de adentrar, como a universidade, por exemplo.

De outro lado, os movimentos sociais encontram-se limitados, quase impossibilidade de ocupar as ruas para protestar. Se pensarmos, portanto, os meios de comunicação e as redes sociais virtuais como o espaço possível hoje de embate, caminhos alternativos vêm sendo buscados - e que sejam criativos - para fazer frente aos robôs e idólatras que propagam xenofobia, apologia à tirania e defesa da ditadura, de forma violenta e manipulatória.

Mas, e as/os artistas? Como estão sobrevivendo a esse período, se dependem da presença para o seu trabalho? Se dependem do público para as trocas simbólicas e materiais? Se precisam do encontro para elaborar as obras artísticas e, ainda, necessitam - principalmente - manter ativo seu corpo holístico, no sentido da completude do corpo, seu principal instrumento? O corpo no espaço, em permanente atitude criativa e em relação com as outras pessoas, consiste na matéria de nosso ofício teatral. Portanto, somos trabalhadores que nesse período estamos, minimamente, atados a nós mesmos, preocupados em pagar as contas e subsistir. Curiosamente, e apesar de todos os pesares, muitos de nós têm se colocado em estado de criação, embora contraditoriamente - dada a natureza de nosso ofício teatral -, utilizando a *internet* e equipamentos

(como computadores e celulares) para nos comunicarmos, construirmos e transmitirmos parte de nossos fazeres através desses meios, e confinados.

Confinamento deriva do latim *finis*, que significa limite, território, fronteira. Tal qual Segismundo, de *A Vida é Sonho*, de Calderón de La Barca, nós artistas estamos impedidos de frequentar os espaços que tanto nos nutrem nas observações, relações e sentidos (em fricção com a realidade do mundo) que levamos para a cena. Analogamente, enquanto Segismundo questiona sobre o que é real e o que é sonho, pode-se pensar em como a situação dada (e sobre a qual não temos controle) pode ser por nós enfrentada também como um tempo suspenso, no qual é possível estabelecer outra relação com o processo criativo, mais mergulhados em nós mesmos e no que é possível acessar pelos meios disponíveis, acumulando forças para o momento posterior, mesmo que não saibamos qual será.

Esse trem chamado Teatro

Em dezembro de 2019, recebi um convite de trabalho por Andreia Barros e Cláudio Mendel, artistas e fundadores da Cia Teatro da Cidade, sediada na cidade de São José dos Campos, em São Paulo, em comemoração aos trinta anos de existência do grupo em 2020. Em 2000, o grupo criou o Centro de Artes Cênicas Walmor Chagas (CAC Walmor Chagas), que se tornou espaço de referência na área teatral, com realização de espetáculos, pesquisas e experimentações cênicas, oficinas e cursos, entre outras atividades formativas e de fortalecimento da identidade cultural da região do Vale da Paraíba. Com a coordenação de Andreia Barros e Cláudio Mendel, foi criado em 2019 o Curso Profissionalizante para Atores e Atrizes, que em 2020 já iniciou sua segunda turma. A primeira turma do CAC Walmor Chagas iniciou seu terceiro módulo no primeiro semestre de 2020, para o qual fui chamada a dirigir a montagem.

Em sua trajetória, a Cia Teatro da Cidade projetou-se para muito além da cidade de São José dos Campos, notabilizando-se como uma das mais importantes companhias de teatro no país. Essa conquista é oriunda do trabalho de pesquisa de linguagem teatral continuada, atuação constante na cidade em interação com outros artistas e grupos, assim como no intercâmbio de experiências com artistas e grupos de outras localidades. Uma das parcerias que podem ser consideradas mais profícuas é a que se deu com o dramaturgo Luís Alberto de Abreu, de quem a Cia Teatro da Cidade já encenou algumas obras e prepara-se para estreitar mais um espetáculo, na celebração de seus trinta anos (em que pese a provável alteração de datas, tendo em vista a pandemia). Trata-se de *O Coração nas Sombras*, texto inédito de Luís Alberto de Abreu, com direção de Kiko Marques, e equipe artística formada por Andreia Barros, Andrea Kaiser, Beto Quadros, Camila Samara, Caren Ruaro, Carlos Colabone, Claudio Mendel, Josivan Costa, Lucas Gonzaga, Pitiu Bonfim e Sheila Faermann.

Pesquisando formas de permanência de grupos de teatro com trabalho de pesquisa e experimentação de linguagem, identifiquei na Cia Teatro da Cidade aspectos relacionados à formação de atores e atrizes, assim como à realização de atividades que envolvem outras pessoas, ampliando as possibilidades de compartilhamento dos fazeres do grupo e, conseqüentemente, intensificando as relações sociais no seu entorno, em última conseqüência multiplicando seu público¹. A Cia Teatro da Ci-

1. Um bom exemplo é o grupo uruguaio Teatro El Galpón, que completou setenta anos de atividade no ano de 2019, sobrevivendo a diversos períodos conturbados e reinventando-se sempre. Além da solidariedade latino americana que os identifica com outros grupos no continente, o grupo subdivide-se em diversos núcleos para criação de espetáculos para diversos tipos de espaço. Também direcionam a produção para diferentes tipos de público, assim como disponibilizam os ambientes de seu espaço teatral para atividades da comunidade. Paralelamente, organiza cursos de formação de atores e atrizes, que também oxigenam o grupo com artistas que após o processo de formação integram-se ao conjunto. Configura-se como um caminho interessante no sentido da independência do grupo e do enraizamento de suas ações.

dade também se fortalece a partir do conjunto de ações que desenvolve, tornando o espaço polo cultural, assim como efetivou com a criação do Curso Profissionalizante para Atores e Atrizes, entre outras tantas ações formativas para a categoria e linguagem teatral, despontando como referência de atuação artística e cultural na cidade de São José dos Campos, nos tempos atuais.

Atuar ao lado do grupo, portanto, representou para mim uma oportunidade de participar desse significativo movimento em nossa área artística, cujo motivo comum é o desejo de fazer teatro, de encontrar o público e de repercutir suas obras como forma de expressão e transformação do mundo. Apesar de considerar tamanho (e praticamente impossível) o desafio de constituir um processo de criação no tempo tão exíguo de um semestre e com quantidade de horas de ensaio estrita, a vontade de estar junto e fazer parte me impulsionou decisivamente ao risco. O que não poderíamos imaginar era o que viria.

O que fazer?

Nosso primeiro e único encontro presencial durante os primeiros meses de 2020 ocorreu em fevereiro, com duração de onze horas e dividido em três partes: quatro horas no sábado à tarde, três horas no domingo pela manhã e quatro horas no domingo à tarde, finalizando às seis da tarde. Foi necessário também selecionar um dos textos previamente elencados pela coordenação do curso e direção do espetáculo (Andreia, Claudio e eu). Como opções para a decisão, estariam, portanto, disponíveis *A Alma Boa de Setsuan*, de Bertolt Brecht; *A Maratona Mundial de Dança*, de Alexandre Mate; *O Quadro das Maravilhas*, adaptação de Calixto de Inhamúns e Gabriela Rabelo para o texto de Miguel de Cervantes; e *Esse trem chamado Desejo*, de Luís Alberto de Abreu. Todos os textos foram enviados para o conjunto de atores e atrizes em formação, para leitura prévia. Embora houvesse muito pela frente, o contexto mostrava ser necessário instaurar um processo dinâmico, que nos mantivesse

acordados (atentos e em acordo no trabalho a ser desempenhado) durante os encontros presenciais no fim de semana. Assim, propus diferentes breves experimentos para aproximação com os textos.

Para *A Maratona Mundial de Dança*, o primeiro a ser lido em conjunto, procedemos a uma leitura na qual cada ator/atriz "fez" uma das personagens. Em seguida, partimos para uma experimentação rítmica, com músicas características de um salão de baile da década de 1950, buscando constituir o clima e as tensões da pista de dança em que a ação da peça se desenrola. Ao mesmo tempo, visando à exaustão e o decorrente desbloqueio das estruturas limitadoras da improvisação, foram provocados os estados emocionais das personagens, e também os referentes a cada uma em relação às outras. A personagem Fiscal de Pista, que observava quem parasse de dançar para forçar a prosseguir, foi feita em revezamento por cada integrante do elenco, a partir de um adereço transferido quando um ou outro assumia tal posição.

Ao fim dessa sequência, foi experimentada a fala da personagem Glória, uma suicida que pede a um colega de pista que atire nela para que consiga acabar com a própria vida. Trazendo densidade interpretativa necessária à cena, cada ator/atriz colocava-se no centro de um círculo formado pelos demais, e, tal qual uma roleta russa, direcionava para um dos intérpretes a fala "Atira". Havia um tempo de reação, que deixava em suspenso a resposta, após o que todos do círculo voltavam-se de costas para o centro. Durante o exercício, era tocada uma música de modo intermitente, para que se dançasse durante sua execução e se parasse na pausa. Foi solicitado como código de continuidade e regra do jogo, que a pessoa que estivesse mais perto do centro do círculo quando cessasse a música deveria dizer a frase, conforme já explicitado. Ao último, todos se voltavam de frente para o centro do círculo e, em coro, diziam: "Isso que é vida! Viva, viva, viva!", fala do apresentador do *reality show* da peça. Desse modo, foi possível, de acordo com os atores e atrizes, aproximar-se do cerne da obra.

Já na leitura de *O Quadro das Maravilhas*, a proposição foi de uma leitura dramática com ações corporais, utilizando adereços que pudessem auxiliar a composição da cena, aproximando-se da improvisação que poderia ocorrer com o tipo de apresentação que estariam a fazer os artistas que aparecem na peça (uma trupe mambembe que chega a uma cidade para mostrar o seu “quadro mágico”), a partir de um tecido e da narração, provocando a imaginação visual do público. Grande movimentação se deu com a leitura encenada, que segundo os/as intérpretes necessitaria de maior desprendimento do texto para experienciar a intensa atitude corporal solicitada no texto, o que percebi ser absolutamente verdadeiro. Por fim, concluímos juntos ao final do dia que seria mais produtivo no dia seguinte lermos apenas mais um dos dois textos, já que a maior parte do grupo já tendia a escolher para a montagem *Esse trem chamado Desejo*. Portanto, não leríamos juntos o texto de Brecht, pois o consideramos o mais complexo de todos para aquele momento de estudo e montagem.

Restabelecemos o que seria trabalhado no dia seguinte, e assim foi feito. Lemos o texto de Luís Alberto de Abreu na parte da manhã, após um aquecimento, e em seguida, a experimentação se deu do seguinte modo: cada ator/atriz destacava três personagens e três falas de cada uma delas consideradas mais representativas de suas características, e para cada uma delas criava uma partitura corporal. Com variações, exercitamos diferentes possibilidades de espelhar, contrapor e compor corporalmente, a partir das gestualidades e partituras trazidas. Depois de todas essas etapas, no segundo período do domingo, seguimos para a opção, avaliada de acordo com critérios estabelecidos em conjunto, tais como viabilidade, potencial de aprendizagem do ofício teatral, projeção de interesse do público, e aspirações criativas e de experimentação do grupo. A peça imaginada foi, de fato, a eleita. Em seguida, foram expostos os procedimentos a serem seguidos para o próximo ensaio, com um esboço de cronograma, finalizando com uma avaliação do encontro e partilha das apreensões e expectativas.

As circunstâncias dadas

Março, sem as suas já não tradicionais águas, chegou. E com ele, a alardeada pandemia causada pelo Coronavírus (Covid-19). Nunca pensaria nessa possibilidade até vivê-la. "A cada volta, a Morte, afiando o olhar faminto" (BILAC, 1977, sem paginação). Quase não acreditei que o comércio fecharia, assim como os shoppings, cinemas e os teatros. Além daqueles que já estavam cerrando suas portas por impossibilidade de sobrevivência sem apoio estatal (diante dos cortes na cultura dos governos federal e estadual; no caso de São Paulo, desde 2015, agravando-se em 2019), estariam todos fechados, impedindo encontros, ensaios, experimentações e espetáculos. Nada que concentre pessoas poderia permanecer aberto. Escolas, espaços culturais, tudo o que é compreendido como vital para nós artistas, encerrados.

Com o CAC Walmor Chagas não foi diferente: deparamo-nos um cenário real imprevisível em termos sociais. Está na raiz da palavra imprevisível a partícula "vid", que se apresenta também por coincidência em Covid (do inglês *Coronavirus Disease*). Enquanto vírus tem por sinônimos veneno ou sêmen, doença pode significar sentir dor, sofrer. Já "vid", de imprevisto, origina-se do latim *praevidĕo* e liga-se a *vidĕo*, que significa perceber, considerar; ver com os olhos do espírito. Assim, colocou-se diante de nós o espanto frente a essa situação: a dor causada pelo avanço do vírus, bem como a oportunidade de observar sua ambivalência, já que ele pode matar e constituir-se em semente de uma nova percepção da realidade.

Então, fomos chamados pela coordenação do curso a considerar as novas circunstâncias dadas. Era o momento de evocarmos sinceridade de emoções, sentimentos verdadeiros em dadas circunstâncias, sempre buscadas em cena, também na reorganização de nossa produção. Teríamos de encontrar alternativas para manter a turma envolvida com o processo de montagem, mesmo à distância.

Desde os primeiros dias da quarentena, Andreia Barros, Claudio Mendel, outros professores e eu dialogamos por videoconferências. Estávamos começando a utilizar as ferramentas de reuniões *online*. Andreia propôs rapidamente, em 19 de março de 2020, às 12:30, em nosso grupo de *whatsApp* com os atores e atrizes em formação, o desafio segundo o qual os intérpretes deveriam fazer um pequeno vídeo acerca dos espaços em suas casas nos quais sentiam-se bem, consideravam importantes, justificando as opções e buscando revelar como faziam parte deles. Também, pediu que produzissem um diário sobre as experiências com a quarentena em casa, local onde agora cada qual deveria permanecer. Ela contextualizou a partir da montagem de *Esse trem chamado Desejo*, em que a expectativa é um dos motes centrais. Portanto, relacionou essa expectativa ao estado de espera que se instaurava.

O texto de Abreu foi escrito para uma montagem do Grupo Galpão, na década de 2000, e trata-se de obra metalinguística por excelência. Apresenta uma trupe teatral que tenta montar um espetáculo de sucesso, que conquiste o público e possibilite a sobrevivência do elenco. A história da peça que estão preparando se mistura aos dramas vividos pelos artistas. Tal aspecto visa aproximar o público do enredo, que apresenta camadas dramáticas e narrativas, ao estilo do dramaturgo que, inspirado em longa carreira de pesquisas das formas teatrais populares, constrói obras bastante elaboradas em termos estruturais e conteudísticos. Ambientado nas Minas Gerais na década de 1930, o trecho é narrado pela personagem Coisinha, o contrarregra que sonha estar no palco encenando o que não pode viver na realidade cotidiana. Onipresente, ele busca dinamizar a história da companhia, incentivando relacionamentos entre atores e atrizes do elenco, com vistas a suscitar emoções próprias dos dramas.

O contexto retrata, ainda, como artistas de outro estado almejavam reproduzir o teatro musicado produzido no Rio de Janeiro, referên-

cia do período na área teatral. Por outro lado, expõe também a tentativa de parte do conjunto perseguir a originalidade de seu local de existência. Outros, ainda, nutrem esperança de encarnar grandes obras e personagens clássicas. Entre tantas diferentes subjetividades, dificuldades e conflitos pessoais e interpessoais, a estreia, na peça de Abreu, fracassa.

No segundo ato, a promessa de atuação no recém-aberto nicho cinematográfico envolve alguns dos artistas do grupo, que se decepcionam ao perceber que foram apenas figurantes e que as cenas ensaiadas e filmadas foram rejeitadas na montagem da película. Problemas técnicos com o projetor colocam fim à projeção, e a companhia Alcantil das Alte-rosas (algo como pico das altivas, que pode significar posição elevada e poder, ou mesmo soberba) resolve narrar como seria a cena que não foi exibida. Esse é um dos exemplos da genialidade do autor presente em *Esse trem chamado Desejo*: o desejo se traduz na determinação em fazer teatro e na vontade afetiva-sexual de vivenciar o amor romântico. O característico melodrama coloca-se em meio ao assunto traição, um dos motes que se apresenta tanto na história do elenco como na história que contarão ao público.

Através do argumento, Luís Alberto de Abreu traz como reflexão a função dos artistas e do teatro. Na trama ficcional, que repercute o contexto histórico discute-se como alcançar o público, como o teatro sobreviveria ao advento do cinema e como os artistas poderiam continuar existindo como tal, superando todos esses desafios. Simultaneamente, Abreu parece falar através de Coisinha, cujas palavras explicitam o amor incondicional pelos palcos do teatro, suas histórias, artistas e público. A empreitada figurada ao ator que interpreta Coisinha exigirá alguns desdobramentos interpretativos, como o contrarregra que pontua os acontecimentos em um prólogo, entreato e epílogo. Nestes, ele representa: a alegoria dos artistas como trabalhadores da fantasia, que contribuem para a imagética do público; as personagens que ele experimenta en-

quanto está só no palco; o narrador que triangula com o público; e o poeta que constrói a cena enquanto ela se desenvolve, instaurando a camada poética que urde a teatralidade da peça.

Quarentena iniciada, de acordo com os elementos apresentados pelo autor e aqui descritos, estabelecemos leituras do texto via videochamadas por plataformas virtuais. Em paralelo, foram propostos experimentos individuais, como laboratório de construção de repertório para a montagem das cenas e para a criação de personagens. Foram produzidas partituras corporais a partir de falas das personagens, que foram escolhidas por cada ator e atriz. Fizemos estudos de maquiagem, figurino e cenário, tendo como referência as décadas de 1930 a 1950, o circo-teatro, o teatro de revista e a comédia popular, incluindo a *Commedia dell'Arte*. Discutimos aspectos estilísticos que poderiam ser utilizados na encenação, explorando as chaves interpretativas do drama, comédia, farsa e melodrama.

A complexidade do texto foi sendo abordada em encontros virtuais coletivos e individuais, de modo a aprofundar a interpretação; o que certamente seria impossível nos encontros presenciais, que teriam o total de aproximadamente cinquenta e cinco horas. Trabalhamos com intenções, pausas, sentido do texto e nuances interpretativas, de modo bem semelhante aos tradicionais "ensaios de mesa".

Entretanto, obviamente, há um limite imediato referente ao jogo e à improvisação, inacessíveis sem o corpo a corpo. Daí surgem angústias, incertezas e desânimo; enquanto os encontros, ainda que à distância, permitem também transpor certa inércia imposta pelo distanciamento social para evitar a transmissão do vírus. Comprometemo-nos, portanto, a gravar uma leitura da peça ao final do mês de abril, para investigar a linguagem das novelas de rádio difundidas nas décadas de 1930 a 1950. A transição dessas para o teleteatro e depois para as telenovelas significou outra ruptura no fazer artístico-teatral, pois havia o questionamento de como o teatro seria mantido diante de tantos avanços tecnológicos.

A mesma questão está posta para nós artistas nesse momento, em 2020, no teatro e na vida pessoal: quais mudanças serão necessárias pós-pandemia? Uma das ferramentas midiáticas que tem sido largamente utilizadas são os *podcasts* (transmissão gravada portátil de livre demanda pessoal). E nosso plano incluía transmitir futuramente os arquivos de áudio dos episódios gravados da peça por esse meio. Os dois atos da peça foram gravados nos encontros virtuais do mês de abril, e as edições realizadas no mês de maio, concomitante à continuidade do processo criativo. A contingência solicitou de nós essa flexibilidade e, tanto na perspectiva da experimentação como pedagógica, a alternativa configurou-se como registro, meio de comunicação e estudo que contribuirá para a montagem presencial, quando houver.

Como continuidade, o laboratório de criação de personagens prosseguirá, durante o qual serão experimentadas individualmente camadas interpretativas que objetivam a criação atoral. Por criação atoral entende-se, de modo resumidíssimo, a dramaturgia do(a) intérprete elaborada para a criação cênica, e que constitui uma das camadas dramáticas do espetáculo, tendo o texto dramático como ponto de partida, no nosso caso (no processo no qual o texto foi criado, outra metodologia foi empregada). Essa criação de responsabilidade do ator/atriz torna intrínsecas a criação das personagens e das cenas, já que exige a compreensão e construção do ator/atriz do espetáculo como um todo.

Nesse tipo de processo colaborativo, em que todas as pessoas artistas envolvidas contribuem com a estrutura da obra e suas camadas dramáticas, os e as intérpretes traduzem conjuntamente o texto para a sua re-leitura do mesmo. Já em nossa montagem, buscamos romper com preconceitos com relação à comédia popular. Para tanto, os elementos do musical seguem a proposição referencial das formas populares já citadas. Ao pesquisar na *internet* outras montagens feitas em alguns cursos de formação, percebemos que as visões apresentadas diferem da visão que estamos compondo, o que fortalece nossa escolha pela leitura a partir das formas populares.

Especificamente concernente ao trabalho de ator/atriz, a pesquisa do teatro épico encaminha o experimento atoral, que terá versão para *internet* e compartilhamento *online*, e sua estrutura compreenderá três partes. A Parte A, na forma de curta-metragem, é um Registro do Processo de Criação, com três camadas dramatúrgicas: imagens e som dos encontros online, vídeos do exercício proposto por Andreia Barros e vídeos com as partituras corporais das personagens. A Parte B estrutura-se na forma de novela de rádio gravada em episódios, para ser transmitida em áudio e vídeo, com narrações adaptadas para "programa de rádio", próximo das radionovelas; a partir da leitura dramática da peça *Esse trem chamado Desejo*, de Luís Alberto de Abreu.

A Parte C, por sua vez, destaca a composição poética dos atores e atrizes, referente ao processo de criação da personagem, em diferentes explorações. Primeiro, a narração como ator e atriz do processo de criação, explorando o que eu aprendi; o que modificou minha visão sobre teatro; o que superei estando em quarentena; o que aprimorei na convivência como pessoa, etc.). A seguir, adensando o caráter poético (narração como personagem): falar do papel do artista, colocando-se na pele da personagem. Também, trazer à tona o que está no texto em termos de reflexão sobre o papel da arte, dos artistas e do teatro. Por fim, buscando a interpretação como personagem, compondo um texto com nexos a partir de falas da personagem presente no texto de Luís Alberto de Abreu e apresentá-lo, "interpretando" o texto.

Invenções da quarentena

O meio encontrado para os encontros à distância foi a plataforma *Zoom*, pela qual os atores e atrizes e formação realizam o curso, de segundas às quartas-feiras; sendo que nossos encontros para a montagem acontecem nos últimos finais de semana de cada mês, com onze horas

de duração. Como esse tempo precisaria ser utilizado da melhor forma possível, durante esses meses de pandemia, professores e coordenação do curso foram elaborando práticas e modos de manter o interesse e a unidade do coletivo. Além disso, como lidar com expectativas, frustrações e a dificuldade da distância, que não permite as atividades como estamos habituados (a roda, o olho no olho, a mão na mão, o jogo das improvisações e as trocas em cena)? Foram, então, planejados acolhimentos, aquecimentos de voz e corpo e dicas de como preparar o espaço e o corpo para as atividades. Tanto o aspecto prático envolvendo o espaço físico, quanto as dificuldades de conexão e equipamentos (como celular e computador, necessários aos encontros) foram entraves em alguns momentos. Houve atores e atrizes que relutaram em abrir as câmeras, ou que nem sempre contaram com a possibilidade de realizar os exercícios propostos com a necessária privacidade. Então, em muitos momentos, a participação de todo o coletivo foi inviabilizada.

Aos poucos, fomos encontrando alternativas para manter as atividades, bem como registrá-las. Todos os encontros virtuais foram gravados, e muitas vezes solicitamos o envio de vídeos dos exercícios ou que fossem decorrentes de exercícios praticados em “aula”. Antes do primeiro encontro virtual, foi retomado o cronograma, adequando o processo ao meio virtual. Foi solicitado que cada ator/atriz selecionasse três personagens de seu interesse, além de três falas de cada, experimentando a criação de partituras corporais para cada um deles. Esse exercício já havia sido experimentado no primeiro encontro presencial, em fevereiro. Depois disso, foi elaborada uma planilha, na qual cada pessoa do elenco indicava as personagens desejadas. Optamos por atender a inclinação do coletivo para as primeiras opções. O segundo passo foi solicitar fotos com propostas de figurino e maquiagem para as personagens, bem como referências de imagens. O material foi postado em uma pasta no Drive da plataforma Google, já que o curso dispõe de uma sala de aula virtual (*Google Classroom*), na qual ficam armazenados textos de referência, vídeos, exercícios e retornos das atividades solicitadas.

No primeiro encontro virtual, fizemos uma leitura do texto, na qual os atores/atrizes fizeram as personagens eleitas. Em seguida, foi solicitada a produção de um vídeo com uma proposta de gestualidade, incluindo a construção de uma partitura para um texto editado, com a junção de trechos e falas da personagem (extraídos de *Esse Trem Chamado Desejo*). Com esse procedimento e a partir do estudo do texto foram esboçadas as linhas gerais das personagens. Para efetivar a proposta de gravação das cenas em áudio, foram necessários ensaios virtuais dos atores em duplas e trios, e também com um único ator/atriz e a direção, quando foi possível aprofundar aspectos do texto e das personagens, assim como produzir algumas surpresas, que teriam efeito semelhante às improvisações, buscando revigorar o jogo teatral entre os e as artistas em cena.

No ensaio virtual seguinte, foram passadas cena a cena, preparando-as para a gravação, que ocorreria em uma espécie de ensaio geral. Foram criadas narrações para a abertura das cenas, e todas foram gravadas em ensaio virtual “corrido” (sem pausas), no qual todo o elenco deveria estar trajado com seu figurino, maquiagem e adereços, para instaurar o clima mais próximo do que seria a execução da cena presencialmente. Nosso objetivo foi aguçar a capacidade de colocar-se em situação de jogo, mesmo no isolamento da residência. Os vídeos foram reveladores, e estão guardados nas pastas virtuais citadas, como registro do processo de construção das personagens. O estudo do texto e as diferentes intenções trabalhadas até definir as linhas gerais da interpretação, levaram-nos a identificar camadas de sentido na obra e a compreender paulatinamente a profundidade do texto, em suas características metalinguísticas e narrativas. Tal entendimento contribuiu para as nuances atribuídas aos diálogos, trazendo à gravação uma polifonia em termos de tratamentos estilísticos, em cenas que abordam traços do drama, comédia, farsa e melodrama.

No mês de abril, após a gravação, fizemos também uma autoavaliação individual, ainda por videoconferência; procedimento fundamental para avaliar o processo e o engajamento da turma na criação artística, promovendo o espaço seguro para a expressão pessoal. Após, também foi possível complementar o planejamento do mês de maio, produzindo materiais para orientar o mergulho teórico-conceitual. Foi construída uma pequena revista, com as propostas de cenário, figurino e maquiagem, elaboradas pelo ator-transformista e visagista Morgana Loren, além da descrição das características das personagens. Também em maio, foram gravadas as músicas do futuro espetáculo, e que o ator e músico Gabriel Marinelo, responsável pela direção musical, preparou para que sejam a base das gravações que integrarão as cenas reproduzidas em áudio, a serem veiculadas pela *internet*.

No ensaio virtual de maio, foi feita uma sensibilização a partir de canções sugeridas pelos integrantes do grupo, tendo em vista o solicitado em uma das cenas da peça (para que seja cantada uma canção que comente a condição do artista na atualidade). Ao som das canções sugeridas², foi feito um aquecimento rítmico. Em seguida, prosseguimos dialogando acerca da estrutura e conteúdo da Mostra de Processo, a ser realizada em julho; e no encontro seguinte, fizemos o exercício referente às camadas narrativas. Foram apresentados dois vídeos sobre a condição da mulher (sobre determinados substantivos, elogiosos às qualidades masculinas, mas que quando direcionados às mulheres, significam considerá-las putas). A partir disso, problematizamos como diferentes abordagens suscitam reações e entendimentos diferentes: nos exemplos exibidos, enquanto o tom farsesco nos distanciava da realidade das profissionais do sexo, a narrativa épica propiciava a alteridade com re-

2. Algumas delas foram *Bloco na Rua*, de Sérgio Sampaio; *Nos Bailes da Vida*, de Milton Nascimento; *Redescobrir*, de Gonzaguinha; *Querelas do Brasil*, de Aldir Blanc e Maurício Tapajós; *Criança Boa*, de Luiz Gabriel Lopes; *O que será (À Flor da Terra)*, de Chico Buarque; *Estado de Poesia*, de Chico César; *Isto Aqui é o Que é*, de Caetano Veloso; entre outras.

lação a sua condição. Assim feito, foi solicitado que os atores e atrizes preparassem uma sequência em que apresentassem: a personagem em chave interpretativa; a personagem narrando; o ator/atriz narrando a experiência vivida durante o processo, com abordagem poética, utilizando metáforas. Com exceção de três pessoas, o exercício foi apresentado durante o encontro virtual, permitindo que em seguida fossem gravados vídeos com esse conteúdo, que também comporá a Mostra de Processo, juntamente com as cenas gravadas em áudio e um curta-metragem (com recortes do processo como um todo).

Nas avaliações que fizemos do processo, a falta de entrega de atividades solicitadas, ou de participação efetiva com a câmera aberta, foi comum às mesmas pessoas, nos encontros com diversos professores, e são um desafio diante da situação pandêmica. Esse elemento não seria sustentável numa encenação presencial, e torna-se um complicador na manutenção do grupo envolvido na criação, já tão prejudicada pela solidão em que estamos. A maior dificuldade sentida e relatada nas avaliações corresponde, justamente, à formação do *ensemble* à distância. O vocábulo francês, referindo-se a conjunto, é originário do italiano *insieme*, que significa um junto com o outro. Portanto, o encontro à distância jamais terá essa qualidade, pois a presença é corpórea e relacional. Cabe aqui destacar a contribuição de Luís Alberto de Abreu (2011), quando explicita como o distanciamento físico das praças, ruas e comunidades acarreta a perda do imaginário dos humanos, pois “[...] abandona a fonte de sua cultura e diminuem, consideravelmente, a quantidade e a qualidade das experiências que podem ser comunicadas” (ABREU, 2011, p. 604). O autor salienta, ainda, que o repertório de imagens fica, assim, reduzido, “[...]sem o acréscimo de imagens apreendidas no contato e conflito com outros homens, reduz-se àquelas geradas apenas a partir de si próprio (ou sentimentos) e advindas do contato e conflito com seu reduzido meio familiar e círculo social (moral) [...]” (ABREU, 2011, p. 602).

A implicação dessa ausência de contato, explica adiante o dramaturgo, reduz a potência humana, uma vez que “[...] Os próprios sentimentos, sem o sadio conflito com a complexidade do mundo real, tendem a permanecer na superfície ou a se tornar idealizados[...].” (ABREU, 2011, p. 602). Ele conclui que “[...] Ao abandonar as ruas o homem diminui substancialmente sua capacidade de aprender. O saber distancia-se do sentir [...]” (ABREU, 2011, p. 602). A reflexão evidencia uma das contradições da nossa tentativa de encenação remota, que não substituirá as relações presenciais, mas que em contrapartida permite a continuidade - ainda que precária - de um processo criativo que se configura como singular, embora partilhado por vídeos e conferências remotas.

Segundo Walter Benjamin (1985), no ensaio "O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov", aquele que narra mergulha a “coisa narrada” na própria experiência e, depois, a retira. E, ao compartilhar histórias, socializa experiências, possibilitando a quem as escuta estar em contato com o narrador. Nossa peça traz em seu bojo a temática da narrativa, além de apresentar diferentes formas de efetivá-la no contato com o público; o que torna relevante destacar a elaboração de Abreu acerca da investigação cênica da narrativa:

[...] a restauração da narrativa e o aprofundamento da pesquisa cênica em torno de suas características (a transmissão de experiências humanas e não de meras informações é apenas uma delas) pode se juntar a uma série de iniciativas que visam a restauração de um imaginário comum entre palco e plateia e, a partir disso, construir um relacionamento (ABREU, 2011, p. 602).

As e os intérpretes tomaram contato com diversas camadas e nuances presentes "n'esse trem" de complexa artesanaria, no sentido também descrito por Benjamin (1985), da experiência humana como matéria-prima do narrador. E, para além disso, encontraram a possibilidade de ecoá-la para um contato com o público, para que de este também possa, de algum modo, também estar próximo do fazer teatral.

Considerações finais

Esse trem chamado Desejo mostrou-se uma oportunidade de transcendência do período acometido pela pandemia, por sinalizar camadas de sentido que se constituem em alternativa de referencial imagético, a partir do espaço simbólico virtual como materialidade possível da troca entre artistas e destes com o público. Benjamin (1985) alerta que, diferentemente da narrativa, que remete ao conjunto, o romance visa abordar o indivíduo que o lê sozinho. Não saberemos ainda se os áudios dos capítulos de nossa peça irão reverberar no presente universo de transmissões ao vivo, vídeos e áudios circulando, todos em livre demanda.

Porém, do ponto de vista de sua recepção, *Esse trem chamado Desejo* em nada parecerá com o teatro que reúne o público e permite que sejam influenciados uns pelas reações dos outros. No entanto, a epicição do processo, para o qual contribuí toda a equipe do curso, é um alento para todos nós, impedindo que estejamos entediados, mesmo em casa, tal é a demanda de trabalho. Reuniões semanais da equipe artístico-pedagógica³ são regadas pela busca de alternativas para diminuir a distância, assim como pela avaliação e reconfiguração de rotas e pela solidariedade mútua. De minha parte, como diretora da montagem, percebo ainda a ocorrência de certo aprofundamento teórico, justamente por conta dos encontros serem virtuais, já que as práticas de cena ficam impedidas pela impossibilidade dos ensaios presenciais.

Desbravando o universo cibernético com essa espécie de "volta ao

3. A equipe é composta por Aline Souza (Produção); Andreia Barros (Trabalho do Ator/Atriz); Beto Quadros (Música); Dalila Silva (Maquiagem); Eva Sielawa (Voz), Fernando Rodrigues (Interpretação); Josivan Costa (Comédia Popular); Marie Bueno e Robson Jaqué (Corpo); Rodrigo Moraes Leite (Teoria Teatral), Também atuaram na formação da turma, até então, Marcela Arnulf (Interpretação para Cinema), Guahrana Ramos (Palhaçaria); Reginaldo Nascimento e André Ravasco, diretores das montagens relativas aos semestres anteriores.

passado" do ponto de vista comunicacional, vimos refletindo, na prática, sobre como artistas se reinventarão no mundo pós-pandemia; esperando que possam tornar-se ainda mais sedentos de partilhas efetivas, a partir da troca de experiências vividas. As camadas dessas experiências, por hora, são as vivências dos atores e atrizes em formação⁴, das personagens atualizadas por eles e elas e das personagens metalinguísticas, da peça dentro da peça.

Também nós, nas leituras virtuais das palavras do texto de Abreu, entramos em contato com o imaginário do autor, o qual buscamos projetar, o máximo possível, enquanto a "[...] restauração de um imaginário comum" (ABREU, 2011, p. 609) com nosso público. Somente em contato com essa nossa razão de existir, saberemos se, como deseja Abreu com sua produção artística, poderemos "construir um relacionamento" em um futuro próximo, urgente. Desejo que também nutrimos, em comunidade, no atual "nenhum lugar" de passagem.

4. Algumas das atrizes e atores participantes organizaram-se ainda em comissões, a partir de afinidades e repertório profissional, como Morgana Loren (que fará as personagens Lindinha e Sandoval), que ficou responsável por auxiliar na criação de figurinos e maquiagem e Gabriel Marinelo (Lopes) que se dispôs a criar as músicas para o espetáculo. Eles também formam o elenco, juntamente com Aline Malaquias (Gracinha); Andie Sant'Erreira (Fofinha 2), Camila Samara (Abigail 1), Danilo Baptistella (Madeira), Gabriela Heil (Abigail 2), Carol Turcinski (Walmor - personagem criada pela atriz), Edson Cavalcante (Coisinha), Evelyne Corrêa (Lindinha 2), Jessé Fernandes (Meireles), Josy Airam (Fofinha 2 e Avenida), Maria Clara Medeiros (Florisbela), Roddy Aranha (Praxedes).

Referências

ABREU, Luís Alberto de. A restauração da narrativa. In: NICOLETE, Adélia. *Luís Alberto de Abreu: um teatro de pesquisa*. São Paulo: Perspectiva, 2011. p. 599-609.

BILAC, Olavo. *Poesias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977. p. 245-257.

BENJAMIN, Walter. "O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov". In: __. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet, São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 197-221.

MORETTO, Marcio; ORTELLADO, Pablo. O que são fake news e como lidar com notícias falsas. *Revista Internacional de Direitos Humanos*. SUR 27: Internet e Democracia, v. 15, n. 27, 2018. Disponível em: <https://sur.conectas.org/wp-content/uploads/2018/07/sur-27-portugues-marcio-moretto-ribeiro-pablo-ortellado.pdf>. Acesso em: 19 mai. 2020.

Submetido em: 22/05/2020
Aceito em: 20/06/2020