

Então, bate!

DADO SODI

Universidade Federal de Pernambuco

Universidade Federal da Paraíba

Programa Associado de Pós-Graduação em Artes Visuais

Darlyson Roberto Marcolino Albuquerque

Então, bate!

TRAJETÓRIAS DE UM PROCESSO CRIATIVO

Recife

2017

Darlyson Roberto Marcolino Albuquerque

Então, bate!

TRAJETÓRIAS DE UM PROCESSO CRIATIVO

Dissertação apresentada ao Programa Associado de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Pernambuco – Universidade Federal da Paraíba como requisito parcial para obtenção de título de Mestre em Artes Visuais. Linha de Pesquisa: Ensino das Artes Visuais no Brasil. Orientação: Maria Betânia e Silva.

Recife

2017

Catálogo na fonte

Bibliotecário Jonas Lucas Vieira, CRB4-1204

A345e Albuquerque, Darlyson Roberto Marcolino

Então, bate!: trajetórias de um processo criativo / Darlyson Roberto Marcolino Albuquerque. – Recife, 2017.

94 f.: il., fig.

Orientadora: Maria Betânia e Silva.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação. Artes Visuais, 2017.

Inclui referências.

1. Processo criativo. 2. Memória. 3. Documentos de processo. 4. Heterotopias. I. Silva, Maria Betânia e (Orientadora). II. Título.

700 CDD (22.ed.)

UFPE (CAC 2018-55)

Darlyson Roberto Marcolino Albuquerque

Então, bate!

TRAJETÓRIAS DE UM PROCESSO CRIATIVO

Aprovado em 27 de dezembro de 2017

Comissão avaliadora

Prof.^a Dr.^a Maria Betânia e Silva – Orientadora – UFPE

Prof. Dr. Robson Xavier da Costa – UFPB

Prof. Dr. Elton Bruno Soares Siqueira – UFPE

Recife,

2017

Elenco "Então, bate!"
(1ª fase)



Paula

Darilson



Valentina



Darla

Beatriz (na barriga)



Família



Júnior



Elenco "Então, bate!"
(2ª fase)

Esta pesquisa é dedicada a todos que fazem com que eu não seja ilha, mas, sim, continente.

Dado Sodi

AGRADECIMENTOS

Este estudo é fruto de um trajeto repleto de encontros e também desencontros. Pois, muitas vezes, precisei me perder de mim mesmo, de certezas, de convicções. Mas, o que faz valer a pena são sempre os encontros.

O primeiro deles foi com os meus colegas de turma. Aventureiros em um mesmo barco, compartilhando momentos, medos, inseguranças, incertezas... Mas, também, momentos de alegria (muitos momentos e de muitas alegrias!), conhecimentos e afetividade. Novos encontros que, de várias formas, só me fortalecem!

E nos ajudando a conduzir esse barco e até a definir os rumos (que podem mudar no meio do caminho!), o encontro com os professores. Tantos, tão generosos e, cada um a sua maneira, contribuindo para que nossos esforços não sejam em vão. Nesse momento, penso em todos os professores que passaram pela minha vida, de quando tive meu primeiro contato com a escola até os que compõem a banca de defesa deste trabalho. Certamente, cada um teve uma contribuição inestimável para a minha formação profissional e acadêmica, mas também humana. E se não fosse tão profunda a forma como todos me afetaram, porque, então, sou eu hoje também um professor?

Agradeço a cada um de vocês, projetando-os simbolicamente na Prof.^a Dr.^a Maria Betânia e Silva, cuja participação neste estudo não poderia ter uma classificação mais adequada do o nome orientadora. Em meio à turbulência e ao caos, frente ao medo do fracasso, ela foi a calma que me ajudou a traçar e realizar o estudo que hoje se concretiza. Betânia, ao agradecer seu apoio e sua condução, eu honro a memória de cada educador que deixou em mim sua contribuição para dar um sentido a minha existência.

Ao Prof. Dr. Elton Bruno Soares Siqueira, minha imensa admiração, respeito e agradecimento. Após minha insistência, eu o convenci a assistir a uma apresentação de **Então, bate!** Ao final do espetáculo, eu lhe disse que um dia iríamos trabalhar juntos. Meu desejo se tornou realidade e a nossa parceria continua rendendo frutos. Hoje, ele também faz parte da rede de afetividades que sustentam o meu fazer artístico.

Ao Prof. Dr. Robson Xavier da Costa, obrigado por aceitar testemunhar a trajetória caótica dos meus pensamentos a caminho de algum entendimento significativo. Fico feliz em agora poder compartilhar o resultado de tantas buscas e indagações. O esforço não foi à toa.

Ainda, pelo respeito e agradecimento que sinto, faço menção à Prof. Dr.^a Maria Helena Mousinho Magalhães. Primeira a apontar que este trabalho não poderia seguir outro viés que não o de uma pesquisa envolvendo minha própria poética.

À minha família (em especial meus pais Paula e Darilson e minha irmã Darla), agradeço a paciência e o suporte. Tanto durante o processo de ingresso ao Mestrado, quanto durante os quase dois anos de incontáveis ausências em nome do estudo e da pesquisa. Que cada falta seja recompensada na alegria alcançada pela escrita das páginas que se seguem.

Júnior Melo, meu companheiro de vida e de jornada e, sem dúvida, meu melhor amigo. O primeiro com quem compartilhei meu sonho de realizar o mestrado e, com certeza, o que mais segurou minha mão durante os sofrimentos, crises e incertezas que permearam o processo. Obrigado por tanto amor e tanta paciência. Obrigado por me ajudar a não desistir. Essa vitória é nossa!

Meus alunos/amigos, minha inspiração, minha família das artes. Agradeço a todos que vivenciaram momentos de aprendizado e dedicação à arte, aqui representados pelos que iniciaram essa jornada comigo e que seguimos de mãos dadas até hoje. São eles: Dai, Dani, Jimmy, Júnior (de novo!), Nucha, 'a' Rapha, 'o' Rapha, Thiago e Well. Obrigado por acreditarem nas minhas ideias e ocuparem comigo esse lugar sagrado que é o palco. Vocês são o encontro que mudou minha vida para melhor.

A arte, que pra mim se manifesta como a essência da minha vida, como a força superior que me nutre, como o contato direto com tudo que cria a vida e a mantém.

Evoé!

Nenhum

homem

é

uma

i

l

h

a.

John Donne

RESUMO

O objeto desta pesquisa é o processo criativo do espetáculo teatral **Então, bate!**, visando mapear as principais influências que contribuíram para sua composição cênica. Neste estudo, buscaremos entender como o ato da criação artística pode ser influenciado pelas referências que guardamos em nossa memória. Para tal, lançamos mão dos conceitos de documentos de processo (SALLES, 2007) imaginação criativa (OSTROWER, 2008) e algumas reflexões fenomenológicas sobre a memória (RICOEUR, 2007). Analisaremos ainda o espaço teatral à luz do terceiro princípio das heterotopias de Foucault. Imagens, mapa conceitual, relatos memoriais, portfólio e outros documentos de processo são investigados por um viés cartográfico para lançar luz sob o processo criativo do espetáculo. Desta forma, traçamos um percurso pedagógico entremeado por relações afetivas, compreendendo como tais relações dão sustentação ao fazer artístico dentro do processo de ensino/aprendizagem das artes.

Palavras-chave: Processo Criativo. Memória. Documentos de Processo. Heterotopias.

ABSTRACT

The object of this research is the theater piece **Então, bate!** creative process, aiming to map the main influences which have contributed for its scenic composition. In this study, we will try to understand how the artistic creation act can be influenced by the references that we keep in our memory. To this end, we make use of documents of process concept (SALLES, 2007), creative imagination concept (OSTROWER, 2008) and some phenomenological reflections about memory (RICOEUR, 2007). We shall still analyze the theatrical space in the light of Foucault's third principle of the heterotopias. Images, conceptual map, memorial reports, portfolio and other process documents are investigated through a cartographic perspective to shed light upon the theater piece creative process. Therefore, we trace a pedagogical path interspaced by affective relationships, comprehending how such relationships provide the artistic acting in the arts teaching/learning process.

Key-words: Creative Process. Memory. Process Documents. Heterotopia.

SUMÁRIO

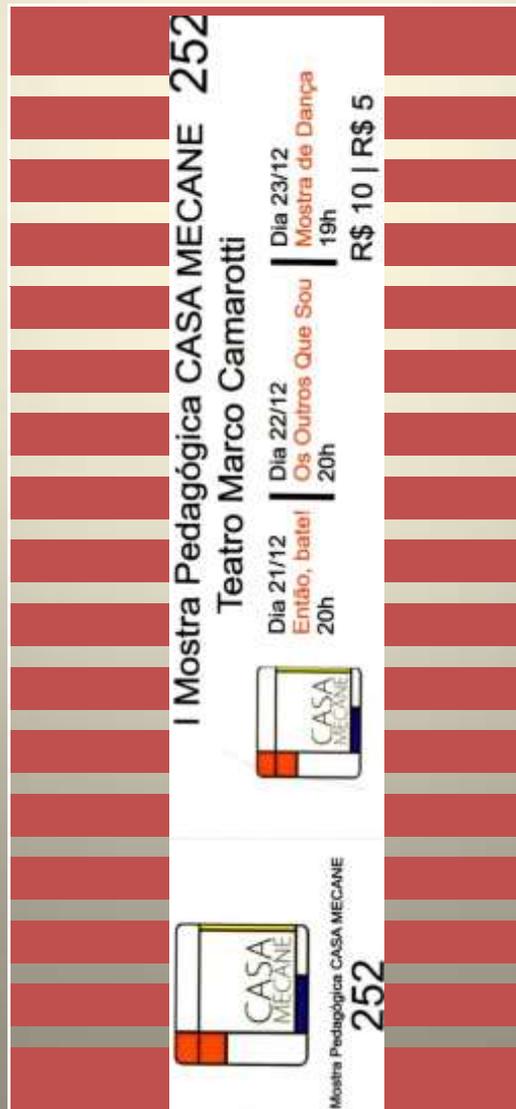
1 Entre nós e eu	11
2 Memória ou a Persistência da Lembrança	18
3 Então... ..	33
4 Bate!	51
5 A Beleza do Gesto	63
6 Caminhos e Encontros	79
Referências	83
Então, bate! – O Texto	86
Histórico de Apresentações do Espetáculo	95



ENTRE NÓS E EU

Fotografia 1 – Paula Alencastro (2014). Cena do espetáculo **Então, bate!** no Teatro Apolo (Recife-PE).

Imagem 1 – ingresso para a estreia do espetáculo **Então, bate!** no Teatro Marco Camarotti (Recife-PE). Arte Gráfica de Dado Sodi (2012).



Ir ao encontro das nossas memórias não é um processo fácil, pensar sobre elas, analisa-las, é mais difícil ainda. E, sim, são duas etapas diferentes.

Primeiro, ao encontrá-las, percebemos a existência de uma espécie de hiato que “preenche” o espaço-tempo entre o presente e o passado. É um momento necessário para a contemplação de quem fomos um dia, o ‘quem’ de antes que nos levou a ser o ‘quem’ de agora. Momento que se reflete no primeiro ano desta pesquisa, no qual busquei “inutilmente” resoluções lineares e superficiais de uma única questão: entender como se dava um fragmento do processo criativo dos filmes de Almodóvar.

Muito me fascinou perceber que Almodóvar se inspirava em pinturas e esculturas para criar cenas em seus filmes, mais ainda quando percebi que ele mostrava no próprio filme as obras que o haviam inspirado. Uma construção visual espetacular! Porém, todo meu fascínio e minha inquietação com essa estética refletiam outras questões maiores e mais profundas que, no entanto, ainda não tinham vindo à tona.

O entendimento de que esse deleite é fruto de uma identificação pessoal foi um passo complicado. Complicado também foi perceber o quanto daquele processo criativo estava presente no meu próprio fazer artístico.

Depois, ao analisar nossas memórias, damos-nos conta das situações do agora que são frutos de decisões e vivências anteriores. Não estamos desconectados do nosso passado, não vivemos um presente fragmentado. E uma forma de perceber a intensidade da relação passado-presente é através do estudo do processo criativo. Como criamos? A partir de que criamos?

Ao tentar responder perguntas como essas, percebemos o quanto as referências adquiridas ao longo da nossa vida, seja desde a mais tenra idade até algo visto rapidamente há alguns minutos, influenciam a forma como interpretamos o mundo ao nosso redor. Mesmo referências aparentemente adormecidas, das quais, não lembramos de imediato, mas que continuam registradas em nossa mente, podem ter impacto significativo nas nossas escolhas e opiniões.

Diversos estudos existem sobre o tema, mas, o que nos interessa aqui é um elemento comum à maioria deles, a referência. Respalhada pela memória antiga ou recente, consciente ou inconsciente, como seja.

Foi, então, na percepção das relações do meu passado com o meu presente e da forma como essas relações impactam o meu processo criativo que essa pesquisa tomou corpo, forma e afetividade em seu segundo ano de percurso. Por fim, tornou-se realmente significativa para quem a propõe e, esperamos, para quem a lê. E se não houvesse tal significância, qual seria então a valia de um trabalho acadêmico? Não deveria ser este o aspecto primordial de uma pesquisa?

Nesta segunda etapa, “encontros” com Cecília Salles (2007), Fayga Ostrower (2008), Ricoeur (2007) e Foucault (2001) (2007) nos levaram a uma reflexão sobre um momento específico do meu próprio processo criativo, mas, a partir do qual, podemos pensar de forma mais ampla sobre o ato criativo em si. Ou, ao menos, sobre algumas de suas possibilidades de impulsão.

Falar sobre o meu próprio processo criativo foi certamente a mais árdua tarefa dessa pesquisa. Árdua porque em primeiro momento, pareceu-me uma ideia egótica e frágil. Hoje, vejo que essa opinião era fruto da pura falta de conhecimento sobre o assunto. O que é certamente mais um motivo para realiza-la, passando a ter algum conhecimento sobre o que antes julgava sem nada saber. E este é elemento primordial de toda pesquisa, o ‘passar-a-saber’ a partir dela.

Ao falar da uma experiência minha, não falo apenas de mim, mas dos que me precederam e me constituíram. Mais ainda, dos que me acompanham e pelos quais sigo adiante. Não apenas não se cria do nada, como também não se cria sozinho. Ainda mais no que tange um processo criativo dentro do âmbito pedagógico. Toda criação é eminentemente coletiva, em maior ou menor grau¹.

O medo da fragilidade residia, primeiramente, no fato de não enxergar na minha própria trajetória densidade produtiva e temporal suficiente para submetê-la a uma pesquisa. Ignorando, assim, que toda experiência é válida e que não se vê ‘a olho nu’ o quão fortemente cada experiência afeta nossa vida e nossas produções humanas. Em segundo momento, o medo residia no quão subjetivo seria esse tema, em especial pela proximidade sujeito pesquisador/objeto pesquisado. Mas, é

¹ Bakhtin já tratava do tema ao afirmar que “na composição de quase todo enunciado do homem social desde a curta réplica do diálogo familiar até as grandes obras verbal-ideológicas (literárias, científicas e outras) existe, numa forma aberta ou velada, uma parte considerável de palavras significativas de outrem, transmitidas por um ou outro processo. No campo de quase todo enunciado ocorre uma interação tensa e um conflito entre sua palavra e a de outrem, um processo de delimitação ou de esclarecimento dialógico mútuo” (BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e Filosofia da Linguagem**. São Paulo: HUCITEC, 1988, p.153).

justamente a subjetividade que fortalece o estudo. Enquanto uma pesquisa em arte se ativer apenas às questões objetivas, como se, de alguma forma, competisse com as ciências exatas, ela provavelmente vai perder. Nós, artistas, não somos exatos, somos inexatos e subjetivos.

Quando, no entanto, aceitamos a condição subjetiva da nossa pesquisa, aí sim, nosso campo científico se fortalece. Pois, é justamente nesta diferença que reside a nossa força. Uma vez que tal característica jamais poderia ser estudada com alguma propriedade por nenhuma outra área de produção de conhecimento humano senão a arte ou a filosofia.

E foi só assim, quando aceitei e comecei a lidar com o subjetivo desta pesquisa, que questões anteriormente esmagadoras para mim se tornaram naturalmente solúveis. Como, por exemplo, qual metodologia seria mais adequada a escrever sobre um processo criativo e, até mesmo, se deveria escrever na primeira pessoa do singular ou do plural. Soar mais pessoal ou impessoal. Eis o medo de que a investigação de um processo de produção de subjetividades não parecesse científica o suficiente para obter o respaldo acadêmico.

Confortante foi descobrir que aquele receio não era uma exclusividade minha enquanto estudante recente do Mestrado, ao deparar-me com o relato de Passos, Kastrup & Escóssia:

Pesquisadores que investigam processos nas áreas de saúde, educação, cognição, clínica, grupos e instituições, entre outros, enfrentam muitas vezes, na escrita de seus projetos dificuldade em dar conta do item consagrado ao método. Como nomear as estratégias empregadas na pesquisa, quando elas não se enquadram bem no modelo da ciência moderna, que recomenda métodos de representação de objetos preexistentes? Como encontrar um método de investigação que esteja em sintonia com o caráter processual da investigação? (2015, p. 9).

A solução pode ser vista nas páginas seguintes. Ou melhor, as soluções. Ao ler a apresentação da obra *Gesto Inacabado* (2007), a autora Cecília Sales dá uma leve, exata e esclarecedora explicação sobre a questão.

Pois bem, quando quero aproximar, particularizar, guiar o leitor ainda mais a fundo na minha subjetividade, não poderia deixar de escrever “eu”. Quando converso mais diretamente com os autores que conformam o escopo teórico deste estudo, quando pretendo tornar mais amplas e comuns determinadas experiências, uso o clássico e cientificamente consagrado “nós”. Mas em tudo, estou eu, o artista, professor e

pesquisador. E em tudo, estamos nós, os autores citados, os alunos envolvidos e o leitor que se aventure (SALLES, 2007).

Uma crise identitária que se refletiu até mesmo no meu próprio nome. Sempre trabalhei no meio artístico sob o nome de Dado Sodi. Ao ingressar no Mestrado em Artes Visuais, acreditava que o meio acadêmico era de certa forma incompatível com determinadas questões artísticas fizeram com que eu começasse a forçar usar o meu nome de registro. Ora, se nem o meu nome artístico era reconhecido, como poderia eu, em primeiro momento, tentar conciliar minha produção artística com a produção acadêmica?

Hoje, vejo a possível e, até mesmo, desejável compatibilidade e harmonia entre ambos os mundos. Certamente, meu receio anterior não era de todo sem fundamentos. Houve, sim, uma época em que o distanciamento entre a ciência e as artes tomou uma proporção abismal. Na verdade, pode-se falar mais desta diferença em determinadas sociedades do que necessariamente em determinadas épocas. Pois, a todo tempo, houve os que mesmo em meio à rigidez acadêmica, independentemente da época, ousaram enlaçar as duas linhas em tramas que reverberam até os dias de hoje.

Certamente, vivemos um momento propício para equacionar em um binômio as artes e a ciência, ou melhor, as artes e as ciências. E se essa união, apesar de ter ocorrido ao longo da história, atualmente toma corpo de forma mais nítida no campo acadêmico é graças às possibilidades metodológicas que não são necessariamente novas, mas que inovam em sua gama de abordagens propostas. Um exemplo é a artografia, uma abordagem com a qual esta pesquisa poderia ser facilmente confundida, mas, à qual, ainda ficaria devendo muito. Apenas, alguns aspectos artográficos foram naturalmente sendo incorporados à pesquisa, ao passo em que fomos dando-lhe forma. É inerente o fator pedagógico dentro de um processo criativo, seja em maior ou menor grau. E, ao propor colocar tal processo no âmbito de uma pesquisa, a artografia resvala por entre as vias deste estudo.

Porém, é muito mais estrutural ao corpo deste estudo, ainda que tenha se incorporado tão naturalmente quanto, as características cartográficas. A ideia de mapear, de sistematizar uma estrutura que nos permita minimamente entender as

tramas e acompanhar o percurso do ato criativo provê verdadeiro sentido ao que aqui nos propomos a fazer².

Tanto que, agora, ao olhar àquela construção visual dos filmes de Pedro Almodóvar, princípio da inquietação impulsora desta pesquisa, consigo traçar relações que dão sentido a minha admiração por tal opção estética. O fascínio está pela forma que Almodóvar revela suas influências (pois, mostra nas cenas as obras que lhe deram origem) e desvela, ao menos, uma parte do processo criativo. Esse tipo de construção aproxima o expectador mais atento à obra de arte (seja o filme ou a pintura, escultura, etc.). Portanto, é o mapeamento desta criação, ali, exposto ao expectador, que atrai meu olhar de artista/pesquisador. Desta forma, identifico a mesma relação que eu vivencio nos meus processos criativos, nos quais, remeto à minha memória, ou seja, ao meu passado, para recriar o meu agora através de uma obra de arte.

Pois, bem. Essas abordagens metodológicas, porém não somente elas, colocam o fazer artístico em sintonia com o fazer acadêmico (e vice-versa), sem temer nossa subjetividade. Ao contrário, a partir dela, fortalecem-se e unem o 'nós' e o 'eu' em um ser uno, em um todo. Esperamos que seja esse um caminho para a vocação ontológica do ser humano em *Ser Mais* (FREIRE, 2017).

Assim, tentaremos entender o limiar entre o primeiro e o segundo momento dessa pesquisa. Quando a busca inicial que parecia levar a nada, mostra-se apenas o fio condutor de um emaranhado de relações tramadas por referências a momentos registrados na minha **Memoria ou a Persistência da Lembrança**.

Daí, então, começaremos de fato a analisar o processo criativo do espetáculo pedagógico **Então, bate!** Procurando entender como qualquer escolha e direcionamento durante a criação da obra foi, na verdade, fruto de uma rede infinita de relações constantemente em renovação. Para tal, dedicaremos dois capítulos.

O quarto capítulo nos leva a uma breve análise das relações traçadas ao longo do processo. Essa constante renovação mencionada. Um pequeno deleite sobre **A Beleza do Gesto** criador de arte, especialmente no contexto pedagógico.

² “Eis, então, o sentido da cartografia: acompanhamento de percursos, implicação em processos de produção, conexão de redes ou rizomas” (PASSOS; KASTRUP & ESCÓSSIA. **Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. Porto Alegre: Sulina, 2015, p. 10).

Por fim, definimos que tudo isso não nos leva a conclusões, mas, sim, nos oferece mais propulsão a continuar o emaranhado de relações afetivas que dão sustentação ao fazer artístico. Alcançando novos **Caminhos e Encontros** que, ao invés de conclusão, apresentam uma introdução ao novo mundo de possibilidades criativas nas artes.

Ainda, como apêndice desta pesquisa, disponibilizamos uma versão do texto **Então, bate!** para que o leitor possa ter uma dimensão literária da obra. Desejando, contudo, que haja em algum momento a possibilidade de vê-la no espaço-tempo para o qual foi concebida, a cena.



Memória ou a Persistência da Lembrança

Fotografia 2 – Wynny Mattos (2014). Cena do espetáculo **Então, bate!** no Teatro Apolo (Recife-PE).

MOVIMENTO 1 – Contemplação

*Faixa 1 – Música: La Gloria –
Gotan Project/Tango 3.0 (1'31'')*

Prelúdio

*Ao fim da música, Lúcia
tenta se levantar e passa mal.
Marca sua vertigem com o som
de uma pisada.*

Todos – Lúcia!

Lúcia – Vou cair mamãe!

*Todos correm para
socorrê-la, mas os homens
chegam primeiro. As mulheres
param no meio do caminho e
admiram-se com a tamanha
preocupação dos homens, a
ponto de esquecerem o
acontecido. Imagem:
contemplação de Lucia. Quando
as mulheres finalmente chegam
ao círculo, todos voltam-se para
fora e seguem para as
extremidades. Lúcia permanece
no centro, desta vez, em pé.*

Acerca do plano da memória, Ricoeur (2007) realiza a seguinte reflexão fenomenológica³: “lembrar-se de alguma coisa é, de imediato, lembrar-se de si” (2007, p.23). Eis a constatação que alimenta as linhas a seguir. É interessante ainda perceber que Bergson⁴ (1896), referindo-se ao ato de lembrar, diferentemente da ideia de profundidade aludida por expressões populares como “ir a fundo nas memórias” ou “mergulhar nas memórias”, opta pela sugestão a algo elevado, superior, e constrói uma metáfora na qual equipara a memória a uma encosta. Desta forma, faz com que Ricoeur, ao “conversar” com a reflexão do autor, associe o verbo lembrar ao verbo subir. Tal representação será amplamente referida ao longo deste texto.

Ora, se a ação de lembrar é, metaforicamente, uma ação de subir, subindo, eleva-se a um espaço denominado cima. E de cima, tem-se uma visão mais ampla, mais abrangente, tornando possível entender conexões e traçar relações improváveis de serem executadas anteriormente, devido à proximidade sujeito-objeto. E se o ato de lembrar-se de algo é também lembrar-se de si mesmo, constatamos, então, que “subir a encosta” da memória nos leva a olhar de cima para ter uma visão melhor de nós mesmos. É o distanciamento necessário para a compreensão de um determinado fenômeno. Se eu conhecesse a metáfora de Bergson antes, talvez não tivesse ficado tão surpreso ao perceber que investigando meu processo criativo, eu investigava minha memória e, conseqüentemente, investigava a mim mesmo.

Para começarmos a “subir a encosta” da minha vida passada, retomamos uma experiência vivida no segundo semestre de 2012. Período no qual, comecei a exercer a função de professor de interpretação no Curso de Teatro da Casa Mecane⁵, permanecendo até o primeiro semestre de 2016. O curso era dividido em três módulos, cada um com duração média de quatro meses. A primeira turma iniciou o Módulo I em agosto de 2012 e finalizou em dezembro do mesmo ano.

³ Esta reflexão está ancorada na fenomenologia husserliana, pois, segundo Ricoeur : “Privilegiou-se, nessa herança, a indagação colocada sob o adágio bem conhecido segundo o qual toda consciência é consciência de alguma coisa” (2007, p. 25).

⁴ “É privilégio da lembrança-representação permitir-nos voltar a subir ‘a encosta de nossa vida passada para nela buscar uma determinada imagem”. BERGSON, Henri. *Matière et Mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit* (1896). Paris: PUF, 1963. p. 227 *apud* RICOEUR (2007, p.44).

⁵ Casa Mecane foi um espaço cultural fruto de uma iniciativa minha que mantive em Recife (PE), entre os anos de 2011 e 2016. Nele, havia um café, aulas de Teatro e Dança, apresentações de espetáculos e *pocket shows* e um espaço para exposição de Artes Visuais. Apesar de o espaço cultural ter sido fechado, a Casa Mecane continua existindo como uma empresa de produção cultural. Além disso, junto a ex-alunos de diferentes turmas do Curso de Teatro, criei a Cia. Mecane.

Como conclusão daquela etapa, realizei com os alunos uma montagem pedagógica intitulada **Então, bate!** Esta foi a minha primeira experiência como diretor de um espetáculo teatral. Efetivamente, estive a frente do processo criativo de todos os elementos de composição cênica: iluminação, sonoplastia, cenário, figurino e maquiagem. Assumi até mesmo um papel similar ao do dramaturgo, pois o texto que escolhi para a montagem não se tratava de uma peça, mas de um romance de Nelson Rodrigues (1912-1980) intitulado **A mentira** (2010). Sendo assim, eu me encarreguei de fazer a adaptação do texto de romance para drama.

No início dos ensaios, levei duas imagens para, a partir delas, construir a composição visual das cenas. A escolha dessas imagens se deu através de uma simples busca na internet, utilizando palavras-chave que tivessem relação com a estética que eu pretendia recriar para o espetáculo. Ao final, a plasticidade e os significados identificados pelos alunos e por mim naquelas imagens estavam presentes ao longo do espetáculo. Essa prática configurou-se, assim, como um recurso criativo para a composição visual cênica, no qual, a imagem pictórica de uma obra bidimensional foi tomada como referência, direta ou indireta, para a criação da cena tridimensional no palco.

Esta é uma experiência que diz muito sobre o caminho que percorri, até então, e sobre as referências que tomaram parte na minha formação estética. Recorrer às imagens pictóricas como inspiração para a composição visual passou a ser, desde aquele momento, um importante recurso no meu processo criativo cênico.

Pertenço a uma geração que cresceu sendo incessantemente submetida a um bombardeio imagético, através da fotografia e do vídeo. Fluxo que tomou dimensões superlativas com a popularização da internet. É compreensível, portanto, que as imagens tenham exercido uma forte influência na minha formação estética. Porém, para chegar a esse processo de criação cênica a partir da referência à plasticidade de uma imagem, empreendo uma investigação das minhas lembranças, a fim de identificar quais impressões se fizeram imprescindíveis para tal.

Na metáfora do bloco de cera proposta por Sócrates, ele concebe que nossas almas possuem um bloco de cera maleável, sendo esta maleabilidade um tanto variável em consistência de um indivíduo para o outro. Este mesmo bloco, quando submetido às sensações e aos pensamentos, como se fazia ao pressionar sob a cera quente um

anel com determinada marca ou “assinatura”, adquire as impressões que iremos recordar, seja através de coisas que vimos, ouvimos ou recebemos no espírito (RICOEUR, 2007). Sócrates ainda explica que “aquilo que foi impresso, nós o recordamos e o sabemos, enquanto a sua imagem (*edidolon*) está ali, ao passo que aquilo que é apagado, ou aquilo que não foi capaz de ser impresso, nós esquecemos (*epilelestaí*), isto é, não o sabemos” (*op. cit.* p. 28).

Indo ao encontro das impressões que se mantiveram em mim, das recordações que me levaram a esse saber, volto aos meus 13 anos de idade, quando assisti ao videoclipe da música ***Entre el mar y una estrella***⁶ (2000), interpretada pela cantora mexicana Thalia (1971-). Lembro-me de como fiquei fascinado pela visualidade do vídeo, mas o impacto maior foi ao ler, algum tempo depois, que o vídeo havia sido inspirado em uma pintura da artista espanhola Remedios Varos (1908-1963). Naquele momento, eu não podia imaginar o quanto aquela possibilidade criativa iria me influenciar. O que senti é que aquela ideia era o caminho para a materialização do que minha imaginação já concebia ao olhar uma pintura ou fotografia. Frequentemente, ao contemplar uma imagem, eu tendia a vê-la como um momento congelado no tempo. Imaginava o que havia acontecido antes e o que aconteceria depois daquele instante.

Ostrower formulou “a ideia de a imaginação criativa vincular-se à especificidade de uma matéria, de ser uma ‘imaginação específica’ em cada campo de trabalho. Haveria uma imaginação artística, uma imaginação científica, tecnológica, artesanal, e assim por diante” (2008, p. 32). Hoje, parece-nos que aquele jogo lúdico era mais do que uma atitude comum ao universo infantil, mas um indício da imaginação artística formulada por Ostrower (2008). E foi o encontro com o recurso utilizado na produção do videoclipe associado ao jogo lúdico da minha imaginação artística que deixou impresso em mim o recurso que veio a marcar o meu processo de criação artística.

Essa referência ficou adormecida, mas bem viva dentro da minha imaginação por alguns anos. Até vir a acessá-la, eu teria antes outro impulso em direção a esse

⁶ **ENTRE el mar y una estrella.** Direção de Simón Brand. Intérprete: Thalia Sodi. S. I.: Emi, 2000. (3 min.), son., color. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=1kit9W0J4cA>>. Acesso em: 11 maio 2017.

processo criativo, as aulas de teatro que participei como aluno. Especificamente, na Escola Sesc de Teatro⁷.

Somente neste que foi o meu segundo curso de teatro, tive contato com uma técnica de composição cênica chamada de *tableau vivant* (quadro vivo)⁸. Em sua origem, referia-se apenas à reprodução de imagens pictóricas fazendo uso de atores ou modelos para a fotografia. Com o passar do tempo, é incorporada ao teatro como recurso de encenação.

Segundo Pavis⁹, a técnica do quadro vivo já era encontrada:

Na Idade Média e no Renascimento, mas a moda e a “teorização” remontam, sobretudo, ao século XVIII. (...) O quadro vivo inaugura uma dramaturgia que descreve ambientes, apreendendo a vida em sua realidade cotidiana e dando um conjunto de imagens poéticas do homem com o auxílio de quadros de gênero. Supõe-se (...) que a imobilidade contenha em germe o movimento e a expressão da interioridade. O quadro vivo se apresenta mais à evocação de *situações e condições* que àquela de ações e de caracteres. Certas peças fazem dele um uso sistemático. (...) Mas é antes de tudo no trabalho de encenação que esta técnica do instantâneo é hoje reutilizada (PAVIS, 2008, p. 315) (grifos do autor).

A ideia de “quadros vivos” fundamentou em mim como artista uma profunda relação entre artes visuais e artes cênicas. Assim como, geralmente, o pintor compõe sua obra a partir de uma tela em branco, o diretor também compõe seu espetáculo a partir de um palco em branco. Ou melhor, muitas vezes, a partir de uma caixa preta¹⁰. Ambos preenchem o vazio. E nesse processo de ocupação, pintando ou encenando, a imaginação é a principal ferramenta, trazendo consigo o que a memória registrou como referência.

Ao iniciar o processo criativo como diretor de **Então, bate!** eu tinha em mente a composição cênica como um “quadro vivo”, mas não trazia conscientemente a referência bem mais anterior do videoclipe. Provavelmente, pelo fato da técnica do

⁷ A Escola Sesc de Teatro, no Sesc Piedade (Jaboatão dos Guararapes/PE) era um curso regular de teatro, com aulas de segunda à quinta e duração de dois anos. Eu fui aluno entre os anos de 2007 e 2008. O curso ainda existe, porém, agora é denominado Curso de Interpretação para Teatro.

⁸ Encenação de um ou vários atores imóveis e congelados numa pose expressiva que sugere uma estátua ou uma pintura. (PAVIS, Patrick. **DICIONÁRIO DE TEATRO**. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.)

⁹ *Op. Cit.* p. 315.

¹⁰ O palco mais comum e amplamente difundido em todo o mundo é o palco com vista à italiana. Trata-se de um palco delimitado por vestimentas cênicas pretas, o que faz com que se assemelhe a uma caixa preta. Nesta formatação cênica, a plateia fica situada em posição frontal em relação ao palco. Assim, observa à cena “enquadrada” em uma espécie de moldura chamada comumente de boca de cena. Mais um elemento propício a ver a cena como uma pintura, um quadro, um quadro vivo.

tableau vivant ter sido adquirida em um contexto de aprendizagem formal, no qual, foi-me oferecido um nome para o recurso e a chancela de uma metodologia do uso. Enquanto a imagem do videoclipe é uma referência adquirida informalmente através dos meios de comunicação e por uma cultura de massa. Ademais, não foi discutido no curso de teatro os desdobramentos ou as possíveis influências do *tableau vivant* em outras formas de expressão como o cinema, por exemplo. Expressão a qual abrange a produção de videoclipes.

No entanto, é provável que a forte identificação com essa técnica se deu por já haver em mim um sentimento de reconhecimento, uma espécie de empatia estética com aquela visualidade alcançada pelo uso do recurso que se relacionava com a imagem que tinha me impressionado em um videoclipe há alguns anos. De forma tal, que ao deparar-me frente ao primeiro processo criativo cênico como diretor, foi a essas imagens-memórias que recorri.

Ostrower (2008) compreende:

que todos os processos de criação representam, na origem, tentativas de estruturação, de experimentação e controle, processos produtivos onde o homem se descobre, onde ele próprio se articula à medida que passa a identificar-se com a matéria. São transferências simbólicas do homem à materialidade das coisas e que novamente são transferidas para si. Formando a matéria, ordenando-a, configurando-a, dominando-a, também o homem vem a se ordenar interiormente e a dominar-se. Vem a se conhecer um pouco melhor e a ampliar sua consciência nesse processo dinâmico em que recria suas potencialidades essenciais (2008, p. 53).

Nesse processo, não realizei uma referência visual que tencionava ser idêntica à original. Seguimos com Ostrower (2008): “Todo processo de elaboração e desenvolvimento abrange um processo dinâmico de transformação, em que a matéria que orienta a ação criativa, é transformada pela mesma ação” (2008, p. 51). O resultado alcançado é fruto de uma série de aproximações pictóricas e relações visuais estabelecidas com a imagem inspiração. Algo naturalmente diferente do que havia me impressionado no videoclipe, uma vez que cada forma de expressão guarda possibilidades próprias aos meios que utiliza. Uma adequação que se explica na fala de Ostrower (2008) quando ela afirma que “A imaginação criativa levantaria hipóteses sobre certas configurações viáveis a determinada materialidade. Assim, o imaginar seria um *pensar específico sobre um fazer concreto*” (2008, p. 32) (grifos da autora). Lidando, então, com a materialidade do que compunha a cena teatral, o resultado ainda distingue-se do uso primário do *tableau vivant*, quando a imobilidade

era mantida. Enquadrando-se, portanto, no uso enquanto recurso de encenação, mencionado por Pavis (2008).

A aplicação do recurso enfrentou a diferença “entre possuir um saber e utilizá-lo de forma ativa, do mesmo modo que ter uma ave nas mãos é diferente de tê-la na gaiola” (RICOEUR, 2007, p.29). Eu já havia contemplado o pássaro, mas ele estava na gaiola. Ao iniciar o processo de montagem do espetáculo **Então, bate!**, tive que lidar com o pássaro em minhas mãos pela primeira vez. Resultou que, passo a passo, fundamentei uma forma própria de criar cenas a partir das imagens. Sendo a primeira vez que fazia uso do recurso, necessitava de ajustes e aprimoramentos para aplicar a técnica que somente o tempo e a prática forneceriam. Ainda mais por se tratar de um espetáculo pedagógico, que demandava posturas e etapas próprias ao processo de ensino-aprendizagem.

Fato é que eu havia sido afetado por aquelas impressões e a experiência de dirigir **Então, bate!**, doze anos após o primeiro contato com o videoclipe e cinco anos após as aulas do curso de teatro, evidenciam a tamanha intensidade dessas memórias. Pois, hoje, ao me propor a mapear as referências que fundamentaram esse saber em mim, eu as encontro presentes nas minhas recordações.

Para Ricoeur (2007),

a recordação consiste numa busca ativa. Por outro lado, a simples lembrança está sob o império do agente da impressão, enquanto os movimentos e toda a sequência de mudanças que vamos relatar têm seu princípio em nós. Mas, o elo entre os dois (...) é assegurado pelo papel desempenhado pela distância temporal. O ato de se lembrar produz-se quando transcorreu um tempo. E é esse intervalo de tempo que, entre a impressão original e seu retorno, que a recordação percorre. Nesse sentido, o tempo continua sendo a aposta comum à memória-paixão e à recordação-ação (2007, p. 37).

Recorrer às imagens para a criação cênica foi uma ‘recordação-ação’ que me levou ao encontro de ‘memórias-paixões’ que, por sua vez, contribuíram para minha formação estética. Alcançando primeiro as aulas de teatro nas quais aprendi sobre o *tableau vivant* e, hoje, empreendendo uma busca no meu passado, a lembrança de um videoclipe que considero minha primeira impressão com esse processo criativo. Ricoeur (2007) adverte que o esforço de recordar pode ser bem sucedido ou não; e quando a recordação obtém sucesso, ele a chama de memória ‘feliz’. Refletindo sobre como me sinto ao reencontrar essas lembranças, entendo o porquê do autor fazer uso deste adjetivo para classificar a recordação bem sucedida.

Há outras imagens que estiveram presentes ao longo da minha vida e principalmente da minha formação como artista, mas que, no entanto, eu não as percebia presentes na criação cênica referenciada por imagens pictóricas. Refiro-me aos filmes do espanhol Pedro Almodóvar (1949-).

Meu primeiro contato com a estética de Almodóvar aconteceu durante a noite de 08 de setembro de 2001, ao assistir o filme **Carne Trêmula**¹¹ (1997). Eu tinha 14 anos de idade e fiquei fascinado por aquelas imagens de cores tão intensas. Naquele momento, não fiz nenhuma associação com o que havia visto por volta de um ano antes no videoclipe. Não sabia que aquele filme continha cenas criadas como referência à imagem pictórica de uma pintura¹². Vemos nessa construção visual uma espécie de versão cinematográfica da técnica do *tableau vivant*. Deixando claro que essa não é uma relação apontada por estudos da cinematografia, mas um ponto de vista levantado por esse estudo, ao lançar um olhar sobre o cinema a partir de uma perspectiva teatral.

No universo dos estudos cinematográficos, o processo de citação a uma obra pictórica em uma cena vem sendo tratado por uma abordagem intertextual, levando as pesquisas a terem um forte enfoque no campo da semiótica. Para esta pesquisa, porém, interessa uma investigação do processo criativo, algum entendimento do fazer artístico e não uma análise da obra artística “final”. Como mais resumidamente define Salles (2007), este estudo “Não é uma interpretação do produto considerado final pelos artistas, mas do processo responsável pela geração da obra” (p. 13).

Continuei assistindo os filmes de Almodóvar com um fascínio cada vez maior. E quando comecei minha formação profissional artística, em 2006, passei a ter nesses filmes uma grande referência para mim como artista, principalmente, pelo forte apelo visual. Porém, ainda não havia identificado neles o recurso criativo que tanto me interessava. Até que, em 2015, ao assistir pela segunda vez o seu décimo oitavo filme, **A pele que habito**¹³ (2011), dei-me conta de como os quadros que compunham a cenografia da obra eram representados pela partitura corporal dos

¹¹ **CARNE Trêmula**. Direção de Pedro Almodóvar. Produção de Agustín Almodóvar. Roteiro: Pedro Almodóvar, Jorge Guerricaechevarría, Ray Loriga. Música: Alberto Iglesias. Madrid: El Deseo S.A., 1997. (97 min.), son., color. Legendado.

¹² A pintura em questão é a obra *Dánae a receber a chuva de ouro* (1551-53), do pintor italiano conhecido como Ticiano (1473/1490-1576).

¹³ **PELE que habito, A**. Direção de Pedro Almodóvar. Produção de Agustín Almodóvar, Esther García. Roteiro: Pedro Almodóvar, Agustín Almodóvar, Thierry Jonquet. Música: Alberto Iglesias. Galícia, Madrid, Toledo: El Deseo S.a., 2011. (117 min.), son., color. Legendado.

atores ou pelos elementos de composição cênica. Tornou-se evidente que aquela construção visual se configura como parte significativa do estilo do artista; pois, começando a pesquisar, verifiquei que tal característica está presente em vários momentos da sua produção cinematográfica. Fiquei tão impressionado com essa construção visual nas obras de Almodóvar que fiz dela o meu objeto de pesquisa acadêmica. Sem perceber, no entanto, o quanto eu tinha de afinidade com aquela construção visual. Já que o processo de criação e as apresentações do espetáculo **Então, bate!** haviam sido encerrados desde 2014. E quanto à memória do videoclipe, eu não acessava há ainda mais tempo.

A fim de empreender uma pesquisa sobre aquele recurso criativo identificado no filme de Almodóvar, iniciei o processo de submissão e seleção para o Mestrado em Artes Visuais naquele mesmo ano. Ao ingressar no programa, estava seguro de que me tornaria um *expert* em Pedro Almodóvar. Era apenas o início de um percurso labiríntico – exatamente como nos filmes do cineasta – que me levou ao encontro de uma afinidade muito mais profunda entre a construção visual a qual eu me propunha a estudar e a minha própria produção artística.

Um projeto científico deve se permitir ser dinâmico, auto transformável a cada aplicação, a cada fase do processo investigativo (IASBECK, 2004). É por esse caminho de transformação que a pesquisa segue, no qual nós nos perdemos para nos encontrarmos. E vemos uma inquietação pessoal desvelar-se em um sentimento de real identificação visual, um reencontro com a mesma empatia estética que senti há 16 anos quando soube que o videoclipe **Entre el mar y una estrella** (2000) havia sido inspirado em uma pintura.

Com o percurso até aqui percorrido, quero evidenciar que essa pesquisa iniciou com a intenção de estudar, como já mencionei, a construção visual realizada por Almodóvar em seus filmes. No entanto, logo no princípio dos estudos, a investigação apontou evidências da relação desta construção visual com o meu próprio processo criativo. Esta não era uma influência consciente até aquele momento. Eu percebia sim a influência de Almodóvar, mas, em outros elementos. Como na composição cênica com forte apelo visual, um dos aspectos mais famosos e estudados do cineasta, e até mesmo, na escolha do título. Pois, assim como em **Ata-me**¹⁴ (1989),

¹⁴ **ATA-ME!**. Direção de Pedro Almodóvar. Produção de Enrique Posner. Roteiro: Pedro Almodóvar, Yuyi Beringola. Música: Ennio Morricone. Madri: El Deseo S.a., 1990. (97 min.), son., color.

o título do filme é pronunciado em determinado momento por uma das personagens, eu elaborei uma estrutura similar para **Então, bate!** no qual, o título da peça era pronunciado em dois momentos por diferentes personagens. Contudo, não me dei conta da influência na composição visual da cena a partir da referência a imagens pictóricas. Foi quando busquei identificar como eu havia percebido aquela construção visual no filme **A pele que habito** (2011) e por que eu havia me debruçado sobre ela como meu objeto de pesquisa. Perguntas, cujas respostas residiam sutilmente no plano da consciência, mas que estavam profundamente relacionadas no plano criativo.

Uma relação que pode parecer evidente ao ler este relato, mas que não era assim, até eu empreender uma busca entre as minhas memórias. Levo em conta que constatações aparentemente óbvias podem ficar um tanto difusas para quem está mergulhado no processo criativo. Apenas tornando-se mais claramente acessíveis após um distanciamento temporal. O “intervalo de tempo” citado por Ricouer (*vide* citação p. 5).

Foi preciso esse distanciamento temporal e uma análise do meu processo criativo para perceber que fenômenos que aparentemente se tratavam de escolhas estéticas meramente baseadas no meu gosto e apreço por determinadas expressões artísticas são, na verdade, frutos de uma série de relações estabelecidas e em constante reestruturação ao longo da vida.

Uma vez identificado o paralelo entre os processos criativos, ficou claro que eu não poderia partir de outro ponto, senão de onde me encontro. E, de fato, hoje compreendo que nunca partimos de outrem, mas sempre de nós mesmos. Uma percepção que não visa, de forma alguma, tornar qualquer processo de busca mais egocêntrico. Ao contrário, fornece uma base, a partir da qual, pode-se lançar um olhar muito mais amplo do seu entorno.

Emergindo dessa percepção a necessidade de “subir a encosta” da minha vida passada para nela buscar determinadas imagens que constituem o imaginário do meu fazer artístico. Eis a importância da memória no processo criativo. Não há criação sem referência. Ninguém cria a partir do nada. **Se ensinarmos a um estudante de arte que tudo que ele viveu é o ponto de partida para o seu trabalho, estaremos fornecendo-lhe a confiança necessária para arriscar-se na**

criação, pois, ninguém dominará melhor do que ele o registro imaterial dos fatos, as suas memórias (Grifo Nosso).

Sendo assim, a pesquisa encaminhou-se para um mapeamento das referências que contribuíram para a construção visual das minhas próprias criações artísticas. É quando eu me proponho à ação de recordar e surge a consciência da relação entre o recurso utilizado no videoclipe, com a técnica do *tableau vivant* apreendida nas aulas de teatro e a influências dos filmes de Pedro Almodóvar na minha formação estética, desembocando no processo criativo de **Então, bate!**

Portanto, continuo o texto, apresentando o contexto no qual ele está fincado e os elementos que lhe servem de liga.

Para Munro (1997):

Uma história não é um caminho a seguir... É mais como uma casa. Você entra e fica lá por um tempo, andando de um lado para o outro [...] e descobrindo como quartos e corredores se relacionam uns com os outros, como o mundo lá fora é alterado quando visto destas janelas. E você, o visitante, o leitor, é também alterado por estar neste espaço fechado, quer ele seja amplo e confortável ou cheio de curvas sinuosas [...]. Você pode voltar muitas vezes, e a casa, a história, sempre contém mais do que você viu da última vez. Ela também tem uma forte percepção de si mesma, de ter sido construída por sua própria necessidade, não apenas para lhe abrigar ou lhe iludir (1997, p. 35, tradução minha).

A 'casa' aqui investigada tem seus alicerces forjados nas minhas experiências pessoais com diferentes expressões artísticas. Evidencio a transição presente no meu histórico acadêmico. Eu me graduei no Curso de Licenciatura em Educação Artística – Artes Cênicas da UFPE, com habilitação em Teatro. Em seguida, optei pelo mestrado no Programa Associado de Pós-graduação em Artes Visuais UFPE-UFPB. Porém, essa passagem das artes cênicas para as artes visuais é apenas mais um trânsito na minha vida artística. Porque mesmo dentro das artes cênicas e apesar da graduação ter uma habilitação específica em teatro, eu sempre me interessei e busquei transitar entre as diferentes expressões artísticas.

Em um tempo onde se clama cada vez mais pela especialização e segmentação dos saberes, pode-se parecer um contrassenso essa formação pulverizada. Aqui, não vemos de tal forma e compartilhamos da opinião de Ostrower (2008) sobre essa superespecialização demandada nos dias atuais:

É bem verdade que, no nível da tecnologia moderna e das complexidades de nossa sociedade, exige-se dos indivíduos uma especialização

extraordinária. Esta, todavia, pouco tem de imaginativo. (...) Ainda que esta nos seja impingida pelo meio social em termos de necessidade profissional, não precisamos vê-la como virtude, como algum ideal aspirável em termos de realização humana. Do modo como está sendo colocada e com a falta de abertura, não passa de um reducionismo que exclui do viver toda experiência valorativa. *Exclui do viver o vivenciar* (2008, p. 38) (Grifos da autora).

Se há um fio condutor que trama e relaciona os diferentes saberes, há um sentido nessa abordagem formativa. Se não há, o efeito desconexo seria igual para uma formação especializada em um tema, mas que não fornece sentidos a quem a cumpre.

Vale lembrar que não se trata da busca por um currículo polivalente, pois, este já está provado pela experiência ser uma formação ineficaz e precária. Mas, de uma ampliação de horizontes contemplados através de uma mesma perspectiva, a artística. É o fortalecimento de uma estrutura rizomática¹⁵, em detrimento da expectativa de um processo linear.

Essa abordagem através da qual eu me relaciono com o fazer artístico parece-nos de certa forma natural e fruto da época em que vivemos. Sendo validada por expressões artísticas como a performance, por exemplo, que funde artes plásticas, artes cênicas e música. Um tipo de configuração bastante característica do mundo atual, no qual, é insignificante tentar limitar formas de expressão, diferenciando-as e limitando-as umas das outras. Quais barreiras se sustentam em um mundo onde “tudo que era sólido se desmancha no ar” como disse Marx (1999)? Quais limites fronteiriços ainda resistem no mundo liquefeito identificado por Bauman (2003)? O próprio interesse desta pesquisa, o processo criativo que utiliza imagens pictóricas como inspiração para a criação de cenas, seja no vídeo ou no palco, é uma comprovação de como as expressões têm se fundido umas nas outras. Se nós nos submetêssemos à superespecialização exigida pela sociedade, provavelmente não estaríamos realizando este estudo.

Uma pesquisa que é demasiado cênica para ser considerada das artes plásticas. Tampouco é das artes cênicas por ser demasiado visual. Nem diríamos que tem um pé cá, outro lá, pois, poderia suscitar uma postura precária. Sim, existem as lacunas

¹⁵ Rizoma é um termo originalmente da Botânica, utilizado por Deleuze & Guattari para referirem-se a uma estrutura na qual todas as suas ramificações estão relacionadas entre si. “Qualquer ponto de um rizoma pode ser conectado a qualquer outro e deve sê-lo” (DELEUZE, G. & GUATTARI, F. **Mil Platôs**. São Paulo: Editora 34, 2010, p. 15).

– como em qualquer produção humana, portanto imperfeita – porém, não se devem a essa inadequação categórica.

Este tudo tem os dois pés fincados em um entre espaço no qual transcorre o nosso tempo. Esse não lugar que é ao mesmo tempo qualquer lugar. A arte que se faz admitindo-se conscientemente a fusão como sua natureza criadora. Sem que se busque em nenhum momento a pureza. A contemporaneidade é puramente misturada. Este estudo flui no nosso mundo contemporâneo desmanchado e liquefeito.

Resulta assim que houve em todo tempo um trânsito na minha vida artística profissional e, seguramente, essa fluidez entre diferentes expressões artísticas me levou a ter interesse pelo meu objeto de pesquisa. O qual incide em uma profunda relação entre as artes plásticas e a construção visual de uma cena – seja no cinema que me inspira ou no palco, onde reside minha prática. Empreendendo, então, a busca pelas referências que fundamentaram essa relação no meu desenvolvimento artístico e confirmando que “Toda atividade humana está inserida em uma realidade social, cujas carências e cujos recursos materiais e espirituais constituem o contexto de vida do indivíduo” (OSTROWER, 2008, p. 43).

Portanto, o estudo apresentado, de certa forma, vincula-se às características resultantes de tantas passagens entre diferentes manifestações artísticas e é certo afirmar que esse contínuo trânsito me trouxe a esta pesquisa porque fez com que eu interpretasse os filmes de Almodóvar pela ótica de um artista que já trazia fundamentado em si um processo criativo ao menos semelhante.

O que torna essa relação uma via de mão dupla: do fato de eu ter me voltado às obras de Almodóvar com um olhar técnico sobre os elementos da composição visual, emergiu a evidência de que os próprios filmes tomaram parte na formação do meu senso estético-artístico. E a minha inquietação inicial a fim de estudar o processo criativo de referência às obras de arte na composição visual dos filmes de Almodóvar desvelou uma relação similar presente nas minhas criações artísticas.

Analisando as minhas próprias produções, encontrei aí não só a influência direta dos filmes de Almodóvar, mas uma aprofundada relação entre elementos que foram internalizados por mim em diferentes momentos. Constituindo um rizoma de

referências visuais que desempenham papel fundamental no desenvolvimento da minha sensibilidade artística e consciência estética.

Contudo, a pesquisa não está voltada para dentro de quem a propõe como se eu fizesse de mim mesmo meu objeto de estudo. O que identificamos tão logo do início da investigação é que não se trata de uma relação binária: eu (pesquisador) e ele (objeto); mas dos sentidos que residem nos meandros desses meios e que resultam da relação entre eles. Ou seja, evocando o conceito de alteridade, tão caro às ciências, (IASBECK, 2004) evidenciamos que no cerne destas lembranças não estão apenas minhas criações artísticas, mas a relação que elas mantêm com o outro, neste caso, a estética de Almodóvar e a técnica do *tableau vivant*. Minhas “Imagens-paixão”. Partimos de mim, mas, não ficamos em mim.

Finalizamos essa reflexão com a proposição de Bachelard acerca das pesquisas que se voltam sobre aquilo que constitui o autor quando ele afirma que “toda pessoa deveria então falar de suas estradas, de suas encruzilhadas, de seus bancos. Toda pessoa deveria fazer o cadastro de seus campos perdidos” (1993, p. 31).

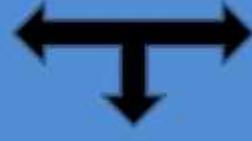
Entramos, então, na história-casa proposta por Munro (1997) para encontrar uma série de relações outras que não são somente as da composição visual em Almodóvar. Relações que se formam nas estradas, encruzilhadas e bancos de Bachelard (1993), as quais não estavam anteriormente propostas neste estudo, mas, como já contextualizado acima, encontraram aqui o canal para virem a ser redescobertas e compreendidas.

Trata-se, portanto, de um mapeamento, baseado essencialmente nas minhas memórias imagéticas e vivenciais, as quais são compostas pelo videoclipe ***Entre el mar y una estrella*** de Thalia, pelo encontro com a técnica do *tableau vivant* nas aulas de teatro, pelos filmes de Pedro Almodóvar e pelos registros do espetáculo teatral **Então, bate!**.

Entre el mar y una estrella (2000)
Papilla Estelar (1958)



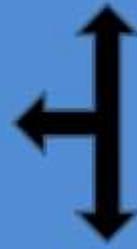
Escola Sesc de Teatro
(2007/2008)



Então, bate!



Carne Trémula (1997)
Dânae (1554)



A pele que habito (2011)
Vênus de Urbino (1538)





Então...

Fotografia 3 – Paula Alencastro (2014). Cena do espetáculo **Então, bate!** no Teatro Apolo (Recife-PE).

Encontros

Faixa 2 – Música: Santa María (del Buen Ayre) – Gotan Project/La Revancha del Tango (0'32")

Cena 1. A vertigem

Maciel ao telefone com o médico Godofredo.

Maciel – Olha: vou te mandar minha filha.

Godofredo – Qual delas?

Maciel – A menor.

Godofredo – Está doente?

Maciel – Mais ou menos. Teve uma espécie de vertigem, ontem. Sabe como é: antes prevenir que remediar.

Godofredo – Claro. Manda, manda.

Como já mencionado, a escolha das imagens que contribuíram para a composição visual do espetáculo **Então, bate!** foi feita de forma aleatória, através de uma simples busca na internet, utilizando palavras-chaves que tivessem relação com a plasticidade pretendida para o espetáculo. A minha memória não registrou quais eram as palavras que usei na busca pelas imagens. Porém, cogito palavras como *sexy*, *sensualidade*, *fetice* ou termos semelhantes. Tratam-se de características que se relacionam com o universo da dramaturgia de Nelson Rodrigues e com a intenção que eu buscava em cada imagem.

Selecionei duas fotografias e levei para a aula. Pedi aos alunos que escolhessem uma delas, sem, no entanto, dizer exatamente como as utilizaríamos. O único critério dado foi o impacto visual, pois, pedi que elegessem a imagem que mais lhes chamasse atenção.

Ao optarem por uma, percebi que fiquei descontente com o fato de ter que descartar a outra. Foi então que fiz uso da vantagem de estar à frente do processo criativo. Apresentei a proposta aos alunos de basear a plasticidade do espetáculo e orientar a criação de cena a partir da imagem que eles escolheram, explicando a associação com a técnica do *tableau vivant*. Porém, intimamente, decidi continuar também com a outra imagem em mente durante o processo criativo. Desta forma, eu me inspirei nas duas fotografias.

Acredito que por se tratar da minha primeira montagem de um espetáculo como diretor, eu não tinha a consciência de que era preciso tomar certas definições pautadas pelo meu interesse artístico. Mais atrelado às questões pedagógicas, fui levado pelo hábito de jogos e dinâmicas teatrais que eu aplicava nas aulas, nos quais, geralmente, é solicitado aos alunos que escolham um elemento entre os apresentados. A fim de que o aluno tenha a consciência de que qualquer criação que venha a ser feita surge a partir do seu próprio critério estético. Historicamente, sempre houve a formação do ator apenas como um executor de ações determinadas por um diretor. Um processo que tem alguma similaridade com a formação dos pintores na Idade Média. Estes aprendiam a partir da cópia dos grandes mestres e sua capacidade inventiva era pouco estimada. Melhor era quem melhor reproduzia,

imitava. O que não impedia que fosse possível distinguir as particularidades de um artista em cada obra e, até mesmo, nas inúmeras obras anônimas.

Ostrower (2008) nos conta que:

Mesmo em épocas menos individualistas do que a nossa, na Idade Média, por exemplo, entre os muitos artistas anônimos que são conhecidos apenas por 'Mestre', percebemos uma individualidade distinta, apesar do anonimato e apesar do fato de que, na época, a 'originalidade' na arte ou em qualquer outra atividade não contar como qualidade, nem sequer como aspiração. Era considerado importante poder seguir bem os preceitos já estabelecidos (OSTROWER, 2008, p.36).

Entretanto, trabalho com uma vertente contemporânea das artes cênicas que propõe a formação do artista como um intérprete-criador¹⁶. Aquele que mesmo executando determinadas orientações a fim de se alcançar uma unidade harmônica, conscientemente trabalha e cria cenicamente. Neste tipo de processo, a autonomia e criatividade do artista é extremamente valorizada como aspiração.

Contudo, eu me dei conta de que a minha intenção, naquele momento, não era uma dinâmica que visava promover a autonomia dos alunos como intérpretes-criadores. Aquele era um momento de fazer escolhas estéticas e não queria entregar aos alunos a definição da composição visual daquele espetáculo. Principalmente, uma vez que eu já tinha, não uma ideia fechada, mas um encaminhamento da composição visual que pretendia realizar. E cada uma das duas imagens representava uma realidade possível de se concretizar em cena. Optar por fazer uso de apenas uma delas seria minimizar em um momento embrionário a possibilidade de aventurar-me no caos do processo de criação.

Sobre este estágio inicial da criação artística, Salles o classifica como uma espécie de caos ao afirmar que:

Muitos artistas descrevem a criação como um percurso do caos ao cosmos. Um acúmulo de ideias, planos e possibilidades que vão sendo selecionados e combinados. As combinações são, por sua vez, testadas e assim opções são feitas e um objeto com organização própria vai surgindo. O objeto artístico é construído desse anseio por uma forma de organização (2007, p.33).

¹⁶ As exemplificações e reverberações dessa contemporaneidade ao qual me refiro podem ser encontradas no trabalho de artistas como Jerzy Grotowski (1933-1999) no Teatro e como Merce Cunningham (1919-2009) na dança.

Apesar de não ter experiência como diretor, eu já tinha alguma experiência com criação artística, fosse em exercícios de criação como aluno nos cursos de teatro ou profissionalmente como iluminador. E sabia que a criação não se trata de um caminho de seguranças, mas muito mais de incertezas que vão sendo ajustadas até que se alcance uma forma mais ou menos organizada. É a busca por lidar com o caos mencionado por Salles.

Segui, então, com as duas imagens em mente e o espetáculo foi sendo criado. Pois, tinha a consciência de que aquele era um momento de promover o “acúmulo de ideias, planos e possibilidades”. Para iniciar as “combinações” e, consecutivamente, fazer a seleção dos resultados, respeitando cada fase do processo criativo e assumindo os riscos de lidar com as incertezas.

No teatro, a forma mais imediata de registro da obra é o texto. Desde o momento em que o teatro começa a ser sistematizado¹⁷, o texto cumpre a função de inscrição das falas das personagens e, ao mesmo tempo, de indicações da composição cênica através das rubricas¹⁸. Na última versão do texto de **Então, bate!**, há não só o registro das falas das personagens e rubricas, mas também um trabalho minucioso de nomeação e divisão de cada ação dramática do espetáculo. Apesar de o texto não ser acessível ao público no momento da apresentação, acredito que dividir e intitular cada momento da peça foi uma solução para mim como diretor. De forma que essa ação metodológica me ofereceu uma visão mais detalhada do todo, um caminho para organizar o caos em direção ao cosmos (SALLES, 2004). Certamente, era útil também para os atores, já que os títulos mantinham relação com o sentimento e com a ação que a cena sugeria. Em diversos momentos durante os ensaios, eu pedia aos alunos que atentassem para o título da cena que estavam ensaiando, a fim de compreender a intenção das suas ações. Ball (2011) adverte

¹⁷ Utilizamos o termo ‘texto’ em seu sentido mais amplo, considerando, inclusive o texto oral.

¹⁸ As rubricas (também chamadas “Indicações de cena” e “indicações de regência”) descrevem o que acontece em cena; dizem se a cena é interior ou exterior, se é dia ou noite, e o local em que transcorre. Interessam principalmente à equipe técnica. Apesar de consideradas como “para-texto” ou “texto secundário”, é de importância próxima à do próprio diálogo da peça, uma vez que este normalmente é insuficiente para indicar todas as ações e sentimentos a serem executados e expressos pelos atores. (BRAVO, Hellen. WHITAKER, Fabio. **Como escrever uma peça de teatro**. Disponível em: <http://www.uern.br/controldepaginas/Conte%C3%BAdo%20para%20M%C3%B3dulos/arquivos/2208_como_escrever_uma_peca_de_teatro.pdf>. Acesso em 18 de jun. 2017.) O termo ‘rubrica’ é considerado um uso moderno do termo originalmente grego ‘didascálias’ (PAVIS, Patrick. **DICIONÁRIO DE TEATRO**. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.)

sobre a importância fundamental dos títulos em uma peça de teatro: “Os títulos falam muito. (...) Às vezes os escritores quebram a cabeça, dias e meses, para saber que título dar à peça. Em geral, as palavras que compõem o título são as mais cuidadosamente escolhidas da peça” (2011, p. 103). Intitulei não só a peça, mas cada unidade dramática. Alguns títulos surgiram a partir do romance **A Mentira** que inspirou a peça. Outros, criei a partir do que o próprio texto oferecia como intenção ou do que eu mesmo pretendia introduzir na cena.

A seguir, a última versão do esquema de divisão e classificação do texto **Então, bate!**



- Movimento 01 – Contemplação (*Faixa 01*)
Prólogo – A vertigem de Lúcia (pg. 16)
 Movimento 02 – Caminhos e Encontros (*Faixa 02*)
 01. A vertigem – Maciel ao telefone com o médico Godofredo. (pg. 9)
 Interlúdio 01 – Ana e Lúcia. (*cena criada*)
 02. Ao telefone – Maciel ao telefone com Ana e Lúcia. (págs. 9 e 10)
 Movimento 03 – O coro (*Faixa 03*)
 03. O médico – Godofredo, Ana e Lúcia. (pg. 16)
 Movimento 04 – O exame | Parte I (*Faixa 4*)
Continuação 03. O médico – Godofredo, Ana e Lúcia. (pg. 16)
 Movimento 04 – O exame | Parte II (*Faixa 5*)
 4. O susto – Os mesmos personagens da cena anterior. (págs. 18, 19 e 20)
 Interlúdio 02 – Ana ao telefone com Maciel. (pg. 23)
 05. A úlcera – Dora e Ana. (págs. 24 e 25)
 06. O desespero – Maciel e Ana. (págs. 26, 27 e 28)
 Movimento 05 – A culpa? | Parte I (*Faixa 6*)
Continuação 06. O desespero – Maciel e Ana. (págs. 26, 27 e 28)
 Movimento 05 – A culpa? | Parte II (*Faixa 7*)
 07. A fuga – Lúcia e Dora. (págs. 28 e 29)
 08. Pai e filha – Lúcia conversa com Maciel. (págs. 29 e 30)
 09. A suspeita – Maciel planta suspeita em Dora. (págs. 38, 39 e 40)
 10. A pequena possessa – Lúcia conversa com Dora. (págs. 43 e 44)
 11. Grande noite de agonia – Dora conversa com o marido. (págs. 46 e 48)
 12. O grande pai - Maciel fala com Lúcia (págs. 60 e 62) (*Faixa 08*)
 Movimento 06 – A inocente (*Faixa 09*)
 13. O inválido – Lúcia vai ver Nonô. (págs. 60, 62-65)
 Movimento 07 – Quimera (*Faixa 10*)
 14. O demônio – Maciel briga com Ana. (págs. 82-83)
 Movimento 08 – A Louca (*Faixa 11 – Ao vivo*)
 15. Uma menina na rua – Aparício conversa com Lúcia e Dora vê. (págs. 65, 66, 66)
 16. Então, bate! – As duas brigam, Dora atira em Lúcia. (págs. 67, 68)
 Movimento 09 – Então, Dora bate!
 Movimento 10 – O amor (*Faixa 12*)
 Movimento 11 – Contemplação final (*Faixa 13*)

Interlúdio 03 – Agradecimento/dedicatória

Epílogo – O desfecho (Faixa 14)



O espetáculo está estruturado em prólogo, epílogo, 03 interlúdios, 11 movimentos e 16 cenas. A palavra cena é originalmente teatral. Primeiro, referindo-se a estrutura arquitetônica do espaço em que se realizam as apresentações. Em seguida, sendo usada como divisão das unidades de ação dramática. Prólogo e epílogo são classificações literárias, já há muito tempo incorporadas à produção dramatúrgica. Portanto, comuns aos textos teatrais, principalmente os textos clássicos. Ainda que, nos textos contemporâneos, tenham caído em certo desuso. Interlúdio é um termo de origem musical, utilizado para referir-se aos intervalos musicados de uma composição. Por isso mesmo, no meio cênico é mais comum à ópera. Uma aproximação artística justificada mediante a intensa presença de músicas marcando o início e o fim de determinados momentos do espetáculo. Já o termo movimento, eu escolhi pelo fato de que as cenas assim classificadas são compostas por uma partitura corporal¹⁹ e não por textos falados. Aproximando-se, assim, muito mais da dança do que do teatro.

Ao retirar o texto falado, concentro toda a atenção do público na imagem criada em cada cena, através de todos os elementos de composição cênica, como a iluminação, a cenografia, o figurino, a maquiagem e a própria partitura corporal, além da sonoplastia que se funde a cada movimento. Também há um texto nessa composição visual-sonora, como nas imagens escolhidas para compor o visual do espetáculo, que gera novas imagens. Para Ball (2011), essa imagem, resultante da leitura visual e auditiva da cena, “expressa, com efeito, uma coleção, uma combinação de múltiplos e de simultâneos elementos que, juntos, exprimem plenitude e totalidade” (2011, p. 98).

Daí também o motivo de o **Movimento 01** levar o título de **Contemplação**. É a construção de imagens para serem contempladas. Pelos próprios atores, a fim de

¹⁹ Pode-se encontrar referências sobre o conceito de partitura em diversas teorias novecentistas que se dispuseram a estudar o corpo e a unidade psicofísica do ator. Stanislavski, o primeiro teórico a utilizar o termo partitura, foca sua pesquisa sobre a ação física como célula constitutiva da linha geral das ações dramatúrgicas. Voltada para a construção da personagem, a linha geral das ações físicas assegura uma atuação capaz de ser fixada e reproduzida numa partitura, garantindo uma harmonia e uma lógica conseqüencial voltada à verossimilhança. (ANDRADE, Milton de; SIEDLER, Monica. **DRAMATURGIA DO MOVIMENTO**. Disponível em: <http://cbtij.org.br/dramaturgia-movimento-primeiras-definicoes-na-busca-de-um-metodologia-de-composicao/>. Acesso em: 11 de jun de 2017.)

auxiliá-los na concentração para o espetáculo – uma vez que a contemplação mantinha movimentos sendo repetidos constantemente até que toda plateia estivesse acomodada. E contemplada também pela plateia, para que concentrem-se também na nova atmosfera proposta pela encenação. É um ritual de entrada na cena, tanto para atores, quanto para o público. A porta de entrada para ambos são imagens ali representadas.

Imagens criadas a partir das primeiras imagens, as que eu levei à aula no início do processo. Possíveis, portanto, de alguma associação com a sua fonte de inspiração. É ao mapeamento analítico dessa associação cena-imagem que almejo chegar, investigando o percurso criativo da montagem de **Então, bate!** através de uma abordagem baseada na crítica de processos.

Para Salles (2007), a crítica de processos é:

Uma investigação que vê a obra de arte a partir de sua construção. Acompanhando seu planejamento, execução e crescimento, o crítico de processo preocupa-se com a melhor compreensão do processo de criação. É um pesquisador que comenta a história da produção de obras de natureza artística, seguindo as pegadas deixadas pelos criadores. Narrando a gênese da obra, ele pretende tornar o movimento legível e revelar alguns dos sistemas responsáveis pela geração da obra. Essa crítica refaz, com o material que possui, a gênese da obra e descreve os mecanismos que sustentam essa produção (2007, p. 12).

Ainda sobre a crítica de processos, ela tem sua fundamentação na semiótica perciniana, porém, traça um novo caminho ao voltar-se para o processo e não a obra final. Dessa forma, justificamos o distanciamento deste estudo em relação ao tratamento dado às imagens utilizadas nos filmes de Almodóvar (*vide* cap. 1), que classifica esse processo criativo como intertextual – dentro, portanto, do campo da semiótica.

Sobre o processo criativo de **Então, bate!** consideramos perfeitamente aplicável a seguinte afirmação: “Discutir arte sobre o ponto de vista de seu movimento criador é acreditar que a obra consiste em uma cadeia infinita de agregação de ideias, isto é, em uma série infinita de aproximações para atingi-la” (CALVINO, 1990 *apud* SALLES, 2007, p. 25).

Na introdução da obra **Criatividade e Processos de Criação**, Ostrower (2008) diz que “O criar só pode ser visto num sentido global, como um agir integrado em um viver humano. De fato, criar e viver se interligam.” (2008, p.5).

As pegadas do processo de criação comprovam essa constante interligação entre criação e experiências vivenciadas. Ao rever o labirinto criativo percorrido para a elaboração da obra, percebemos uma espécie de colagem de imagens e sons que absorvi em determinados momentos da minha vida. Enquanto estava em criação, eu tentava combinações e releituras que me aproximavam dessas referências. Alcançando, ao mesmo tempo e a partir das referências, novas realidades possíveis. Algumas referências ficaram mais evidentes para o espectador que também as tenham registradas em seu repertório. Outras, apenas a mim e aos envolvidos no processo é possível fazer alguma associação.

Para realizar a crítica de processo do espetáculo, volto aos documentos do processo criativo como fontes de pesquisa. Salles classifica como documentos de processo “os registros materiais do processo criador” (2007, p.17). Da montagem do espetáculo **Então, bate!** constam os textos originais (meu e dos alunos-atores), fotos, vídeos e anotações. Documentos que registram ideias, ensaios, tentativas bem sucedidas ou não, referências e definições.

A análise desses documentos é uma busca por alguma compreensão sobre o ato criador do espetáculo. Digo alguma compreensão, porque, antes mesmo de começar, fica evidente que se trata de uma complexa rede. Qualquer tentativa de uma explicação resoluto e simplista cairia por terra. No entanto, acredito que “vivendo os meandros da criação, quando em contato com a materialidade desse processo, podemos conhecê-lo melhor” (*op. cit.* 2007, p.12).

E conhecendo-o melhor, ampliamos nossa base criativa. Sem achar que precisamos única e exclusivamente do acaso e da inspiração. Antes de tudo, precisamos do ato intencional, da vontade de criar. Praticando a criação como um exercício. Eis o porquê dos jogos e dinâmicas anteriormente mencionados, com a intenção de que os alunos façam suas próprias escolhas estéticas e, a partir dela, experimentem combinações possíveis. Tornando-se, então, não apenas um ator executor, mas um intérprete-criador.

Além da complexidade presente durante a criação, mesmo hoje, ao olhar a obra com um distanciamento temporal – que é um facilitador, até determinado ponto, pois, há de se contar também com sua ação corrosiva sobre a memória – percebemos a eterna mutação que a obra realiza cada vez que nos voltamos a ela. É a história-

casa descrita por Munro (1997) (*vide* cap. 01), em constante transformação. Ao mesmo tempo em que novas relações são traçadas esclarecendo determinados movimentos, essas mesmas relações geram novos percursos a serem compreendidos. Diante deste fator de obra que não se finaliza, Salles (2007) enfatiza a importância de desconstruir a ideia de uma obra acabada, pronta. De certa forma, causa-nos um estranhamento que algum artista não pense assim. Acreditamos que no universo das artes plásticas, a materialidade²⁰ mais física das obras e o distanciamento do artista criador – ao passo em que a obra fica exposta na galeria, por exemplo – possam levar ilusoriamente a supor uma ideia de finalização. Felizmente, a própria Sales nos oferece argumentos claros para sanar qualquer dúvida. “Estamos sempre diante de uma realidade em mobilidade” (*Op. Cit.* p. 26).

A autora segue:

“Admite-se, portanto, a impossibilidade de se determinar com nitidez o instante primeiro que desencadeou o processo e o momento de seu ponto final. É um processo contínuo, em que regressão e progressão infinitas são inegáveis. Essa visão foge da busca ingênua pela origem da obra e relativiza a noção de conclusão. Como cada versão contém, potencialmente, um objeto acabado e o objeto final representa, de forma potencial, também apenas um dos momentos do processo, cai por terra a ideia da obra entregue ao público como a sacralização da perfeição. Tudo, a qualquer momento, é perfectível. A obra está sempre em estado de provável mutação, assim como há possíveis obras nas metamorfoses que os documentos preservam” (*Ibid.* p. 26).

A constatação deste ‘estado de provável mutação’ é dada como factível no teatro, onde a presença da obra de arte é muito mais etérea. Ela acontece, mas não permanece. Ainda que, como estamos conjeturando com Salles, essa permanência física das artes plásticas, por exemplo, não anula sua condição estética de ‘provável mutação’. Certamente, essa condição é estendida a outras formas de expressão, como a literatura realizando-se em sua materialidade formatada em livro.

Ainda que a materialidade também esteja sujeita a uma mutação mais paulatina, resultante da ação espaço-temporal sobre a obra, Salles refere-se, não ao estado físico, mas à condição simbólica da obra. Esta, sim, sujeita a multiplicidade da interpretação humana.

²⁰ Usamos o termo MATERIALIDADE, em vez de matéria, para abranger não somente alguma substância, e sim tudo o que está sendo *formado* e *transformado* pelo homem. Se o pedreiro trabalha com pedras, o filósofo lida com pensamentos, o matemático com conceitos, o músico com sons e formas de tempo, o psicólogo com estados afetivos, e assim por diante (OSTROWER, 2008, p.32) (Grifos da Autora).

Se um artista plástico aponta para uma pintura e diz “aqui está minha obra”, senão o artista, mas o público pode ser levado ao entendimento de uma obra acabada. No entanto, nas artes cênicas, essa indução a um equívoco epistemológico é mais improvável de suceder. Se um diretor de teatro aponta para o palco ou um ator, estando no mesmo palco, diz “criamos uma peça, aqui está ela”, o público provavelmente se questionaria. Seria, então, levado a pensar: “onde?”.

As artes cênicas têm que lidar com a dimensão espaço-temporal atuando em conjunto com o intérprete. Sempre digo aos meus alunos: o teatro é a arte da presença²¹. O espetáculo precisa ser constantemente refeito toda vez que se quer “entregar” a obra ao público. Ou, então, não acontece. Essa condição efêmera relembra ao artista cênico o estado de permanente mutação de sua obra de arte. **Não há, sequer, a ilusória permanência de uma materialidade física que é, está ou permanece. O teatro não é, não está, nem permanece. Ele só, e somente só, acontece** (Grifo Nosso).

Primeira Imagem – O feminino

²¹ Também uma referência ao tempo de estudo na Escola Sesc de Teatro. O professor Wellington Júnior (1977~) sempre dizia essa frase de efeito para os alunos ao chamar atenção para a importância da presença do ator nas aulas/ensaios e na cena propriamente.

Na fotografia colorida intitulada **Zex Mirror**, pode-se ver uma mulher nua deitada sobre um tapete de coloração próxima ao tom da pele da mulher. Suas pernas estão juntas e elevadas. Cobrindo seu órgão genital, está um pequeno espelho redondo, apoiado sobre sua virilha e encostado nas pernas. No reflexo do espelho, vemos a palma das mãos da mulher, unidas pelas extremidades dos dedos polegares e indicadores. Formatação que sugere uma espécie de losango vertical. No qual, ao centro, vê-se refletido o nariz e a boca pintada com batom vermelho. Os punhos da mulher estão dispostos sobre seus seios, encobrindo-os por completo. Uma luz externa



Fotografia 4 - **Zex Mirror**. Alva Bernadine. Da série *Reflect Upon This (Round Mirrors)*

branca e suave ilumina a imagem da esquerda para a direita, em um ângulo de 45° e se propaga da lateral superior esquerda para o centro. Fazendo com que o corpo esteja mais claro no lado esquerdo da imagem e gerando uma sombra bem delineada das mãos sobre o torso da mulher. Como a maior parte da imagem é ocupada pela pele desnuda e o tapete em tons similares, o vermelho da boca torna-se a cor mais forte e o ponto de atenção do espectador.

Há um jogo de insinuações construído pela sobreposição de imagens centrais. Temos o seguinte esquema: boca vermelha > losango (mãos) > espelho > pernas. Se não houvesse as camadas, o que estaria visível? O órgão genital feminino. No entanto, as mesmas camadas que encobrem o sexo da mulher, também o representam simbolicamente. Poeticamente.

O próprio título da imagem – voltamos à questão da importância que o título possui – amplia essa insinuação. *Zex* é uma referência à palavra inglesa

Fotografia 5 – Paula Alencastro (2014). Cena do espetáculo **Então, bate!** no Teatro Apolo (Recife-PE).

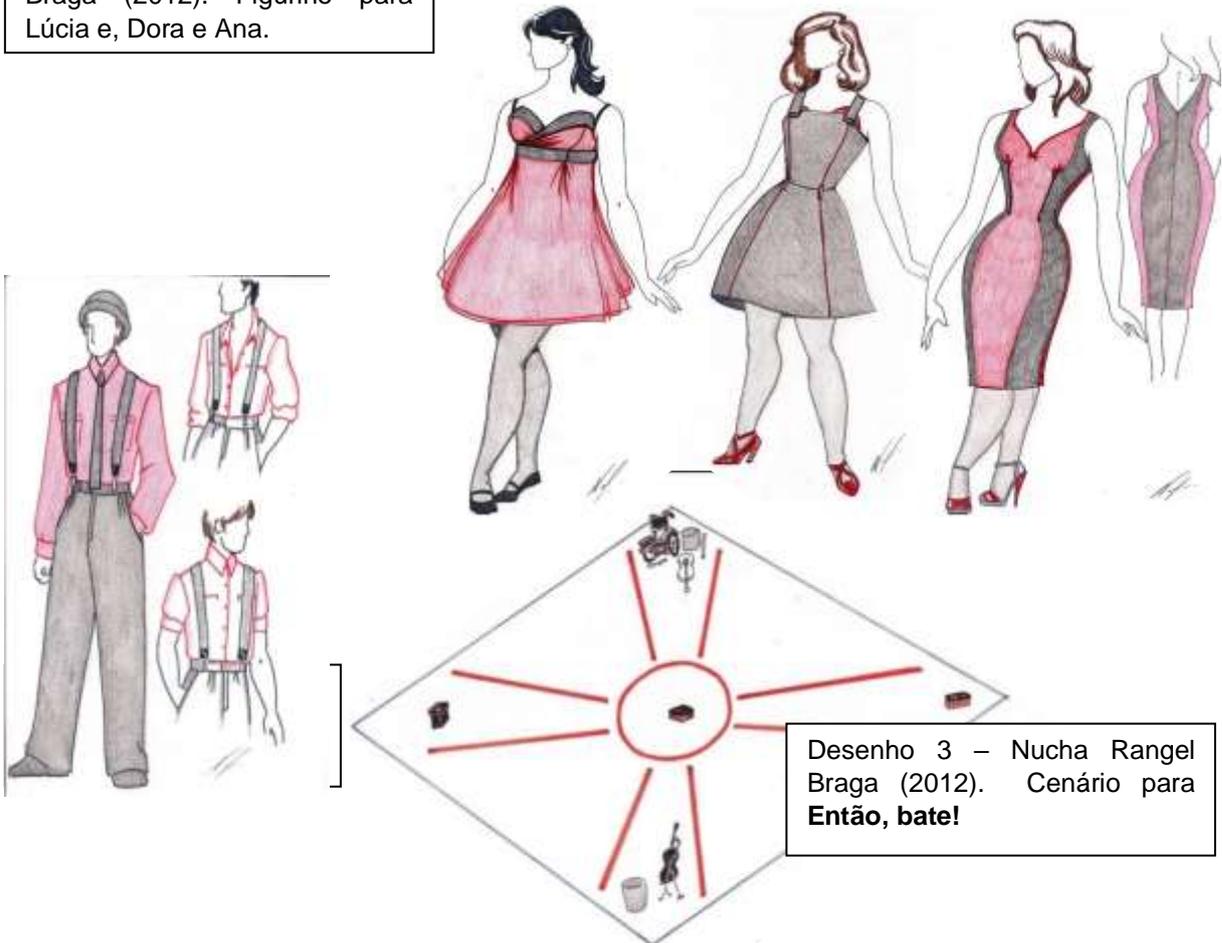
sex (sexo) e *mirror* (espelho) relaciona o sexo com o objeto presente na imagem. Levando ao entendimento de algo como o espelho do sexo. É válido salientar que eu não conhecia o título da fotografia até voltar a ela para a pesquisa deste estudo.

Contudo, fica clara a relação do significado do título com a interpretação da imagem e, consecutivamente, o reflexo dessa inspiração sob o espetáculo. Desta forma, constatamos o quanto foi bem elaborado o título da imagem. O que ratifica a importância da escolha do título de uma obra.

O vermelho que marca a imagem foi escolhido como cor principal de todos os elementos cênicos. A mesma força e insinuação contidas na fotografia eram pretendidas na cena. Um a um, os elementos foram incorporando o vermelho da

Desenho 1 – Nucha Rangel Braga (2012). Figurino para Lúcia e, Dora e Ana.

imagem.



Desenho 3 – Nucha Rangel Braga (2012). Cenário para **Então, bate!**



Fotografia 6 – Gláucio Campos (2012). Cena do espetáculo **Então, bate!** no Teatro Marco Camarotti. (Recife-PE).

Fotografia 7 – Paula Alencastro (2014). Cena do espetáculo **Então, bate!** no Teatro Apolo (Recife-PE).



Fotografia 8 – Bruno Gomes (2014). Cena do espetáculo **Então, bate!** no Teatro Apolo (Recife-PE).

O vermelho não só deu cor às cenas, como criou cenas. Aquele jogo lúdico que eu fazia quando criança ao vir uma imagem e imaginar o



que aconteceu antes ou depois, levou-me a criar uma cena em que a personagem Lúcia deita-se no palco, tira a tampa de um batom vermelho e pinta seus lábios. Ao fazê-lo, utiliza um pequeno espelho circular, idêntico ao mostrado na fotografia **Zex Miror**. Essa é a cena que marca o início do espetáculo e foi intitulada **Movimento 01 – Contemplação**. A partir de então, os lábios de Lúcia com batom vermelho passam a ser um ponto de atenção do espetáculo. Principalmente ao perder a maior parte do batom após beijar a personagem Nonô, seu amigo, vizinho e namorado secreto. A perda do batom vermelho é o início da exposição da fragilidade, vulnerabilidade e inocência daquela menina de apenas 14 anos.

Existe na imagem **Zex Miror** uma sexualidade misteriosa, uma mulher que brinca com sua própria nudez através de um jogo de esconder/revelar seu sexo. A partir desse jogo de insinuação, pode-se imaginar uma mulher que não tem vergonha do próprio corpo, mas opta por não expô-lo ao extremo. Só o necessário para insinuar e mexer com os sentidos alheios. Um segurança e avidez impensáveis para uma jovem da idade de Lúcia.

A construção desta imagem até certo ponto erotizada se fazia necessária para a criação do conflito da peça. Pois, o desenrolar da trama revelará a verdadeira faceta de Lúcia. Afinal, trata-se de uma menina de 14 anos. Contudo, por mais absurdo que pareça, alguns membros da família já não conseguiam vê-la como tal. Eu precisava que a plateia, de alguma forma, comungasse, ou ao menos, encontrasse elementos que justificassem essa visão deturpada sobre Lúcia. Um tom de erotismo à personagem foi o caminho para construir essa relação com a plateia. Sem a identificação com a ideia que a família tinha a respeito de Lúcia, não haveria impacto ao desvelar sua real inocência.

A suposta mulher segura se mostra na **Cena 07 – A fuga**, em que Dora, irmã de Lúcia, tenta convencê-la a fugir para não ter que enfrentar o pai das duas. Lúcia demonstra segurança impávida, sem dar a menor atenção à preocupação da irmã. Dora, diante da situação, já mistura o pavor do pai com o assombro diante da força de sua irmã mais nova. Força essa, que ela, apesar de mais velha e já casada, nem sonha em ter.

A postura do apelo sexual feminino está mais evidente na **Cena 10 – A pequena possessa**, na qual, Lúcia e sua irmã travam uma discussão. Dora tenta mostrar a

Lúcia sua real condição de uma jovem de 14 anos. Lúcia não se abala e mantém-se segura.

Na **Cena 15 – Uma menina na rua**, Lúcia ainda sustenta sua postura de uma mulher segura, ao ignorar as investidas do seu cunhado Aparício com total desprezo. Chega até mesmo a desdenhar do cunhado, ignorando o peso do seu assédio. Criminoso, por se tratar de uma garota menor de idade. E ainda mais socialmente reprovado por ser ele um homem casado. E ela, a sua própria cunhada.

O ápice do empoderamento daquela “mulher” de 14 anos acontece na **Cena 16 – Então, bate!**, quando Lúcia chega a afirmar: “nesta casa, não tem nenhuma mulher melhor do que eu”.

A mesma cor vermelha que tanto insinua, também induziu a sonoplastia, levando à escolha do tango como ritmo principal do espetáculo. A associação tango e universo da dramaturgia rodriguiana não é algo novo e já havia sido feita antes diversas vezes. O meu primeiro contato com essa mistura foi através da peça **Cachorro!**, que eu já tinha assistido em vídeo e pessoalmente. Eu já trazia o espetáculo como uma referência para **Então, bate!** antes do “encontro” com a fotografia **Zex Mirror**. Porém, a relação traçada entre o vermelho e os elementos que me interessavam no espetáculo **Cachorro!** confirmou minhas escolhas no processo de combinações mencionado por Salles (2007). Na peça, passos de tango marcavam a partitura corporal, assim como a construção triangular das cenas. Forma geométrica inspirada pelo próprio tango, uma vez que o estilo tem como tema principal a desilusão amorosa causada, na maioria das vezes, por um triângulo amoroso. Eu me inspirei nesses elementos e fiz uma releitura da ideia, trazendo à cena o esquema de triangulação e incorporando passos de tango à partitura corporal dos alunos-atores.

A **Cena 14 – A louca** é o maior expoente da presença do tango no espetáculo. Retratando um assédio físico de Maciel contra Ana, os pais de Lúcia, o “ataque” é todo marcado em passos de tango.

Um exemplo da triangulação acontece na **Cena 09 – A suspeita**, em que a interpelação de Maciel contra Ana e Dora, acontece sempre avançando às extremidades de um triângulo imaginário. Enquanto elas fogem avançando às extremidades seguintes.



Fotografia 10 – Paula Alencastro (2014). Triangulação presente na **Cena 09 – A suspeita**.

Além desses aspectos físicos do tango, a própria sonoridade está presente ao longo do espetáculo. Voltando ao projeto que escrevi para promover a circulação do espetáculo em festivais estudantis, encontrei no portfólio (SODI, 2014) do espetáculo a seguinte descrição da sonoplastia contida em um trecho que fala sobre a encenação:



ENCENAÇÃO

Juntando toda a vibração do tango que comunga com o universo das obras de Nelson Rodrigues, a encenação transcorre com uma plasticidade bicromática do vermelho e preto. Busca no tango sua triangularidade, assim como nos triângulos amorosos dos romances de Nelson e vai além. Ampliando suas matizes de movimentos sonoros, quando navega pelo eletro-tango, tango-rock, tango-pop, tango-percusivo. Essa diversidade influencia a partitura física ditando vários momentos da interpretação realista dos atores em uma encenação galgada no Realismo Fantástico.



A maior referência na busca pelas vertentes contemporâneas do tango foi o trabalho do grupo francês **Gotan Project**²². O espetáculo conta com treze inserções de faixas musicais. Das quais, nove são tangos e sete são do **Gotan Project**. No **Movimento 01 – Contemplação**, há a música **La Glória (2010)** que é repetida inúmeras vezes até que o público entre e acomode-se. No **Movimento 02 – Caminhos e encontros**, escolhi a faixa **Santa Maria (del Buenos Aires) (2001)**. A mesma faixa volta a ser executada no último movimento, **Movimento 11 – Contemplação final**. Dessa forma, é a música que marca o início e o fim do espetáculo. Para o **Movimento 03 – O coro**, escolhi a obra **Una Música Brutal (2001)**. Todas as três faixas são do **Gotan Project**. O som do grupo une o tradicional ao contemporâneo e era esse aspecto que eu quis ressaltar na montagem.

O romance que inspirou o texto foi escrito em 1953, os temas tratados na obra também não são novos. O tango, menos ainda. Tampouco é novidade a associação do tango com o universo rodriguiano. Como já citei, o espetáculo **Cachorro!** o faz magistralmente. Então, para que **Então, bate!** se configurasse como algo mais do que uma organização cênica de referências ao que já havia sido feito, senti a necessidade, como artista, de encontrar relações contemporâneas a mim e aos alunos-atores. A música, por sua universalidade, foi o elemento perfeito para unir as referências passadas às vivências dos participantes.

A união das cenas citadas e a composição visual e sonora do espetáculo através dos elementos cênicos mencionados mostram a influência da foto **Zex Mirror** em todos os elementos técnico-artísticos da peça e em pelo menos um terço das cenas. Sendo a imagem inspiradora da cor vermelha que encontra-se majoritariamente predominante na composição visual do espetáculo, através da cenografia, iluminação, maquiagem. Elemento este que também induziu a escolha do tango para a sonoplastia. E a imagem ainda relaciona-se, direta ou indiretamente, com a criação das cenas **07 – A Fuga**, **Cena 09 – A suspeita**, **10 – A pequena possessa**, **14 – A louca**, **15 – Uma menina na rua** e **16 – Então, bate!**

²² Gotan Project é um grupo musical formado na França que mescla tango com música eletrônica e outros elementos. FONTE: <http://www.gotanproject.com/>. Acesso em: 17 de jun. 2017.



Fotografia 11 – Paula Alencastro (2014). Cena do espetáculo **Então, bate!** no Teatro Apolo (Recife-PE).

A segunda imagem escolhida para a composição visual do espetáculo **Então, bate!** é a que não foi selecionada pelos alunos-atores, mas, que ainda assim, decidi mantê-la no meu espectro criativo.

MOVIMENTO 3 – O coro

Faixa 3 – Música: Uma música brutal – Gotan Project/La Revancha del Tango (0'16"-0'30")

Cena 3. O médico

Godofredo, Ana e Lúcia.

As falas são marcadas pelo estralar dos dedos dos demais personagens (|).

(|)

Godofredo – Como vai essa figurinha?

Lúcia – Meio bombardeada. (|)

Godofredo – A senhora vai me dar licença um instantinho. Depois eu chama a senhora. Sim? (|)

Escolha esta, baseada na minha necessidade como diretor de encontrar uma força que complementasse a energia feminina latente em **Zex *Mirror***. Uma vez que **Então, bate!** (2012) não se trata de uma peça sobre o feminino, mas, sim, sobre a tensão psíquica que se trava na sua relação com o masculino. Se a primeira imagem supria a porção feminina que a peça demandava, faltava o lado masculino como contraposição.

Esse é um jogo de forças opostas e complementares que se fez extremamente necessário para a criação do espetáculo, pois, configurou-se como um impulso criativo que Ostrower (2008) classificaria como tensão psíquica.

Para Ostrower (2008),

A criatividade, como entendemos, implica uma força crescente; ela se reabastece nos próprios processos através dos quais se realiza. A título de análise formulamos aqui, sob o termo 'tensão psíquica', uma noção de renovação constante do potencial criador. É um aspecto, a nosso ver, relevante para a criação (2008, p. 27).

Ao identificar o conflito presente na relação mantida entre as personagens, e a oposição e a oscilação de forças dela resultante, eu, como criador, senti a tensão psíquica que motivou em mim o impulso criador. Essa tensão só se fazia perceptível quando eu apresentava as duas imagens. Uma delas me daria uma história, a outra também. Mas, era o encontro das duas que gerava a tensão mencionada por Ostrower (2008), o conflito tão necessário para tornar a história interessante; para fornecer-lhe ação, drama.

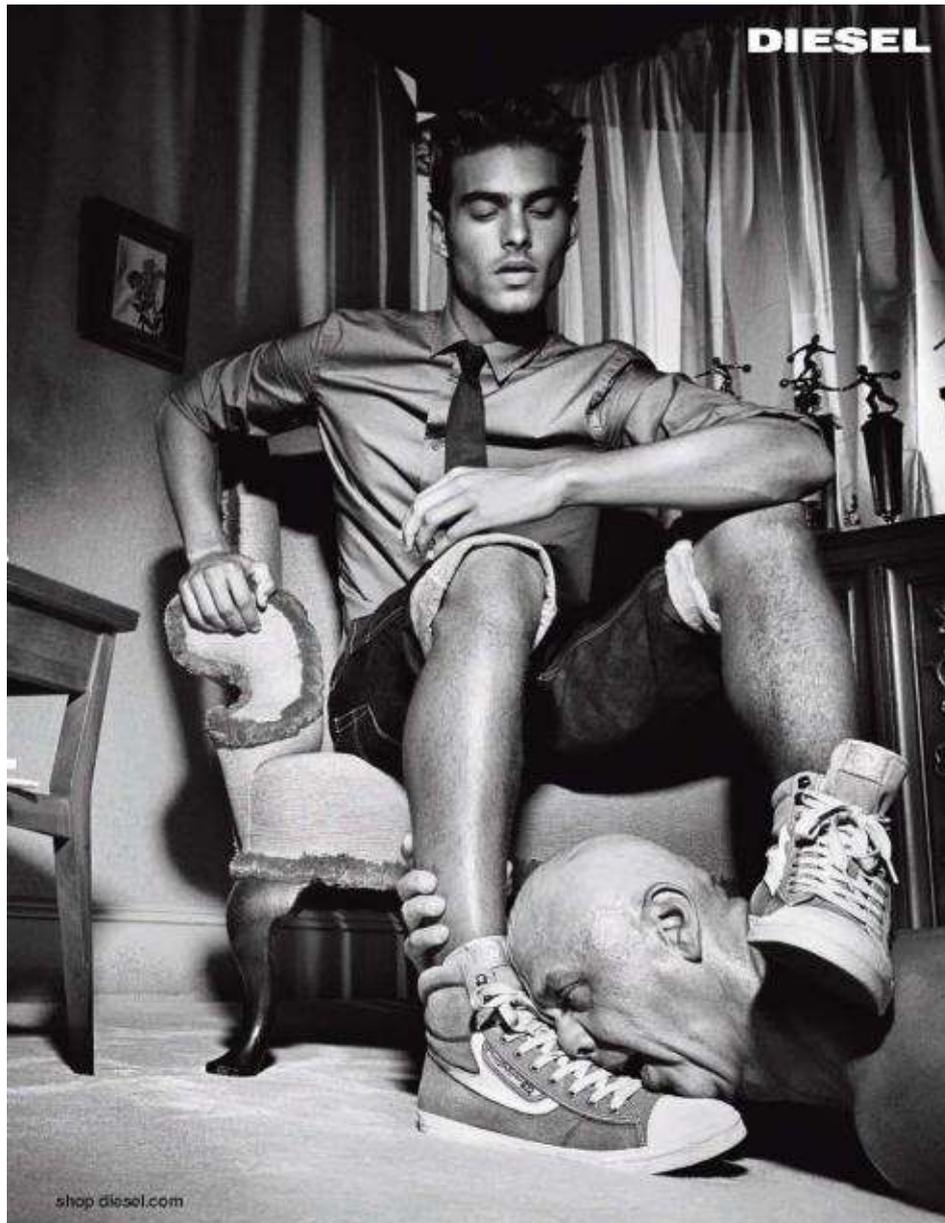
Eu precisava imbuir os alunos dessa mesma tensão psíquica para que entendessem e sentissem o conflito que estávamos nos propondo a criar em cena. Em determinado momento, a imagem que eles não haviam escolhido voltou aos ensaios para ser usada na construção cênica. Não houve por parte deles qualquer questionamento a esse respeito. Acredito que essa experiência demonstra como a presença da segunda imagem dava sentido à cena e, mais importante, encaixava-se plenamente e naturalmente ao conjunto da obra.

É importante também salientar que essa tensão gerada entre o impacto de forças masculinas e femininas não está, de forma alguma, relacionada com a identidade de gênero das personagens (homem e mulher). Trabalhamos sob a perspectiva de que tanto um como o outro possuem ambas as forças, alternando nas personagens ao longo do espetáculo a predominância da força feminina e da força masculina em

diferentes momentos. A própria variação entre o masculino e o feminino torna-se um elemento de composição cênica com o objetivo de gerar na plateia a dúvida sobre quem controla a ação: aquele que, em uma postura impositiva, dita as regras e acredita estar no poder ou aquele que, assumindo uma postura passiva, consegue manejar os fatos em seu interesse?

Outro fator que não deve ser atrelado à imagem é a orientação sexual das personagens. Na segunda fotografia, há alusão a uma relação homoafetiva, a qual foi excluída da composição cênica do espetáculo. Permanecendo apenas o reforço do símbolo de masculinidade e somando-se a ele o fetichismo comumente atrelado ao universo homoafetivo.

Segunda Imagem – O masculino



Fotografia 12 – John Scarisbrick (2009). Para campanha publicitária da marca de roupas Diesel.

A segunda imagem tomada como inspiração para a criação do espetáculo **Então, bate!** foi a fotografia **Another World**²³ (2009) realizada pelo sueco John Scarisbrick²⁴, para a campanha de divulgação da coleção primavera/verão da marca

²³ A campanha foi intitulada **Another World spring summer 2009 campaign** (Campanha primavera verão de 2009 Um Outro Mundo) (Minha tradução). Uma vez que foi fornecido um título para toda a campanha e não para cada imagem individualmente; e que o título da campanha faz referência a um dos aspectos da imagem que influenciam na composição visual do espetáculo – como será explicado mais adiante neste capítulo, opto por tomar a parte pelo todo. Ou seja, refiro-me à imagem pelo título da campanha.

²⁴ John Scarisbrick, nascido na Suécia, é um fotógrafo de retrato, moda e propaganda, residente em Estocolmo e Nova York. Ele já fotografou músicos, atores e artistas para grandes publicações como US Harpers Bazaar, Vogue, New York Times Magazine, W e muitas outras. Desde meado dos anos

de roupas **Diesel**²⁵. Diferentemente do feminino latente na imagem **Zex Mirror**, esta fotografia é predominantemente masculina. Nela, o que se sobressai é o jogo de poder através do apelo sexual e fetichista. Sendo o viés da insinuação sexual o ponto de intersecção entre as duas imagens.

A fotografia apresenta o modelo Jon Kortajarena²⁶ (1985~) vestindo uma camisa de botões, com mangas dobradas até os cotovelos, gravata *slim*, bermuda jeans dobrada logo acima dos joelhos e calçando sapatos esportivos. Kortajarena está sentado em uma poltrona, enquanto um modelo mais velho, cuja identidade não consta nos créditos, está sem camisa, deitado no chão, beijando o sapato do pé direito de Kortajarena. Com o sapato no pé esquerdo, Kortajarena pisa sobre o pescoço do modelo no chão. O rosto de Kortajarena se mantém impassível; o rosto do outro modelo alude a certo prazer. Essa expressão da força de um sobre o outro, o dominador e o dominado, o sádico e o masoquista, é um dos aspectos compositores desta imagem que mais interessou para o processo criativo de **Então, bate!** Configurando, assim, o jogo de poder que dá vigor à trama do espetáculo. Em especial pela densa carga fetichista da qual a imagem está imbuída.

O modelo que beija o sapato de Kortajarena parece fazê-lo deliberadamente e levado pelo próprio prazer. A expressão de Kortajarena evoca a austeridade do lado de quem manda, de quem tem o controle da situação. Ambos aparentam estar naquela situação por vontade própria. A subserviência para um e o sadismo para outro se apresentam como o objetivo e motivação daquele encontro.

1990, ele fotografou inúmeras marcas de esporte e de jeans. Sempre há um vigor e energia em uma imagem de John Scarisbrick. "Minha fotografia é sobre as pessoas que eu fotografo e suas histórias, personalidades, curiosidades, integridades e o quanto elas amam ou não amam estarem em frente a uma câmera. (...) Seja qual for o projeto, eu estou tentando comunicar a personalidade dos meus modelos tanto quanto possível através das imagens" (Fonte: <http://www.johnscarisbrick.com/s/info>. Acesso em 03 de jul. de 2017).

²⁵ A Diesel foi fundada em 1978 por Renzo Rosso (1955~), na Itália, e teve seu início marcado pela confecção de peças em denim, com inspiração no militarismo, rock & roll e no sportswear. O famoso jeanswear da marca inauguraria, anos depois, um novo segmento no mercado de moda: o jeans Premium. Cobiçada mundialmente, as peças se tornaram objeto de desejo, tanto pela qualidade quanto pelo estilo de vida que carregam, buscando alcançar a meta de seu fundador que almeja ter a marca de lifestyle mais icônica do mundo, para qualquer raça, gênero ou idade. A marca é uma empresa global, sólida e inovadora que tem a criatividade como ponto de partida de suas coleções. Há mais de 30 anos no mercado internacional, a Diesel se consolidou como High Casual mantendo seu DNA (com foco no entusiasmo, na individualidade e na auto expressão) e passou a ser uma alternativa autêntica dentro do mercado de luxo tradicional. Sediada em Breganze, em um escritório com mais de 55 mil m², está presente em 65 países, com mais de 400 lojas ao redor do mundo (Fonte: <https://br.diesel.com/QuemSomos>. Acesso em 03 de jun. de 2017).

²⁶ Jon Kortajarena é um modelo e ator espanhol.

Novamente, não tencionei apenas a reprodução da imagem bidimensional da fotografia na tridimensionalidade do palco. Mais do que isso, interessava-me a forma simbólica que a imagem representa. Por forma simbólica, assumo a entendimento de Ostrower (2008):

São configurações de uma matéria física ou psíquica (configurações ou não artísticas, científicas, técnicas, comportamentais) em que se encontram articulados aspectos *espaciais e temporais*. As figuras de espaço/tempo são percebidas como um DESENVOLVIMENTO FORMAL que contém sequências rítmicas, proporções, distanciamentos, aproximações, indicações direcionais, tensões, velocidades, intervalos, pausas. Tais figuras do espaço/tempo traduzem momentos dinâmicos do nosso ser, ritmos internos de vitalidade, de acréscimo ou declínio de forças, correspondendo ainda a certos estados de ânimo e de equilíbrio interior, entusiasmo, alegria, tristeza, melancolia, apatia, hostilidade, serenidade, agitação, etc. (...) Por isso, as categorias de espaço e tempo são indispensáveis para a simbolização. (OSTROWER, 2008, p.25) (Grifos da autora).

A imagem expressa um *desenvolvimento formal* que contém as *tensões* necessárias para a construção do espetáculo, ditando o *ritmo* das cenas, a *velocidade* dos atores e de suas reações, e, principalmente, o *acrécimo e declínio de forças* constantemente alternados entre as personagens. O que, conseqüentemente, revela as fragilidades de cada personagem.

O impacto visual daquela imagem sobre mim foi tamanho que não teria sido possível excluí-la do meu imaginário criativo, mesmo se assim eu houvesse deliberado depois que os alunos-atores escolheram a primeira imagem.

Outro aspecto que diferencia essa imagem da anterior é que se trata de uma fotografia em preto e branco. Enquanto em **Zex Mirror** o vermelho contrastante marcava o restante da imagem quase totalmente em tons de nude, a fotografia de Scarisbrick joga com luz e sombra. O ambiente é completamente tomado por uma atmosfera sombria e escura. E apesar de o título **Another World** (Um Outro Mundo) se referir às imagens da campanha de moda como um todo e não especificamente a apenas esta imagem, pode-se perfeitamente relacioná-lo com a atmosfera do espaço no qual a foto está ambientada. O outro mundo criado por Scarisbrick é um lugar de sombras e a luz aparece para revelar o que não deveria ser visto pela sociedade. O que deveria permanecer nas sombras.

Na versão da fotografia que apresentei na aula, não se vê a fonte emissora de luz. No entanto, ao voltar à imagem, pesquisando sobre ela na internet, descobri que há

uma versão mais ampla da fotografia. Nesta outra versão, é mostrado um abajur sobre um criado mudo. Apesar da área de iluminação do abajur está alinhada com o rosto de Kortajena, a parte mais intensa da emissão de luz situa-se abaixo do seu rosto; e ainda que este esteja bem iluminado, os seus cabelos escuros unem-se a porção superior da imagem já quase sem luz alguma.

Resulta que forma-se uma imagem completamente envolta pela escuridão, apesar de bem iluminada da área central para a lateral inferior direita. Um mundo de sombras que só é possível ser visto por um foco de luz central, mas todo seu entorno permanece obscuro.

Esse preto como subtração da luz tornou-se a segunda cor predominante em todo o espetáculo. Se **Zex Mirror** forneceu a força do vermelho que marcou cada elemento cênico, o tom *nude* presente na maior parte da imagem foi completamente excluído. Sendo substituído pelo preto de **Another World**.

O contraste entre o preto e o vermelho cobriu toda a cena de **Então, bate!** fornecendo outro elemento que contribui imensamente para a composição cênica do espetáculo, as sombras.

Entre uma cor, o vermelho, e outra, o preto – ou a ausência dela como subtração da luz – cria-se a sombra. Um elemento que exerce papel fundamental para a realização do outro mundo de Scarisbrick que inspira o mundo de **Então, bate!** Assim, a concepção da iluminação cênica do espetáculo aproxima-se da teoria de Goethe²⁷ sobre a cor, na qual, “o papel da sombra é resgatado como fator condicionante das cores, em complementação ao da luz” (BARROS, 2006, p. 277). E mais ainda porque, no espetáculo, assim como “Para Goethe, a sombra é tão importante quanto a luz, e a cor surge da dinâmica desse par de opostos” (*op. cit.*, 2006, P. 279).

²⁷ A teoria elaborada por Goethe sobre as cores foi primeiramente relatada na obra Doutrina das Cores, cuja primeira edição foi publicada em 1808 na Alemanha. Uma versão mais completa foi publicada por Rupprecht Matthaei em 1971. Diferentemente da visão puramente física da luz, concebida e mais amplamente difundida e aceita no meio científico de Newton; a teoria de Goethe leva em conta os aspectos fenomenológicos da cor. Portanto, é de maior valia para os processos criativos em arte.



Fotografia 13 – John Scarisbrick (2009). Para campanha publicitária da marca de roupas Diesel.

A dinâmica entre luz e sombra, revelando/ocultando a cena vermelha constitui o processo de composição pictórica do “quadro” de **Então, bate!** O quadro vivo que se tenciona na formatação de cada cena do espetáculo. A pintura desse quadro é feita através dos pigmentos preto e vermelho no figurino, cenário e maquiagem; e através da luz na iluminação cênica. O vermelho que na teoria de Goethe é a “mais alta das emissões cromáticas e a cor mais completa” (*Ibid.* p. 294) e que “para ele, desperta o nosso lado mais selvagem e ativo (*Ibid.* p. 304). Neste quadro vermelho, “a sombra é um componente visual que complementa a luz. (...) Assim, luz e sombra – *luz* e *não luz* – são necessárias para produção de cor.” O vermelho de **Então, bate!** é “metade luz, metade sombra” (*Ibid.* p. 279).

O preto põe o olho da plateia em repouso, o vermelho os põe em alerta (*Ibid.*). Opostos que refletem a dúvida sobre o caráter das personagens. Uma polarização de lados que quando unidos, complementam-se.

Essa dialética conversa com a mesma ambivalência masculino/feminino como reflexo da oposição entre as duas imagens, quando analisadas por uma perspectiva sexual.

É interessante perceber que apesar do apelo sexual em comum às duas imagens, ambas apontam caminhos distintos no trato com o aspecto sexual. Se em **Zex Mirror** há uma insinuação sexual, na fotografia da Diesel, a sexualidade está mais explícita através da dominação como fetiche retratado.

As duas imagens também têm em comum a construção de uma relação topográfica entre a sexualidade e o chão, já que ambas retratam planos inferiores como o local de deflagração do ato. Em **Zex Mirror**, há uma perspectiva frontal a partir de um plano médio no qual se pode ver o corpo feminino deitado no tapete sobre o chão. Em **Another World**, Scarisbrick opta por um ângulo que faz com que o espectador veja Kortajarena de baixo para cima, dando ao modelo uma impressão de imponente superioridade. Como o rosto de Kortajarena está mais próximo da zona de escuridão, cria-se ainda uma atmosfera de mistério.

A presença marcante do plano inferior em ambas as imagens fornece a **Então, bate!** uma relação de proximidade com o chão muito incomum a um espetáculo teatral. Se no **Movimento 01 – Contemplação**, Lúcia deita-se no chão como a mulher de **Zex Mirror**, a **Cena 08 – Pai e Filha** se aproxima de uma formatação espaço-tempo similar à criada na imagem de Scarisbrick. Porém, nesta cena entre Maciel e Lúcia, tentei inserir a dúvida de quem domina quem. A cena mostra o pai em pé e a filha aos seus pés, mas é Lucia que detém o controle.

A formatação física mais similar à partitura corporal construída em **Another World** acontece em determinando momento da **Cena 13 – O inválido**, na qual Lúcia senta-se no chão abraçada aos pés de Nonô que está sentado em sua cadeira de rodas.

Propaga-se ao longo do espetáculo a relação com o nível mais baixo da cena e principalmente com uma partitura corporal na qual uma personagem encontra-se disposta em um nível inferior a de outra personagem. Com isso, temos duas acepções.

A primeira refere-se ao jogo de poder entre as personagens. Foucault diz que “nada é mais material, nada é mais físico, mais corporal que o exercício do poder” (p. 84). É principalmente através da oposição inferior/superior que o poder vai sendo trabalhado na peça. Oscilando de mão em mão entre as personagens.



Fotografia 14 – Paula Alencastro (2014). **Cena 08 – Pai e Filha** é a imagem que mais se aproxima da partitura corporal da fotografia **Another World** (2009).

A outra intenção construída refere-se ao chão de um determinado ambiente fechado como plano fetichista. A mulher de **Zex Mirror** deita-se no chão para mostrar seu corpo. O homem submisso de **Another World** deita-se para beijar o sapato de quem detém o poder. Ambos estão em espaços que se assemelham a um quarto ou uma sala. Com exceção da última cena do espetáculo **Epílogo – O desfecho**, na qual já não há aparentemente nenhum mistério a ser revelado, que se passa na rua e do **Movimento 04 – O exame | Parte II**, que se passa em um táxi; todas as demais cenas se passam em cômodos que são ambientes fechados (sala, quarto, consultório). É nesse nível mais baixo de um espaço protegido por paredes onde as personagens podem pensar e, talvez, realizar as suas fantasias sexuais.



Fotografia 15 – **Cena 11 – Grande Noite de Agonia**. Paula Alencastro (2014). O chão é o lugar de onde Aparício conversa sobre Lúcia com a sua esposa. Logo em seguida, os dois mantêm relação sexual. Enquanto pensa na cunhada, Aparício tem em mãos um isqueiro vermelho, o qual ele acende e apaga constantemente.

É no chão do quarto que Aparício, cunhado de Lúcia deita-se para ter relação com sua esposa Dora, logo após uma longa conversa sobre Lúcia na **Cena 11 – Grande Noite de Agonia**. É no chão da sala que Lúcia cai após o ataque de Dora contra Lúcia motivada pelo ciúme no **Movimento 10 – Então, Dora bate!** Quando Lúcia se desarma e se mostra como realmente é diante do vizinho Nonô, senta-se no chão, abraçada aos pés do namorado secreto na **Cena 13 – O inválido**. Cena que também retoma a partitura física de *Another World* – Lúcia aos pés de Nonô que a domina. O ato mais próximo de algo sexual realizado entre Lúcia e Nonô, um longo beijo, leva-os ao chão no **Movimento 07 – Quimera**. Esse encontro volta a acontecer entre os dois, novamente no chão, no **Movimento 10 – O amor**. O chão de **Então, bate!** considerado espaço de fetiche, de submissão, é, assim, subvertido pela inocência de duas crianças, Lúcia e Nonô.

De todas as cenas e movimentos que compõem **Então, bate!**, em ao menos dez momentos o plano baixo é utilizado por uma ou mais personagens em cena: **Movimento 01 – Contemplação**, **Cena 02 – Ao telefone**, **Cena 03 – O médico**, **Movimento 05 – A culpa?**, **Cena 08 – Pai e Filha**, **Cena 11 – Grande Noite de Agonia**, **Cena 13 – O inválido**, **Movimento 07 – Quimera**, **Movimento 09 – Então,**

Dora bate!, Movimento 10 – O amor. O que equivale a mais um terço da composição cênica do espetáculo. Desta forma, podemos concluir que a imagem **Zex Mirror** inspirou a criação de um terço das cenas e a imagem **Another World** inspirou mais um terço do espetáculo.



Fotografia 16 – **Movimento 10 – O amor.** Gláucio Campos (2012). Ao final, o **Movimento 10 – O amor** representa a subversão da relação que é mantida com o chão ao longo do espetáculo. Esta imagem também evidencia contraste do vermelho e o preto, entremeados

As demais cenas não estão diretamente ligadas às duas imagens inspiradoras, porém, como integrante de um todo que se forma a partir de certa organização entre as partes; considero essas cenas já resultantes de novas combinações a partir dos resultados das primeiras combinações. Sendo assim, não estão diretamente ligadas às imagens, mas mantêm relação com as mesmas.



A beleza do gesto

Fotografia 17 – Paula Alencastro (2014). Cena do espetáculo **Então, bate!** no Teatro Apolo (Recife-PE).

MOVIMENTO 6 – A Inocente

Faixa 9 – Música: Rayuela – Gotan Project/Tango 3.0 (1'15"-1'53")

13. O Inválido

Lúcia e Nonô.

Nonô – Por que não veio ontem?

Lúcia – Depois te conto.

Nonô – Um beijo. Dá, anda!

Lúcia – Depois.

Nonô – Agora.

Lúcia dá um beijo no rosto.

Nonô – Assim não quero.

Lúcia – Por quê?

Nonô – Quero na boca.

Lúcia dá um beijo na boca de Nonô.

Para Foucault (2001), o século 18 foi uma época obcecada pela história. No século 19, a obsessão passou a ser pelo espaço e, possivelmente, até agora o é. Talvez, pudéssemos falar, nos dias de hoje, da fixação por um cyber-espaço, mas ainda assim, estaríamos nos referindo a uma questão também topográfica – mesmo que uma topografia virtual. Ademais, acreditamos que a análise realizada por Foucault é passível de ser aplicada (e demasiadamente adequada) ao espaço virtual.

Em suas investigações acerca dos espaços, Foucault nos fala de determinados lugares que têm:

a curiosa propriedade de estarem em relação com todos os outros lugares, mas de tal modo que eles suspendem, neutralizam, ou invertem o conjunto de relações que eles designam, espelham ou refletem. Estes espaços, que estão ligados com todos os outros, são de dois tipos principais (FOUCAULT, 2001, p. 4).

As utopias, o primeiro tipo, são lugares de uma sociedade idealizada, porém, ainda irreal, inexistente. Aqui, interessa-nos o segundo tipo, as heterotopias. Estes são uma espécie de utopias possíveis, efetivamente realizadas, alcançadas. Ambos os conceitos não devem, portanto, ser vistos como excludentes um do outro, pois não são antagônicos.

As heterotopias funcionam como locais de contestação de uma determinada realidade ou locais para os contestados²⁸. Provavelmente, pelo fato de que a contestação é algo inerente ao ser humano, estando presente em cada um em diferentes graus de intensidade, corroboramos com a conclusão de Foucault de que as heterotopias estão presentes em todas as culturas²⁹.

Por essa relação com a contestação da realidade, inevitavelmente, Foucault classifica, entre os espaços heterotópicos, locais dedicados às Artes. De fato, ele o fez referindo-se ao teatro, ao cinema e ao museu.

²⁸ As heterotopias referem-se às idealizações de espaços que se tornaram possíveis, porém, essas idealizações não necessariamente são agradáveis. Como exemplo, temos as heterotopias dos desvios que remetem às casas de repouso, às clínicas psiquiátricas e aos presídios.

²⁹ Entre as utopias e as heterotopias, Foucault aponta o espelho como um elemento intermediário dos espaços. Este sim, o espelho, produtor de uma imagem virtual, mais ainda, de uma auto-imagem virtual, é, talvez, a obsessão dos nossos tempos. Teremos, então, iniciado no século 20 a era da imagem e ainda não saímos dele. Ao contrário, temo-nos aprofundado nele cada vez com mais intensidade. Porém, não nos delonguemos neste que é assunto para outra reflexão.

Ao discorrer sobre as heterotopias, Foucault elenca seis princípios que as determinam. No terceiro princípio, relativo à justaposição de espaços, Foucault explica:

A heterotopia é capaz de justapor em um único lugar real, diversos espaços, diversos lugares que são eles mesmos incompatíveis. É assim que o teatro faz encadear sobre o retângulo da cena toda uma série de lugares que são estranhos uns aos outros; é assim que o cinema é uma curiosa sala retangular no fundo da qual sobre uma tela bidimensional, se vê a projeção do espaço tridimensional (FOUCAULT, 2001, p. 7).

Analisando os princípios das heterotopias, Prado Filho & Teti (2013) reforçam a relação com o mundo das artes:

Uma heterotopia tem a capacidade de justapor em um espaço real vários espaços e posicionamentos incompatíveis entre si, produzindo efeitos de ilusão e estranhamento. Exemplo do teatro, do cinema e da milenar figura do jardim. As heterotopias encontram-se ligadas a “recortes do tempo”, apontando para heterocronias e operando quando os sujeitos entram numa ruptura absoluta com seu tempo tradicional (PRADO FILHO & TETI, 2013, p. 55).

Concordamos com o fato de Foucault classificar o Teatro como uma heterotopia, pois, em suas definições, fica clara a classificação como um espaço de resistência e contestação social. Tais características se evidenciam ao afirmar que as heterotopias são:

lugares reais, lugares efetivos, lugares que são desenhados na constituição mesma da sociedade, e que são algo como *counter-sites*, espécies de utopias efetivamente realizadas nas quais os lugares reais, todos os outros lugares reais que se pode encontrar no interior da cultura, são simultaneamente representados, **contestados e invertidos**; espécies de lugares que estão fora de todos os lugares, mesmo quando eles sejam efetivamente localizáveis (FOUCAULT, 2001, p. 4) (Grifos nossos).

Ratificando o Teatro como uma heterotopia, vemos ainda mais uma definição topográfica, a fim de relacioná-la com este espaço:

Vivemos em espaços que não são vazios nem homogêneos, e sim, formados por relações, carregados de qualidades heterogêneas, que se comunicam e se ligam entre si. Espaço em rede, constituído por linhas e pontos, atravessado por relações e carregado de qualidades e intensidades, portanto, passível de ser cartografado! (PRADO FILHO & TETI, 2013, p. 54).

Portanto, podemos concluir que a criação de **Então. Bate!** é o resultado da minha tentativa de construção de uma heterotopia e ao colocar o processo criativo do espetáculo sob a ótica de uma pesquisa acadêmica, admitimos a busca pelo mapeamento das linhas, pontos, relações, qualidades e intensidades da composição cênica da obra. Encontrando nele diversas influências registradas na minha

memória, justapostas na composição do espetáculo, e as quais este estudo se propôs a mapear.

Porém, há uma propriedade entre as variadas heterotopias, uma característica definidora, a qual Foucault não mencionou em seu texto, mas, parece-nos, tê-la deixada implícita. Esta é a coletividade. Todas as heterotopias parecem preceder de uma ação coletiva de indivíduos empenhados na criação e manutenção destes espaços. Havendo, contudo, uma variação na voluntariedade dos que tomam parte nessa ação.

Em experiências como o serviço militar, um dos exemplos mencionados pelo autor, a pessoa ocupa aquele espaço em uma situação um tanto quanto solitária. Ainda que outros estejam ali, auxiliando os que chegaram, ou mesmo que tenham muitos passado pelo mesmo processo e ao mesmo tempo, cada um realiza um processo solitário de travessia por aquela heterotopia de crise – que é como Foucault a classifica. E assim aparenta ser, possivelmente, porque este é um espaço no qual os participantes foram, até certo ponto, obrigados a estar. Ainda que alguns indivíduos tenham a intenção de servir às Forças Armadas do seu país, mesmo se não tivesse, ele poderia ser forçado a tal, pois, trata-se de uma norma geral. Sendo assim, o grau de voluntariedade entre os participantes pode ser baixo, uma vez que é uma ação coletiva forçada, impositiva.

Outro caso é o internato. Há a coletividade entre os envolvidos, mas, raramente, há voluntariedade do internado em participar daquela ação coletivamente.

O mesmo caráter solitário e pouco coletivo, apesar de extremamente voluntário, dá-se também em uma biblioteca quando se trata de uma leitura individual. Ainda que as atividades neste último exemplo, claramente, não se limitam ao ato de uma leitura individual.

Já outros espaços, para que se constituam como heterotopias, pressupõem uma ação conjunta, articulada e plenamente voluntária dos ocupantes. Tanto, que Foucault une esses exemplos no terceiro princípio das heterotopias que reza sobre lugares reais que conseguem justapor diferentes tempos e espaços “que são eles mesmos incompatíveis”. Falamos aqui do teatro, do cinema e do jardim.

E entre todos, certamente, o que conjectura maior grau de voluntariedade é o teatro enquanto espaço cênico. Pois, configura-se a partir de pessoas que vão por vontade

própria ver pessoas que ali estão por vontade própria. Tal grau de voluntariedade faz com que qualquer participante altere efetivamente o espaço heterotópico. Podendo até mesmo deixar de existir, dependendo do participante que saia.

Não podemos dizer o mesmo do exemplo anteriormente utilizado, o serviço militar. Se um dos participantes que está servindo à determinada instituição sai do espaço, a heterotopia continua a existir sem grandes perdas. Na verdade, é esperado que eles saiam. Normalmente, por conclusão, mas, algumas vezes por expulsão. E os que vierem depois deles, repetirão o mesmo rito de passagem sem grande alteração em relação à forma como havia sido feito anteriormente. Ratificamos: cada um vive seu processo individualmente. No entanto, espaços que mantêm processos com alto grau de coletividade necessitam no mínimo de dois participantes imersos voluntariamente na constituição da heterotopia. Por exemplo, a lua de mel ou o teatro. Mas, só o segundo exemplo possui a potencialidade de justapor tantos espaços e tempos distintos em um mesmo lugar.

O espaço do serviço militar é burocraticamente institucionalizado. O teatro, ainda que possa adequar-se a institucionalização, tem naturalmente a característica de uma subversão espacial. Qualquer lugar, de rua a uma praça, de uma sala a um terreno, pode converter-se em um espaço cênico, um palco, uma heterotopia. Basta que haja a comunhão entre artista e expectador. Pois, invariavelmente, o teatro trata-se de uma heterotopia coletiva e voluntária.

Lugares como museus, bibliotecas e cinemas possuem também um alto grau de variação dos espaços nos quais podem se constituir como tal. No entanto, tem menor grau de coletividade/voluntariedade por promoverem a interação de pessoas com objetos (peças de arte, livros e filmes). Enquanto, no teatro, temos pessoas em interação com pessoas.

E no caso do objeto deste estudo, **Então, bate!**, há algo ainda mais definidor: a criação artística aconteceu dentro de um processo formal de ensino-aprendizagem³⁰. Nesse contexto, há que ir se criando uma metodologia própria ao longo do percurso. Não há caminhos exatos ou prontos a serem percorridos. Existe a voluntariedade

³⁰ Acreditamos que todo processo criativo coletivo pode ser caracterizado como um processo de ensino-aprendizagem. Porém, em um contexto profissional, as relações de ensino-aprendizagem tendem a, ou podem vir a, tornarem-se mais implícitas, uma vez que, pressupõe-se, todos já são tidos como profissionais formados.

dos participantes em integrar aquele processo, mas há que se estimular a pré-disposição ao ato de criação cênica que é extremamente coletivo.

A criação artística dentro do processo de ensino-aprendizagem é, a nosso ver, uma tentativa de construir um caminho conjunto para um espaço de *sublimação*, uma utopia possível, uma heterotopia, “visando compor coletivamente estratégias de análise crítica do nosso presente, além de instrumentalizar o agenciamento de resistências em relação àquilo que nos produz e assujeita” (PRADO FILHO & TETI, 2013, p. 45).

Um processo de tentativas e experimentações contínuas. No qual, além de acreditar que eu era capaz, como professor, de compor e criar aquela obra de arte a partir da minha imaginação, eu precisava mostrar aos alunos que eles também eram capazes do mesmo. O próprio ato de propor que eles escolhessem uma das imagens que eu queria utilizar na composição cênica do espetáculo e perceber depois que eu não queria inutilizar nenhuma das duas imagens levou-me a ter que criar uma forma de reintroduzir a imagem não escolhida, sem que aquilo soasse como a imposição de um professor que se põe em situação de superioridade em relação aos seus alunos. Mostrar que aquela imagem completava o sentido da cena permitiu que eu a reintroduzisse no processo criativo, sem nenhum tipo de rejeição por parte dos alunos. Para isso, precisei antes partir do ponto que eles haviam escolhido, a imagem **Zex Mirror**, criando cenas e aguardando até que alcançássemos o momento propício ao retorno da imagem **Another World**.

Desta forma, eles também com suas memórias e imaginação, tornam-se coautores daquela obra de arte.

Certamente, o processo de ensino-aprendizagem é um propulsor de relações afetivas entre os participantes. Pois, como já discutimos, a criação parte sempre da memória, da referência. É aquela máxima que diz que ninguém cria do nada. Ao propor ao outro que ele una-se à criação de uma obra de arte, estamos dizendo-lhe: suba ‘a encosta’ da sua ‘vida passada para nela buscar uma determinada imagem’ que nos auxilie na construção desta obra. Mas, também dizemos: eu lhe ajudo a subi-la. E mais, estamos compartilhando com esses participantes as memórias que nos formaram como tal. Traçamos novas conexões e as oferecemos aos alunos

para que outras novas conexões sejam estabelecidas. Gerando, assim, uma grande rede criativa que dá sustentação e forma ao espectro artístico.

Essa ajuda fica mais evidente em, por exemplo, atividades que estimulam a criatividade dos alunos através do autoconhecimento. Uma delas é o exercício que intitulei contemplação. Trata-se de um simples conjunto de ações repetitivas, associadas a um objeto que vai sendo potencializado com significações ficcionais relativas ao enredo da peça. Mais uma vez, o próprio exercício remete às práticas realizadas na Escola Sesc de Teatro. Ou seja, sou eu, voltando ao meu passado, para sistematizar uma metodologia que auxilie os alunos na sua 'subida pela encosta da vida'.

Sobre esse percurso criativo, podemos dizer que:

A subjetivação implica um movimento do sujeito em relação a si mesmo no sentido de reconhecer-se como sujeito de um enunciado, de um preceito, de uma norma, fazendo com que estes operem no seu próprio corpo, o que envolve um conjunto de trabalhos e práticas de si visando estetizar-se e produzir-se conforme enunciado pelo preceito ou pela norma (PRADO FILHO & TETI, 2013, p. 50).

Até mesmo o nome do exercício, contemplação, é fruto de uma palavra muito utilizada pelo professor durante as aulas do curso de teatro do Sesc anos atrás, o verbo contemplar. Ao pedir aos alunos que contemplem a si mesmo, eu pretendia mostrar a beleza do gesto que são capazes de executar. E acredito que se eles dedicam atenção a essa repetição, se eles contemplem a si mesmos realizando aquela repetição, aquele ritual, alcançam o estado de concentração necessário para a atuação cênica.

Além disso, o próprio ato de criar significados para o objeto é um ato de criar memórias ficcionais à serviço das personagens. Ao tentar lembrar-se do que "não existe", ele precisa criar. E ao criar, investiga suas próprias memórias. Por fim, temos uma rede de memórias entrelaçadas pelas experiências dos professores, dos alunos e das personagens.

São tantas as memórias e referências amalgamadas na construção de **Então, bate!** que não nos parece mais adequado para a realização desta pesquisa nenhuma outra abordagem senão uma que nos aproxime da cartografia. Esta sendo um caminho escolhido como "estratégia flexível de análise crítica" (PRADO FILHO & TETI, 2013, p. 46).

A aproximação a um viés cartográfico nos permite realizar a proposição de mapear as influências que culminaram na criação da peça. Não um mapeamento linear, homogêneo ou hierárquico, mas, sim, o mapeamento de **Então, bate!** como um rizoma:

O mapa é aberto, é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente. Ele pode ser rasgado, revertido, adaptar-se a montagens de qualquer natureza, ser preparado por um indivíduo, um grupo, uma formação social. Pode-se desenhá-lo numa parede, **concebê-lo como obra de arte**, construí-lo como uma ação política ou como uma meditação. Uma das características mais importantes do rizoma talvez seja a de ter sempre múltiplas entradas; (...) Um mapa tem múltiplas entradas contrariamente ao decalque que sempre volta ao 'mesmo'. (DELEUZE & GUATTARI, 1995, p.22) (Grifo nosso).

E para investigar o mapa rizomático de **Então, bate!**, escolhemos um viés cartográfico, pois:

Liga-se aos campos de conhecimento das ciências sociais e humanas e, mais que mapeamento físico, trata de **movimentos, relações, jogos de poder**, enfrentamentos entre forças, lutas, jogos de verdade, enunciações, **modos de objetivação, de subjetivação, de estetização de si mesmo, práticas de resistência e de liberdade**. Não se refere a método como proposição de regras, procedimentos ou protocolos de pesquisa, mas, sim, como estratégia de análise crítica e ação política, **olhar crítico que acompanha e descreve relações, trajetórias, formações rizomáticas, a composição de dispositivos**, apontando linhas de fuga, ruptura e resistência (PRADO FILHO & TETI, 2013, p. 47) (Grifos nossos).

Almejando a realização de uma pesquisa na qual sistematizamos um método que:

opere de modo rizomático, percorrendo os pontos, as linhas e a rede do rizoma, aplicando estratégias rizomáticas de análise e ação, percorrendo e desenhando trajetórias geopolíticas. A cartografia diz respeito a um método estratégico-rizomático (Prado Filho & Teti, 2013, p. 53).

Uma metodologia que nos permite tomá-la como uma cartografia afetiva, pois sabemos que todas essas relações não se dão em um território de neutralidade ao sensível. Não há como propor-se a acompanhar o outro em um processo de auto-estetização sem afetar ou ser afetado em nível emocional.

Diante dessa relações tramadas, constato necessário elencar abaixo o nome de todos os que participaram desse processo. Uma vez que cada um, com suas memórias e referências, com suas criatividade e pré-disposição, ajudaram a criar e são eles mesmos, partes desse rizoma de relações estéticas e afetivas que se constituem em **Então, bate!**

Além de citar os nomes completos, cito também o nome artístico. Essa é uma escolha que em determinado momento dos ensaios, mais próximo ao fim, peço aos alunos que façam. Pois, a mesma importância que dou aos títulos dos trabalhos, dou também à forma como chamamos uns aos outros. Não a escolha do nome que os pais nos dão antes até de nascermos. Mas, o nome pelo qual nós mesmos nos “batizamos” no teatro.

Esta é uma postura que se reflete na minha vivência artística. Pois, eu também, em determinado momento da minha trajetória, senti a necessidade de escolher um nome artístico diferente do meu nome de batismo. Nem sempre o artista escolhe um outro nome, mantendo, muitas vezes, a forma como já é chamado. Mas, é evidente que cada escolha também contém relações com as memórias e, conseqüentemente, contribuem para a estrutura rizomática da obra de arte. E, desta forma, este é mais um elo que nos une.

Primeira fase: ensaios, criação e adaptação		
<i>Nome Completo</i>	<i>Nome Artístico</i>	<i>Personagem</i>
Daiane de Suza Rebelo	Daiane Rebelo	Dora
Daniela Fernanda Lins de Andrade	Dani Lins	Lúcia
José Marccone dos Santos	Jimmy Marccone	Maciel
Nadja Cristina Braga Câmara	Nucha Rangel Braga	Ana
Diego Rafael Ferreira de Melo Cavalcanti	Rafael Sempêagá	O médico/Aparício
Thiago Leandro de Lima Benício da Silva	Thiago Benício	Nonô/Telêmaco

Segunda fase: novas cenas e circulação		
<i>Nome Completo</i>	<i>Nome Artístico</i>	<i>Personagem</i>
José Edjairson de Melo Júnior	Júnior Melo	Nonô/Telêmaco
Raphaella Maria Alves Monte dos Santos	Rapha Monte	Lúcia (stand-in)
Wellyngson Silva de	Well Arruda	O médio/Aparício

Arruda		
--------	--	--

Essa também nos parece ser a melhor forma de concluir uma análise sobre o processo criativo de **Então, bae!**, apresentado cada um deles, assim como fazemos ao fim de cada espetáculo. Mas, trazemos ainda mais uma reflexão sobre as relações afetivas construídas dentro desse processo:

À afetividade vinculam-se sentimentos e interesses que ultrapassam qualquer tipo de superespecialização. Ao mesmo tempo que se aprofunda na razão de ser de um fenômeno, essa afetividade implica uma amplitude de visão que permite muitas coisas se elaborarem e se interligarem, implica uma visão globalizante dos processos de vida. *A visão global dependerá da sensibilidade de uma pessoa; mas, reciprocamente, para se transformar em capacidade criativa real, a sensibilidade sempre dependerá dessa visão global* (OSTROWER, 2008, p. 39).

E, mais uma vez, como no fim do espetáculo, que todos tenham direito a fala, pois acreditamos que:

“A implicação do aprendiz-cartógrafo deve posicioná-lo sempre ao lado da experiência, evitando os perigos da posição, bastante comum nas pesquisas tradicionais, do falar sobre. O aprendiz-cartógrafo deve cultivar uma posição de estar com a experiência e não sobre esta” (Passos, Kastrup & Escóssia, 2015, p. 142).

Ainda:

“A metodologia tradicional indica que tal posição, de estar ao lado e com a experiência, não é compatível com a explicação ou com o conhecimento, devendo aos poucos ser substituída por experiências indiretas e submetidas às formas gerais do entendimento. É possível conhecer sem se colocar na posição do “saber sobre”? Acreditamos que sim, e o método da cartografia propõe exatamente isso, pois cultivar é diferente de dominar e controlar” (*Op. cit.* p. 143).

Participar da montagem de 'Então, bate!' foi um grande privilégio, sobretudo, pelas pessoas maravilhosas que conheci e por todo o processo envolvido. Vim de um universo completamente diferente ao que me era apresentado na Casa Mecane, até então, tive pouco acesso à arte e a cultura.

Recife, 2012, comemorava-se o centenário de nascimento de um tal Nelson Rodrigues. Um belo dia, nosso instrutor levou alguns textos para a montagem de conclusão do curso básico. O escolhido foi ele, Nelson Rodrigues e seu único romance 'A Mentira'.

A partir daí, começamos a flertar com sua produção. Assistimos juntos aos episódios de "A Vida Como Ela É", lemos alguns contos e trocamos figurinhas sobre a produção rodriguiana. Algo me incomodava na obra de Nelson, percebo agora que comecei a entender e admirá-lo após devorar sua biografia. Conhecer seu universo abriu os horizontes para sua produção e finalmente, vislumbrei a importância de sua obra e legado para o teatro e literatura.

Fomos estimulados a levar objetos próprios e durante as aulas começamos a investigar formas de construção das personagens.

A data de estreia se aproximava e pedi realmente pro mundo acabar, tamanha ansiedade e insegurança. Como éramos e somos unidos, demos apoio um ao outro e nos jogamos na estreia.

Nós nos apresentamos em outros locais e, a partir daí, fui acalentada pelo teatro e pela Cia. Desde 2012 nos perdemos e nos encontramos nesse universo que é o teatro.

DAIANE REBELO

Dia 21/12/12 disseram que o mundo ia acabar. Pra mim, acabou. Acabou e recomeçou! Finalizei a faculdade e mais um ciclo na escola de teatro. Eu que entrei no teatro com o objetivo de perder a timidez e melhorar a fala para o tcc, estava subindo ao palco pela primeira vez para interpretar Lúcia, uma garota mimada de um romance de Nelson Rodrigues. Um romance que podia até se confundir com a minha vida. Depois de meses de estudo foi o dia de colocar em prática um sonho que sonhamos em conjunto com muito amor e companheirismo entre os integrantes que a partir dali se transformara na Cia de Teatro Mecane. Subi no palco e a minha vontade era de que o mundo acabasse naquele exato momento. As cenas foram se passando e com elas todos os meus medos. Na última cena ouvia gargalhadas e sentia um alívio de que estava tudo ali, o mundo estava ali e junto com todas aquelas sensações, uma a mais. A sensação de que eu precisava daquilo al pra sobreviver... Sobreviver não, para viver! Dia 21/12/12 recomeçou uma nova era, um desejo e uma força para recomeçar a minha nova era. Eu não era a mesma. Eu era Dani, mas era Lucia também. Era mais uma atriz nascendo no cenário pernambucano. Era mais um resultado de estudos e práticas de uma escola de teatro que alcançara seu objetivo de tocar o coração de quem entrasse ali. A Casa Mecane se transformou na minha nova casa e partir de então com teto ou sem teto eu não quis mais parar. 'Então, bate!' virou além de uma frase de efeito, um nome de espetáculo. Virou a minha forma de encarar as dificuldades da vida e me trouxe até aqui junto com a Cia. dando a cara a bater pra fazer teatro na cidade. Somos resistência! Pode bater que ainda tem muito trabalho a ser realizado, não vamos parar!!!

DANI LINS

Iniciamos uma temporada de aulas na Casa Mecane. Éramos sete pessoas. Foram alguns meses de teoria e prática. Trabalhamos métodos e técnicas de diversas vertentes para a preparação do ator e construção da personagem. Stanislavski, Brecht, Augusto Boal, mesclando Barba, Grotovski, Viola Spolin e participação de oficinas com outros grupos. Trabalhamos vários textos como os de Anton Tchekov antes de chegar a Nelson Rodrigues. Foram vários experimentos explorando o "ator criador" e provocações com montagem coletiva. Um laboratório. Foi desenvolvido nesse processo: o texto adaptado, figurino, luz, som e maquiagem, tudo pensado e debatido por todos e se tornou possível através da direção, criatividade, competência e sensibilidade teatral e humana de Dado que proporcionou toda liberdade. PERCURSO APÓS A ESTREIA: Estreamos em 21 de dezembro teatro do SESC Santo Amaro com a adaptação da obra A Mentira de Nelson Rodrigues, muito bem adaptada e dirigida por Dado, professor e provocador. Depois participamos de algumas competições estudantis, ganhando alguns prêmios. Impulsionando-nos cada vez mais para a prática teatral.

JIMMY MARCONE

Participar de uma montagem teatral requer bastante paciência, mas para o desenvolver de futuras apresentações, após ter o produto finalizado, requer ainda mais. Em 'Então, bate!', a cada ensaio que fazíamos antes de apresentações marcadas, Dado aparecia com novas marcas, às vezes, até novas cenas. Era complicado, pois tínhamos que trocar o que já tínhamos decorado pelo novo. Quando questionávamos o porquê daquilo, ele dizia que um espetáculo é vivo, que sofre modificações a todo o momento. De fato, no fim sempre dava certo.

JÚNIOR MELO

Não sabia o que era teatro até entrar no curso da Casa Mecane. Já havia assistido peças e, na infância, apresentado balé em teatros. Mas muita coisa escapa, o senso era mínimo sobre o trabalho real. Fomos a primeira turma, os alunos que estudaram com o professor que descobria a cada aula o ensinar aqueles seis universos distintos e estranhos. Tão estranhos como o texto de Nelson Rodrigues que adaptamos para montar 'Então, bate!'. A peça inspirada no romance "A mentira" nos mostrou as nossas verdades. Até hoje e continua.

NUCHA RANGEL BRAGA

Sabe quando você entra num trem em movimento? Ou, sei lá, tem que fazer seu primeiro pulo de asa delta sozinha!? Pois bem, metaforicamente, eu fiz os dois ao mesmo tempo. Quando cheguei na Cia., o processo de 'Então, bate!' estava completo. Claro que, até hoje, fazemos modificações, mas não se tratava mais de um esboço e sim de 'aparar as arestas'. Apesar de ter sido muito bem recebida, eu tive que me adaptar aquilo o mais rápido possível, cabia a eu correr atrás do prejuízo. Muita confiança tinha sido depositada em mim. Não era qualquer um que era chamado pra fazer parte daquele processo lindo. Tive que tentar decorar todas as personagens pra ser coringa das 3; e mais, precisei, quase que de última hora, aprender a executar o som de quase toda peça. Vários pensamentos diferentes, várias pessoas diferentes, mas eu nunca me senti apenas 'mais uma', um excesso, algo fora de contexto. Eu fazia parte de algo. De algo lindo e muito bem elaborado. Todos sempre me fizeram sentir pertencer aquele processo, ainda que ele não fosse meu desde o início, mas agora posso dizer que ele é nosso.

RAPHA MONTE

Vindo do interior, meu contato com o teatro acontecia escasso nas feiras de ciências e apresentações escolares. Só quando entrei na Casa Mecane, pude ter uma noção global das competências teatrais. Durante o processo criativo do curso para iniciantes, aprendi, para além de teorias, as práticas e interações inerentes à montagem de um espetáculo, aos ensaios, e até às viagens de grupo. A reverberação do processo foi muito positiva - tanto que hoje estou concluindo minha graduação em Licenciatura em Teatro pela UFPE. Sou eternamente grato por meu primeiro espetáculo ter sido ao lado de pessoas tão sensíveis, como as que conheci nesse projeto. Fui inspirado e estimulado a continuar fazendo teatro e a experimentar-me. Contudo, a grande lição do processo criativo e das apresentações foi a generosidade e o amor que se faz presente até hoje em nossas conexões. 'Então, bate!' foi a mola propulsora para uma jornada pessoal de autoconhecimento junto ao teatro.

RAPHAEL SEMPÊAGÁ

Participar da construção de 'Então, bate!' foi muito importante como ator e como pessoa. Vencer os meus limites e os limites da minha personagem era algo incrível, algo surreal.

Lembro da primeira leitura ao último espetáculo. Como crescemos, como vivemos, como nos entregamos. Algo nunca vívido, algo que nunca esquecerei.

THIAGO BENÍCIO

Eu me lembro pouco do meu primeiro contato com 'Então, bate!'. Lembro do teatro Marco Camarotti, lembro da disposição das cadeiras da plateia, da marcação bem fechadinha, da luz e sonoplastia. Tudo isso, acrescido da interpretação dos meninos, me encantou com a Casa Mecane e seu trabalho de formação. Alguns anos depois tive a oportunidade de entrar na Companhia como ator e pude ver por dentro esse espetáculo. Pude entender o processo de criação dos meninos a partir do curso em que também fui aluno. A construção contínua e paulatina de cada cena, cada contemplação e, ao entrar, pude sentir a montagem ainda viva, crescente e pulsante. Aberta para as contribuições e sugestões de todos os membros igualmente. Acredito que o que ficou de mais rico deste processo foi a condição de respeito e coletividade criada por todos os membros envolvidos com parcerias e laços que transcendem os palcos e coxias e estão em nossas vidas até hoje.

WELL ARRUDA



Fotografia 18 – Winy Mattos (2014). Cena do espetáculo **Então, bate!** no Teatro Apolo (Recife-PE).



Caminhos e Encontros

Fotografia 19 – Bruno Gomes (2014). Cena do espetáculo **Então, bate!** no Teatro Apolo (Recife-PE).

Movimento 11 – Contemplação final

Faixa 13 – Música: Santa María (del Buen Ayre) – Gotan Project/La Revancha del Tango (0'32")

Todos se voltam para o centro, formando um círculo entreaberto para a plateia. Repetem suas frases de comando três vezes.

Aplausos. (Supõe-se!)

Agradecimentos e dedicatória.

Luz acende.

Ao realizar essa investigação, conseguimos responder parcialmente nossa pergunta a respeito de quais referências tomaram parte na criação do espetáculo teatral **Então, bate!** Digo 'parcialmente' porque as respostas objetivas encontradas, como um videoclipe, um filme ou uma aula de teatro, levam-nos a outras respostas subjetivas, impossíveis de serem elencadas. Mas, também não necessitam desse tipo de sistematização. Pois, não se trata de encontrar o princípio e o fim de todas as relações que compõem uma obra de arte. Elas servem para nos mostrar o sentido de vivenciar um processo artístico e a consciência de como este se dá. Evitando que se considere a criação artística como apenas o fruto de uma habilidade biológica ou genialidade mística, jogando por terra a necessidade de algum tipo de pré-disposição genética ou espiritual para as artes e mostrando que qualquer ser humano é um ser criativo. Uma vez que todos têm a capacidade de adquirir memórias e, portanto, voltar a elas como referência para interpretar o mundo ao seu redor, alterando-o e recriando-o como sua imaginação permitir. E quanto mais essa criatividade for estimulada, desmistificando-a e tornando-a até mesmo exercitável e experiencial, mais criativo o ser humano se torna.

Após a estreia de **Então, bate!** em 21 de dezembro de 2012, dia previsto para o mundo acabar³¹, novos caminhos se abriram para mim e para todos os que participaram do projeto. **Caminhos e Encontros** foi o nome que dei a uma das cenas, fazendo alusão ao desenho do piso que pensei para a cenografia da peça. Estes caminhos percorridos frente ao público, pela primeira vez no dia do fim do mundo, levaram-nos ao início de um novo mundo.

Mundo este, no qual, como artista, eu me entendi capaz de realizar uma criação e levá-la a público. Ainda, como professor, eu me vi capaz de estimular a criatividade de pessoas que apenas iniciavam seu contato com o fazer artístico. Mostrando-lhes o tamanho de sua potência criativa e fazendo com que acreditassem e se empenhassem no processo de materialização de subjetividades advindas de uma ideia e de um pouco de inspiração.

³¹ Segundo a interpretação de uma profecia maia, um grande hecatombe atingiria o planeta terra no dia 21 de dezembro de 2012. Os meios de comunicação de todo o mundo fizeram grande alarde midiático sobre o tema.

Parece-nos que as relações construídas ao longo do processo criativo e a forma como cada um foi sendo afetado por essas relações fez com que criássemos algum tipo de fé um no outro. Pelo menos, fé cênica.

E se, como disse Foucault, o teatro é uma heterotopia, o artista cênico, o artista performativo, está em uma condição que concluímos aqui chamando de 'auto-heterotopia'. Pois, diferentemente de outras formas de expressão que, geralmente, têm em um dispositivo externo a sua criação heterotópica – se considerarmos cada objeto de arte um dispositivo heterotópico – o artista cênico, invariavelmente, faz de si mesmo uma peça dessa engrenagem, da qual sua presença física se faz necessária para a execução da obra.

Portanto, entendemos que trata-se de uma 'auto-heterotopia' por ser o próprio artista materialidade da sua criação artísticas. Para usar termos comuns às artes visuais, o corpo/voz do artista cênico é ao mesmo tempo parte do suporte e da técnica. E não há a possibilidade depositar inteiramente sua criação em um objeto externo, como uma tela, uma escultura, uma projeção ou um instrumento. O artista cênico em si mesmo é compositor e componente da sua obra de arte. O espaço heterotópico criado atravessa e habita seu criador, sendo essa uma condição inexorável a sua exequibilidade. O artista constrói uma 'auto-heterotopia'.

E outras formas de expressão, ao fazer o mesmo, como exemplo a performance, aproximam-se justamente de um caráter mais cênico. Deixando sempre essas expressões em um limiar fronteiro das artes, as quais, sempre temos dificuldades em defini-las como sendo uma coisa ou outra. São, em verdade, uma forma mista de expressão, mas sempre imbuídas de uma caráter iminente cênico.

Na infância, é comum ao jogo teatral, intuitivamente realizado por todos os seres humanos, a idealização e a crença em um espaço irreal, utópico, onde as coisas acontecem como a criança imagina. Porém, ao longo do seu crescimento a criança vai perdendo tamanho poder de abstração para, cada vez mais, lidar com o espaço real, ainda que continue buscando o ideal.

O artista parece encontrar uma brecha nesse processo de amadurecimento, de "adultização", conseguindo, assim, crescer mantendo o jogo teatral. E mais, faz dele um estilo de vida, tornando-o sua profissão. Entendemos, apesar de não concordar, que Freud tenha considerado algumas manifestações artísticas como resultantes

questões traumáticas. Enxergando-a, desta forma, muito mais como uma patologia³². Acreditamos que essa brecha no processo de crescimento para tornar-se um adulto indicou-lhe certas semelhanças com características patológicas.

Porém, acreditamos que é mais cabível concordar com Louise Bourgeois ao afirmar que “meu ego é meu trabalho”. O artista não nega sua memória, não esconde seus ‘demônios’, não vê o corpo apenas como um dispositivo sexual. Ele é, sim, um indivíduo que vive em plena inquietação com o mundo que ocupa. E na inquietação é muito difícil ter paz. Mas, mesmo assim, nega-se a ficar alheio e cego diante das incoerências sociais e da dureza do estilo de vida imposto pelo *status quo*. Esse estado caótico justifica ainda mais o equívoco, no nosso ponto de vista, por parte de Freud ao analisar o ser artista.

Do caos ao cosmos, o artista cênico tem, contudo, um momento de paz: a cena. Enquanto está executando sua arte, enquanto encontra-se em um estado de performatividade, ele encontra a paz ao compartilhar sua heterotopia com o público.

É aí, então, que se pode aferir sua plena sanidade mental. Pois, só um ser consciente do mundo que o rodeia é capaz de fracioná-lo em diversos e distintos espaços e tempos, aloca-los harmoniosamente em um mesmo espaço-tempo e fazer com que outros consigam vivenciar tal nível de subjetividades. Provavelmente, Freud foi pouco ao teatro.

Diante dessas reflexões, entendemos que este estudo abre outros caminhos para visualizar, investigar, interferir em outros mundos. Por exemplo, como os artistas/estudantes compreendem e vivenciam seus processos criativos? Quais fios condutores são tecidos, em suas trajetórias de formação, que contribuem para seus processos de criação? Como o artista/estudante exerce sua subjetivação e identifica a criação de heterotopias no ato criativa? E ainda, de que forma, o artista/professor lida com o imprevisto metodológico no processo de criação?

³² Em sua interpretação sobre a produção artística de Leonardo da Vinci, Freud alega relações entre a vida traumática do artista e os símbolos contidos em suas obras, colocando, de certa forma, sua arte como um expurgo de suas patologias psíquicas. Ostrower (2008) demonstra muito coerentemente a visão limitada da interpretação freudiana: “O problema é que Freud buscava, nas artes plásticas, a representação de objetos e não a configuração de um conteúdo significativo em termos visuais.” (p. 50, 2008).

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Milton de; SIEDLER, Monica. **DRAMATURGIA DO MOVIMENTO**. Disponível em: <http://cbtij.org.br/dramaturgia-movimento-primeiras-definicoes-na-busca-de-um-metodologia-de-composicao/>. Acesso em: 11 de jun de 2017.

ATA-ME!. Direção de Pedro Almodóvar. Produção de Enrique Posner. Roteiro: Pedro Almodóvar, Yuyi Beringola. Música: Ennio Morricone. Madri: El Deseo S.a., 1990. (97 min.), son., color.

BACHELARD, G. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993. 242p.

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e Filosofia da Linguagem**. São Paulo: HUCITEC, 1988, p.153

BALL, David. **Para trás e para frente: um guia para a leitura de peças teatrais**. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

BARROS, Lilian Ried Miller. **A COR NO PROCESSO CRIATIVO – Um estudo sobre a Bauhaus e a teoria de Goethe**. 02 ed. São Paulo: Senac, 2006. 336 p.

BAUMAN, Z. **Modernidade Líquida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2003.

BRAVO, Hellen. WHITAKER, Fabio. **Como escrever uma peça de teatro**. Disponível em: <http://www.uern.br/controldepaginas/Conte%C3%BAdo%20para%20M%C3%B3dulos/arquivos/2208como_escrever_uma_peca_de_teatro.pdf>. Acesso em 18 de jun. 2017.

CACHORRO! Direção de Vinícius Arneiro. Produção de Cia. Teatro Independente. Rio de Janeiro: Cia. Independente de Teatro, 2007 (70 minutos).

CARNE Trêmula. Direção de Pedro Almodóvar. Produção de Agustín Almodóvar. Roteiro: Pedro Almodóvar, Jorge Guerricaechevarría, Ray Loriga. Música: Alberto Iglesias. Madrid: El Deseo S.A., 1997. (97 min.), son., color. Legendado.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Vol. I. São Paulo: Ed. 34, 1995.

DIESEL. Disponível em: <https://br.diesel.com/QuemSomos>. Acesso em 03 de jun. de 2017.

ENTRE el mar y una estrella. Direção de Simón Brand. Intérpretes: Thalia Sodi. S. I.: Emi, 2000. (3 min.), son., color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1kit9W0J4cA>. Acesso em: 11 maio 2017.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da Autonomia.** 55 ed. Rio de Janeiro | São Paulo: Paz & Terra, 2017.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder.** 24 ed. São Paulo: Edições Graal, 2007.

FOUCAULT, Michel. **Outros espaços.** In: FOUCAULT, M. Ditos e escritos. Vol.III. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001, p.411-422.

GOTAN Project. Disponível em: <http://www.gotanproject.com/>. Acesso em: 17 de jun. 2017.

IASBECK, Luiz Carlos Assis. **O Método semiótico de Pesquisa Científica.** 2004. Disponível em: <http://www.usinadeletras.com.br/exibelotexto.php?cod=33300&cat=Artigos&vinda=S>. Acesso em: 11 set. 2016.

SCARISBRICK, John. Disponível em: Fonte: <http://www.johnscarisbrick.com/s/info>. Acesso em 03 de jul. de 2017.

MARX, Karl.; ENGELS, Friedrich. **Manifesto do Partido Comunista.** 9. ed. Petrópolis: Vozes, 1999.

MUNRO, Alice. **Selected Stories.** New York: Vintage Books, 1997. 688 p.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e Processos de Criação.** 23 ed. Petrópolis: Vozes, 2008. 187p.

PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da. **Pistas do método da cartografia: Pesquisa intervenção e produção de subjetividade.** Porto Alegre: Sulina 2015. 207 p.

PAVIS, Patrick. **Dicionário de Teatro.** 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PELE que habito, A. Direção de Pedro Almodóvar. Produção de Agustín Almodóvar, Esther García. Roteiro: Pedro Almodóvar, Agustín Almodóvar, Thierry Jonquet. Música: Alberto Iglesias. Galícia, Madrid, Toledo: El Deseo S.a., 2011. (117 min.), son., color. Legendado.

PRADO FILHO, Kleber; TETI, Marcela Montalvão. **A cartografia como método para as ciências humanas e sociais.** *IN:* Barbarói, Santa Cruz do Sul: 2013. n.38, p.<45-59>, jan./jun. 2013.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento.** 05 ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2007. 535 p.

RODRIGUES, Nelson. **A Mentira.** Rio de Janeiro: Agir, 2010. 170 p.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto Inacabado.** 3. Ed. São Paulo: Annablume, 2007. 168p.

SODI, Dado. Portfólio Então, bate!. 2014. Acervo pessoal.

TICIANO. **Dânae a receber a chuva de ouro,** 1551-53. 1 original de arte: óleo sobre tela; 129 x 180 cm. Museo Nacional del Prado.´-

APÊNDICE A – ENTÃO, BATE!

Livre adaptação do romance “A Mentira” de Nelson Rodrigues

Adaptação e Direção:

Dado Sodi

Elenco (1ª fase):

Daiane Rebelo – Dora
 Daniela Lins – Lúcia
 Jimmy Marcone – Maciel
 Nucha Rangel Braga – Ana
 Raphael Sempêgá – Aparício/Godofredo
 Thiago Benício – Aparício/Godofredo

Elenco (2ª fase):

Daiane Rebelo – Dora
 Daniela Lins – Lúcia
 Jimmy Marcone – Maciel
 Júnior Melo – Nonô/Telemaco
 Nucha Rangel Braga – Ana
 Rapha Monte – Lúcia (*stand-in*)
 Well Arruda – Aparício/Godofredo

Duração do espetáculo: 45 minutos.

MOVIMENTO 1 – Contemplação

Faixa 1 – Música: La Gloria – Gotan Project/Tango 3.0 (1'31")

Prelúdio

Ao fim da música, Lúcia tenta se levantar e passa mal. Marca sua vertigem com o som de uma pisada.

Todos – Lúcia!

Lúcia – Vou cair mamãe!

Todos correm para socorrê-la, mas os homens chegam primeiro. As mulheres param no meio do caminho e admiram-se com a tamanha preocupação dos homens, a ponto de esquecerem o acontecido. **Imagem: contemplação de Lucia.** Quando as mulheres finalmente chegam ao círculo, todos voltam-se para fora e seguem para as extremidades. Lúcia permanece no centro, desta vez, em pé.

MOVIMENTO 2 – Caminhos e Encontros

Faixa 2 – Música: Santa María (del Buen Ayre) – Gotan Project/La Revancha del Tango (0'32")

1. A vertigem

Maciel ao telefone com o médico Godofredo.

Maciel – Olha: vou te mandar minha filha.

Godofredo – Qual delas?

Maciel – A menor.

Godofredo – Está doente?

Maciel – Mais ou menos. Teve uma espécie de vertigem, ontem. Sabe como é: antes prevenir que remediar.

Godofredo – Claro. Manda, manda.

Interlúdio 1

Ana e Lúcia.

Ana – Lúcia, seu pai quer que você vá ao médico.

Lúcia – Eu não vou. Eu não estou doente!

Ana – Mas, Lúcia!

Lúcia – Mamãe, eu já disse, eu não vou.

(Ana suspira como sem saber o que fazer).

2. Ao telefone

Maciel ao telefone com Ana e Lúcia.

Maciel – Tudo combinado. Falei agora mesmo com o Godofredo.

Ana – Mas ela não quer ir, Maciel.

Maciel – Não quer ir como? Vai sim senhora. Chama essa menina, chama!

Ana – Lúcia, seu pai ao telefone, quer falar com você.

Lúcia – Pronto, papai.

Maciel – Olha, minha filha: você vai ao médico hoje, sem falta, por que papai quer que você vá. Ouviu?

Lúcia – Ouvi.

Maciel – E vai?

Lúcia – Vou.

Maciel – *(Maciel exprime um sorriso de orgulho da filha).* Deus te abençoe. E agora chama tua mãe, chama.

(Lúcia faz cara de deboche para Ana e passa o telefone com deboche).

Maciel – Ela disse que ia sim.

Ana – Mas, Macial..

Maciel – *(Interrompendo Ana bruscamente).* E vê se não faz carnaval, ora bolas! Mania de fazer onda!

MOVIMENTO 3 – O coro

Faixa 3 – Música: Una música brutal – Gotan Project/La Revancha del Tango (0'16"-0'30")

3. O médico

Godofredo, Ana e Lúcia.

As falas são marcadas pelo estralar dos dedos dos demais personagens (|).

(|)

Godofredo – Como vai essa figurinha?

Lúcia – Meio bombardeada. (|)

Godofredo – A senhora vai me dar licença um instantinho. Depois eu chama a senhora. Sim?

(|)

MOVIMENTO 4 – O exame | Parte I

Faixa 4 – Música: Objection – Shakira/Laundry Service (0'16")

3. O médico (Continuação)

(O médico examina a garganta da menina.)

(Ana e Godofredo caminhando em sentidos opostos.)

(/)

Godofredo – Sua filha tem namorado?

Ana – Por quê? (/)

Godofredo – Tem?

Ana – Não. (/)

Godofredo – Qual é mesmo a idade dela?

Ana – Catorze. (/)

Godofredo – Catorze. (/) Perfeitamente.

Ana – Mas afinal o que é que ela tem doutor? (/)

Godofredo – Sua filha vai ser mãe. (*Demais personagens batem palma e abaixam-se*)

MOVIMENTO 4 – O exame | Parte II

Faixa 5 – Música: Objection – Shakira/Laundry Service (0'15"-0'28")

4. O susto

Os mesmos personagens da cena anterior novamente em círculo.

Godofredo – Mãe. Sua filha vai ser mãe.

Ana para Lúcia – Espera lá fora! Espera lá fora!

Ana – O senhor sabe o que está dizendo?

Godofredo – Sei. Perfeitamente. Sei.

Ana – Mas é uma menina, uma verdadeira criança! Não tem namorado, nunca namorou! Fez outro dia catorze anos!

Godofredo – Não fique assim! Calma!

Ana – O senhor diz isso porque a filha não é sua. O senhor já imaginou o escarcéu que vai fazer o pai quando souber? Já imaginou?

Godofredo – Caso sério! Caso sério!

Ana – Desculpe doutor!

Godofredo – Ora! Deus é grande! (/)

Interlúdio 2

Ana ao telefone com Maciel.

Ana – Vem pra casa, já! De táxi!

Maciel – Mas que foi que houve? Conta! Que foi?

Ana – Pelo telefone, não posso! Só pessoalmente! De táxi, de táxi!

5. A úlcera

Dora e Ana.

Ana – Você jura que não conta a ninguém? Nem ao marido?

Dora – Ora, mamãe! Mas claro!

Ana – Lúcia está grávida.

Dora – Mas não pode ser mamãe! É impossível! Minha Nossa Senhora do Bom Parto!

Ana – É batata!

Dora – Mas filho de quem? Se não tem namorado, noivo, nada!

Ana – Mas o doutor Godofredo garantiu!

Dora – Olha só como eu estou toda arrepiada! E a minha úlcera, está em brasa! E o papai?

Ana – Pois é, pois é!

Dora – Mamãe, sabe o que é que a senhora deve fazer já, imediatamente?

Ana – O quê?

Dora – Deve mandar Lúcia para casa de vovó! E logo, mamãe, depressa!

Ana – Pra casa de sua avô?

Dora – Natural! Ela fica lá uns dias até as coisas normalizarem. Depois volta. Olha que papai, com o gênio que tem, eu não sei não...

6. O desespero

Maciel e Ana.

Maciel – Essa mulher é uma histérica! No mínimo não houve nada! – *Pausa* – Afinal de contas, você me chamou pra quê? Pensei que tivesse morrido alguém, ora bolas! Eterna mania de fazer carnaval!

Ana – Ela vai ter neném.

Maciel – Quem?

Ana – Lúcia.

Maciel – Lúcia? Que Lúcia?

Ana – Tua filha! Tua filha!

MOVIMENTO 5 – A culpa? | Parte I

Faixa 6 – Música: Objection (Afro Punk Version) – Shakira/Laundry Service (1'11")

Maciel – É mentira desse médico, desse cretino! Mentira! Mato esse palhaço! Mato!

Ana – É verdade!

Maciel – Se é verdade, se ela vai ter criança... Quem é o pai?

Aparício – Quem é o pai?

Nonô – Quem é o pai?

Maciel – Qualquer filho tem um pai. Quem é o pai? Fala! Quem é o pai?

Ana – Não sei!

Maciel – Sabe, sim, sabe! Tem que saber! Quero saber, já, quem é o pai! Esse filho não caiu do céu por descuido.

Ana – Não sei! Não sei!

Maciel – Tem namorado? Tem ou não tem?

Ana – Não!

Maciel – Sua cretina! Mãe irresponsável! Mas se você não diz, ela vai dizer, de qualquer maneira!

Ana – Você vai fazer o quê? Não, Maciel, não!

Maciel – Olha que eu te bato!

Ana – Então, bate!

MOVIMENTO 5 – A culpa? | Parte II

Faixa 7 – Música: Objection (Afro Punk Version)– Shakira/Laundry Service (1'11" - 1'56")

Maciel se ajoelha e chora. Ana se vira e começa a rezar com um terço na mão.

7. A fuga

Lúcia e Dora.

Dora – Foge! Foge!

Lúcia – Por quê?

Dora – Teu pai te mata!

Lúcia – Mas pra quê? Fugir pra quê, bebê?

Dora – Lá vem papai! Corre, sua boba!

Lúcia – Não saio daqui! Não quero sair daqui!

8. Pai e Filha

Lúcia e Maciel.

Maciel – Quem foi?

Lúcia – Ninguém.

Maciel – Quero só que me digas o nome. Só isso e nada mais. Fala minha filha, fala!

Lúcia – Ninguém.

Maciel – Juro que não te castigarei, juro! Sabes, não sabes que és tudo pra mim, absolutamente tudo? Responde meu coração, tens um namorado?

Lúcia – Não.

9. A suspeita

Maciel planta suspeita em Dora.

Maciel – O negócio é o seguinte: Sua mãe diz que Lúcia não tem, nem teve, nunca namorado. Lúcia diz a mesma coisa, mas é mentira! Lúcia tem namorado, perceberam? E se não tem mais, já teve.

Maciel para Dora – E você sabe de alguma coisa?

Dora – Não.

Maciel – Não viu nada? Nunca? Nem desconfia?

Dora – Nem desconfio.

Maciel – Vocês estão escondendo alguma coisa? Isso é algum complô, alguma conspiração? Agora eu compreendo por que a policia desce o pau nos presos. É batata: confissão só com pancada!

Ana – Você não tem esse direito!

Maciel – Vocês declaram que não foi ninguém de fora?

Ana – De fora?

Maciel – Claro! Se não tinha namorado, nem tem, não foi ninguém de fora, evidentemente. Muito bem. Se não foi ninguém de fora, foi alguém de dentro. É ou não é?

Ana – Mas como?

Maciel – De dentro, sim! Alguém que está aqui, de baixo do mesmo teto, que convive com Lúcia, sem inspirar suspeitas! Perceberam? – *Pausa* – Quem pode ser? Quem tem intimidade com Lúcia? Quem? – *Pausa* – Meu genro, o cunhado de Lúcia!

Dora – Não, papai, não!

Maciel – Sim, senhora! Esse filho tem que ter um pai. E esse pai está aqui, mora aqui! Aparício é o suspeito!

10. A pequena possessa

Lúcia e Dora.

Lúcia – Queres ser a madrinha?

Dora – Ai, minha úlcera! Eu?

Lúcia – Madrinha do meu filho?

Dora – Madrinha como? Se essa criança não pode nascer?

Lúcia – Quem? Quem não pode nascer? Meu filho?

Dora – Mas evidente!

Lúcia – Há de nascer, sim! Meu filho há de nascer!

Dora – Você está maluca? Não vê que não pode?

Lúcia – Possa ou não possa, hei de ter meu filho, se Deus quiser!

Dora – O caso é o seguinte: você é uma pequena solteira de família, e não fica bem...

Lúcia – Por que você não se mete com a sua vida, bebê?

11. Grande Noite de Agonia

Dora e Aparício.

Dora – Sabe qual é a minha opinião a respeito disso tudo?

Aparício – Qual?

Dora – Essa menina não é como nós, não se parece com a gente, é diferente, não sei. E vou te dizer mais uma coisa. Mas que isso não passe daqui.

Aparício – Diz.

Dora – Você vai ficar espantado, mas te digo, com pureza de alma: perdi a minha confiança nessa minha irmã.

Aparício – Mas como? Perdeu toda a confiança como?

Dora – Isso mesmo, não confio mais nela. Pode ser minha irmã, é minha irmã, não lhe desejo mal. Mas de hoje em diante, não quero nem que você tenha intimidade com ela, nem ela intimidade com você.

Aparício – Por quê, ora bolas? Mas você não a defendia? Não dizia que era uma espécie de filha?

Dora – Mudei, ouviu? Mudei de pensar. O seguro morreu de velho. E, além disso, eu não acredito em homem e é bom parar.

Aparício – Tem dó, Dora! Até você, carambolas? Você acreditou na conversa do seu velho?

Dora – Tenho medo de Lúcia aqui dentro!

Aparício – Parei! Você até ofende! Isso é uma falta de respeito para com o marido!

12. O grande pai

Maciel e Lúcia. Ana observa de longe.

Faixa 08 – Música: Tango Square – Gotan Project/Tango 3.0 (0'30")

Lúcia – Papai, posso visitar Nonô?

Maciel – Que Nonô?

Lúcia – Ora, o vizinho.

Maciel – Pode ir, meu anjo. Mas olha: não demora, não, ouviu?

Lúcia – Está bem!

MOVIMENTO 6 – A Inocente

Faixa 9 – Música: Rayuela – Gotan Project/Tango 3.0 (1'15"-1'53")

13. O Inválido

Lúcia e Nonô.

Nonô – Por que não veio ontem?

Lúcia – Depois te conto.

Nonô – Um beijo. Dá, anda!

Lúcia – Depois.

Nonô – Agora.

Lúcia dá um beijo no rosto.

Nonô – Assim não quero.

Lúcia – Por quê?

Nonô – Quero na boca.

Lúcia dá um beijo na boca de Nonô.

MOVIMENTO 7 – Quimera

Faixa 10: Desahogo – Yurida (02'51'')

Nonô – Gostou?

Lúcia – Gostei.

Nonô – Outro!

Lúcia – O quê?

Nonô – Outro beijo.

Lúcia – Não!

Nonô – Por quê?

Lúcia – Agora não. Depois. Sim?

Nonô se vira para o outro lado e fica com raiva.

Lúcia – Beija, anda!

Nonô – Não quero. Não aceito beijo de esmola.

Lúcia – Que é isso? Parece criança! Que bobagem!

Nonô – Quieta! Você não gosta de mim! Você não me tem amor! Pode ter pena. Amor, não! E, aliás, eu não condeno você. Acho até muito natural. Quem pode gostar de um aleijado?

Ninguém, claro!

Lúcia – Você não pode falar assim! Você não tem esse direito!

Nonô – Por quê?

Lúcia – Eu não lhe dei, já, uma prova do meu amor? Responda. Não dei? E pode haver prova maior?

Nonô – Foi pena! Só pena! Sou um aleijado. E sabe o que é melhor? Acabar com tudo de uma vez! É batata! Eu não acredito no seu amor, e daí?

Lúcia – Você me expulsa?

Nonô – Parece.

Lúcia – Se eu for, não volto mais!

Nonô – Perfeitamente. Não faz mal. Ótimo!

Lúcia – Adeus.

Nonô – O que você fez comigo, um aleijado, há de fazer com outros, com todos! E antes que eu seja traído, rua, ouviu, rua! Não te quero ver mais, nunca mais!

14. O Demônio

Ana e Maciel.

Maciel – Por que você não vai ao médico?

Ana – Médico?

Maciel – Médico, sim; médico psiquiatra. Por que não vai?

Ana – Mas por quê? E para quê?

Maciel – Não se atrevesse no meu caminho, percebeu? Eu tenho meios, ouviu? Meios de quebrar você assim, olha. (*Gesticula uma quebra com as mãos*) Lúcia vai comigo para onde eu quiser e quando eu quiser...

Ana – Não quero! Não deixo!

Maciel – Vai, porque eu quero e porque você não dirá nada, não abrirá a boca... E se disser, eu posso destruir você tranquilamente. E sabe como? Com a aprovação de Lucia, de Dora, da família em peso.

Ana – Duvido!

Maciel – Duvida? E quer que eu prove a minha força, quer? Já? *(Pausa)* Já vi que preciso agir. Não posso ter contemplações com você. *(Afasta-se para o canto da arena e fala de costas, pausadamente)* Não soube ser esposa, não soube ser mãe, *(senta e apanha o violão)* não soube ser nada. Paciência. *(Toca o violão)*

MOVIMENTO 8 – A Louca

Faixa 11 – Música ao vivo: No pretendo – Gloria Estefan/Desteny (03'40")

Escrever descrição.y

15. Uma menina na rua

Lúcia e Aparício.

Aparício – Lúcia!

Lúcia – Olá!

Aparício – Que foi que houve? Houve alguma coisa?

Lúcia – Papai nos convenceu a internar mamãe. Ela não estava bem da cabeça.

Aparício – Você sabe, não sabe? Que eu sou seu amigo? Amigo sincero?

Lúcia – Sei.

Aparício – Quero que você saiba, também, do seguinte: eu não sou indiferente à sua situação atual, percebeu? Se não falei ontem, se não disse nada, é porque, lá em casa, sabe como é: não se pode ter uma certa franqueza. Mas eu estou com você, cem por cento com você.

Lúcia – *com desprezo e sem leva-lo a sério* Obrigada.

Aparício – Olha: quero que você me considere uma espécie de irmão mais velho e tenha absoluta confiança em mim. E, depois, quero ter uma conversa com você, muito séria, percebeu?

Lúcia – Sim.

Aparício – Até logo. Deus te abençoe.

16. Então, bate!

Lúcia e Dora.

Dora – O que vocês estavam conversando?

Lúcia – Quem?

Dora – Você e meu marido?

Lúcia – Nada. Por quê?

Dora – Nada como? Um bate-papo de meia hora! Pensa que eu não vi?

Lúcia – Mas criatura! O que foi que eu fiz? Eu não fiz nada!

Dora – Eu vou lhe pedir um favor, para evitar maiores aborrecimentos: não se meta com meu marido, ouviu? Não se meta!

Lúcia – Vem cá!

Dora – Me largue!

Lúcia – Que negócio é esse? Você está pensando que eu sou o quê?

Dora – Não acredito em você, pronto!

Lúcia – Pois fiquem sabendo do seguinte: houve o que houve. Pois bem. Aqui, nesta casa, não tem nenhuma mulher melhor do que eu! O que eu fiz, ouviu? Você não faria, porque é uma idiota muito grande!

Dora – Cínica! Cínica! Olha que eu te bato!

Lúcia – Então, bate!

Movimento 09 – Então, Dora bate!

Dora mata Lúcia com uma facada e grita chorando “eu não disse que batia!”.

Movimento 10 – O amor

Faixa 12 – Música: Rayuela – Gotan Project/Tango 3.0 (1'15"-1'53")

Ao fim, todos vão para as extremidades do palco e fica Lúcia no chão. Nonô aproxima-se na cadeira de roda e se joga no chão. Nonô deita ao lado do corpo de Lúcia. Luz se apaga.

Movimento 11 – Contemplação final

Faixa 13 – Música: Santa María (del Buen Ayre) – Gotan Project/La Revancha del Tango (0'32")

Todos voltam-se para o centro, formando um círculo entreaberto para a plateia. Repetem suas frases de comando três vezes.

Aplausos. (Supõe-se!)

Agradecimentos e dedicatória.

Luz acende.

O Desfecho

Saem todos, um de cada vez. Antes de Aparício sair, um conhecido chamado Telemaco o chama e conta uma novidade sobre o médico.

Telêmaco – Hey, Aparício! Vem ouvir a maior.

Aparício – O que é que há?

Telêmaco – A mãe da minha sogra, uma velhinha de oitenta anos, foi se consultar com aquele médico, o doutor Godofredo. E ele, depois de examiná-la, anunciou: “A senhora vai ter neném”. Todo mundo achou que ele estava brincando, mas ele estava convicto e reafirmava: “É batata!”. Então, já não restava a menor dúvida: o homem estava louco. E o sintoma único de sua insanidade mental era esse. No mais, comportava-se como qualquer outro mortal, de uma normalidade perfeita. *(Às gargalhadas)*

Telêmaco – Já imaginaste os bodes que esse cara armou? Há um mês que diz para todas as clientes, casadas, solteiras, viúvas, moças e velhas, a mesma coisa. Só agora descobriram que o homem está maluco. A loucura dele é achar que todo mundo vai ter neném...

Fim!

APÊNDICE B – HISTÓRICO DE APRESENTAÇÕES DO ESPETÁCULO ‘ENTÃO, BATE!’

-----2012-----

Estreia

1. Teatro Marco Camarotti (Recife-PE)

-----2013-----

2. Teatro Milton Baccarelli (Recife-PE)

-----2014-----

3. Teatro Silogeu – Festival Haverá Teatro? (Vitória de Santo Antão-PE)
4. Centro Cultural Ministro Marcos Vinícios Vilaça 14º Festel (Limoeiro-PE)
5. Casa Mecane (*Inauguração Studio Mecane*) (Recife-PE)
6. Centro de Artes e Cultura Poeta Manoel Bandeira – 25º FESTIG (Igarassu-PE)
7. Teatro Apolo – FETED 2014 (Recife-PE)
8. Teatro João Lyra Filho – 24º FETEAG (Caruaru-PE)
9. Teatro Apolo – Mostra Retrospectiva FETED 2014 (Recife-PE)

Premiação

- 14º Festel
 - Melhor Figurino – Nucha R. Braga/Então, bate! – Cia. Mecane (*Indicado*)
 - Melhor Iluminação – Dado Sodi/Então, bate! – Cia. Mecane (*Vencedor*)**
- 24º Feteag
 - Melhor Ator Coadjuvante – Well Arruda/Então, bate! – Cia. Mecane (*Indicado*)
 - Melhor Direção – Dado Sodi/Então, bate! – Cia. Mecane (*Vencedor*)**
 - Melhor Direção Musical – Dado Sodi/Então, bate! – Cia. Mecane (*Vencedor*)**
 - Melhor Espetáculo – Então, bate! – Cia. Mecane (*Vencedor*)**
 - Melhor Figurino – Nucha R. Braga /Então, bate! – Cia. Mecane (*Indicado*)
 - Melhor Iluminação – Dado Sodi/Então, bate! – Cia. Mecane (*Vencedor*)**
- FETED 2014
 - Obra selecionada na categoria Teatro Adulto para Mostra Retrospectiva do FETED

-----2017-----

- SESC Santa Rita- Leitura dramatizada