



A escrita na cena: anatomia de uma dramaturgia do coração

Isabel Teixeira

Não somos autoras de peças de teatro, não somos dramaturgas. Escrevemos no ar da sala de ensaio. Nossa próxima linha é o próximo instante. Vírgula é, literalmente, respiração.

* * *

A dramaturgia do espetáculo *Rainha[(s)]*, duas atrizes em busca de um coração, foi, antes de tudo, um ato de ousadia. Mais do que isso, foi um tiro de canhão no meio da escuridão que se instalou logo depois que soubemos da impossibilidade do nosso dramaturgo nos acompanhar no dia a dia da sala de ensaio. Num rompante de coragem (durante todo o processo e temporada do espetáculo, muitas vezes tivemos que nos munir dessa coragem de guerreiras) eu e Georgette, numa cumplicidade silenciosa, confiando mais uma na outra do que em nós mesmas, afirmamos com veemência para Cibele Forjaz, nossa diretora, que assumiríamos o risco de escrever essa peça. Não somos dramaturgas. Somos atrizes. Metidas. Cibele, desconfiada, acabou nos dando um voto de confiança – o primeiro entre muitos. Na verdade tanto a sugestão quanto a aceitação da proposta eram uma mescla de desejo (o que segundo Cibele

move tanto o ator quanto o mundo) e atração pelo risco de passarmos pela beira de um abismo. O risco sempre iminente da queda. Esse é o tipo de passeio que gostamos de fazer nas nossas tardes de trabalho e prazer em salas de ensaio. Tempos depois nós três diríamos em uníssono, todas as noites, que essa peça foi escrita com o sangue do nosso coração ralado.

Metodologia: intuição e disciplina

Não houve uma metodologia de trabalho previamente planejada. Também não inventamos nada de novo. Entramos em sala de ensaio tendo em mãos, como instrumentos, nossas trajetórias individuais tanto no teatro quanto na vida. Acredito que de alguma forma todos os nossos parceiros e parceiras de trabalhos anteriores tiveram, através de cada uma de nós, sua porção de colaboração na criação do espetáculo. Juntas, criamos intuitivamente uma disciplina de trabalho que seguimos à risca durante todo o período de ensaio.

Trabalhávamos de segunda a quinta e, em todas as sextas feiras, apresentávamos o que Cibele chama de um corrido “por exemplo”. Funciona da seguinte maneira: se a estréia da

Isabel Teixeira é atriz e pesquisadora.

peça fosse hoje, ela seria, “por exemplo”, assim... Invenção sábia da direção. O corrido era apresentado a toda a equipe da peça. Esse método de trabalho fez com que a criação de luz, figurino, cenário, música e produção, estivesse sempre intimamente ligada ao trabalho que estava sendo realizado em sala de ensaio. Nas discussões que se seguiam aos corridos “por exemplo”, além de pensarmos juntos o todo da peça, conseguíamos sentir e perceber a trajetória que tínhamos percorrido nos dias anteriores. Nossa equipe era também nosso público/cobaia: ouvimos pacientes para uma dramaturgia que começava a ser esboçada.

De segunda a quinta, nos dois primeiros meses, nos concentramos no desenvolvimento de um cotidiano de trabalho voltado para a tentativa de tatear um caminho para a escrita da nossa dramaturgia. Em pouco tempo, conseguimos estabelecer uma rotina produtiva. Descrevo a seguir o passo a passo desse primeiro *round* da *escrita na cena*. O trabalho foi desenvolvido repetidamente desde a primeira cena do primeiro ato do texto de Schiller até a cena quatro do terceiro ato (a famosa cena do encontro entre Elizabeth e Maria Stuart, que em nosso espetáculo aparece adaptada, porém seguindo o mesmo percurso da cena original). A cada cena, iniciávamos novamente a trajetória. Vale ressaltar que nosso norte sempre foi a peça *Mary Stuart* de Friedrich Schiller, na belíssima tradução de Manuel Bandeira. Nossos textos eram um *xerox* da publicação da peça pela Editora Aguilar na década de 1950, em dois volumes. Uma edição de luxo da obra completa de Bandeira que eu havia encontrado num sebo no final da década de 1990, época que me apaixonei pela poesia dele e, conseqüentemente, pela peça de Schiller. Século passado.

A escrita na cena, primeiro *round*: a busca de um caminho para o coração

Como primeiro antecedente à ação e buscando instrumentos de leitura tivemos aulas de história com o Prof. Rodrigo Bonciani. Dois tópicos principais nos interessaram: o século XVI (período Elizabetano) e os séculos XVIII e início do XIX (Schiller). Além disso estudamos a vida de Mary Stuart e Elizabeth I. A partir daí seguiu-se a seguinte trajetória:

1. Estudo do texto (decupagem cena a cena e análise)

Eu e Cibele havíamos trabalhado juntas durante quase oito anos na Cia. Livre de Teatro. Em peças como *Toda Nudez Será Castigada*, de Nelson Rodrigues e, principalmente, em *Um Bônus Chamado Desejo*, de Tennessee Williams, Cibele (diretora de ambas) conduziu, nos primeiros meses de ensaio, uma minuciosa e deliciosa análise e decupagem do texto. Na época, aprendi a me debruçar com prazer no tradicional trabalho de mesa. Cibele para mim é a “Rainha do Subtexto”. Toda sua condução do trabalho de dissecação do texto tem como principal objetivo revelar, com a ajuda das canetinhas coloridas que comecei a cultuar, o mundo latente que cada frase traz nos espaços entre as palavras. A miopia crônica de Cibele deve ser um instrumento precioso para sua percepção dessas veias ocultas do texto. Este trabalho minucioso e inspirador criava aos poucos um rico arsenal que era aproveitado tanto na batalha dos ensaios como na temporada das peças. Quando começamos o trabalho com *Mary Stuart*, já sabia que esse seria o nosso ponto de partida: munidas de várias canetinhas e lápis de cor, nos debruçamos sobre o texto de Schiller em *xerox* perfumado e começamos a trabalhar a primeira cena do primeiro ato.



2. Improviso livre sobre a cena estudada

Estipulou-se uma regra-base: toda vez que analisássemos uma cena, logo em seguida iríamos improvisar livremente sobre ela. Não havia um direcionamento específico em relação a uma determinada técnica de improvisação. Éramos livres para abrir mão de todo o arsenal de técnicas com as quais tivemos contato ao longo dos anos. Georgette e eu tínhamos a nosso favor uma vivência em comum: havíamos trabalhado, em momentos distintos, com Tica Lemos (que, por um golpe de sorte, se juntou a nós em *Rainha[(s)]* como diretora corporal) e Cristiane Paoli-Quito. Em algum lugar do corpo falávamos a mesma língua.

A peça original de Schiller tem, no mínimo, dezoito personagens. Na montagem de Ziembinski, em 1955, no Teatro Brasileiro de Comédia, com Cacilda Becker e Cleyde Yáconis como Maria Stuart e Rainha Elizabeth, respectivamente, estiveram em cena vinte e três atores. Na arena de ensaio da nossa montagem, só eu, Georgette e Elisete Jeremias, diretora de cena, mais tarde nomeada nossa única súdita assistente. Portanto, a improvisação seguindo um caminho literal em relação à cena, já estava descartada de antemão. Nós bem que tentávamos, mas era impossível. Nossa peça seria centrada nas duas rainhas e teríamos que acolher os demais personagens, assim como suas funções dramáticas, em duas únicas figuras. Roubar a curva e a função dramática de personagens que não eram os meus se tornou de repente um jogo divertido durante todo o trabalho.

Nas improvisações desse primeiro *round* ainda não sabíamos quem iria interpretar Elizabeth e quem iria interpretar Maria Stuart. Na realidade, vislumbrávamos uma possibilidade de trocar de personagens durante a peça. A experiência do jogo teatral que Cibele havia estabelecido em *Arena Conta Danton* (onde a cada ato uma rodada de roleta conferia ao acaso a divisão de personagens), parecia-nos um recurso pertinente à nossa montagem.

Havíamos percebido que, de modo geral, o primeiro ato tem a função de apresentar Maria Stuart. O segundo ato desenha com mais nitidez a Rainha Elizabeth I. O terceiro ato é o encontro das duas. Por conta disso, as improvisações começaram centradas em Maria Stuart. Quando avançamos na análise, passamos a improvisar as cenas do segundo ato, onde o foco do trabalho era Elizabeth. Desse modo, as duas atrizes vivenciaram as duas personagens no período de criação da dramaturgia. Muitas vezes as falas de Elizabeth no espetáculo provém de improvisos meus (que na peça represento Maria Stuart) e muitas falas de Maria Stuart são resultado de improvisos de Georgette. Essa inversão da autoria do texto pontua uma característica vital da poética do espetáculo, baseada em inversões e espelhamentos: a competitividade entre as duas rainhas, a luta pelo poder e toda a temática da história de Elizabeth e Maria, são representadas por duas atrizes que criaram em sala de ensaio uma dramaturgia calcada na despersonalização, na doação, no desapego. Quem escreve é um conjunto. Não há mais texto seu e texto meu. O que existe é o *texto*. E duas atrizes. Aprendemos a derramar na boca da outra as falas mais lindas dos nossos improvisos.

3. Registro em vídeo. Transcrição.

Desde o primeiro dia de ensaio, registramos todo o trabalho sobre as cenas em vídeo. Tínhamos o privilégio de ter ao nosso lado, como assistente de direção, a atriz, *videomaker* e diretora Luaa Gabanini, integrante e militante do Núcleo Bartolomeu de Depoimentos. Era ela quem operava com maestria a nossa câmera caseira. Eu havia decidido transcrever todos os nossos improvisos. Não sei ao certo por que insisti nesse trabalho quase insano. Hoje percebo que talvez tenha sido para suprir a ausência de um texto nosso. Pelo menos assim teríamos alguma coisa impressa num papel. Como transcrevia assistindo aos vídeos feitos por Luaa, além

de começar a me acostumar com nossas imagens, percebia nuances das improvisações e dos *workshops* e usava o tempo passado na frente do computador como um momento de reflexão sobre as cenas que iam surgindo e o percurso que estávamos traçando. O trabalho de transcrição foi se tornando cada vez mais prazeroso. Na verdade foi se tornando um vício.

4. Comentário da direção sobre o improviso. Elaboração de *workshop*

Depois de cada improviso, Cibele abria espaço para uma discussão sobre o que havia sido realizado. Muitas vezes ela nos inspirava para a elaboração do *workshop*. Normalmente tínhamos um ou dois dias para criá-lo. Nesta etapa do trabalho o improviso livre era o ponto de partida para a criação de uma cena mais elaborada. Poderíamos usar tanto o texto original de Schiller quanto o que havia surgido na improvisação. O *workshop* também era devidamente transcrito. Surgia assim, um segundo texto bruto que posteriormente seria mais uma fonte para a dramaturgia da peça.

A importância dessas duas etapas de trabalho em sala de ensaio (improviso seguido de *workshop*) é, na minha opinião, indiscutível. Vale citar como exemplo uma improvisação sobre a cena onde, no texto original de Schiller, Mortimer se apresenta como salvador de Maria. Inglês protestante convertido ao catolicismo, ele aparece na corte de Elizabeth como o novo carcereiro de Maria. Logo ele se revela como peça chave de uma conspiração para libertar Maria e torná-la rainha da Inglaterra. Mortimer é um apaixonado. E é a paixão desmedida que irá trair suas primeiras intenções. Na loucura cega de seu amor por Maria, inflamado por uma certa juventude inconseqüente, ele põe tudo a perder. Ao ver sua conspiração dar em nada e ao se deparar com o fato de que ele havia sido uma alavanca propulsora para a condenação final de Maria, Mortimer acaba com a própria vida. Na tentativa de salvar Ma-

ria, ele praticamente acaba por condená-la, como sugere uma de suas falas: “O teu próprio anjo preparou tua queda”. Durante toda a improvisação livre, que durou pouco mais de três horas, nós fracassamos diversas vezes. Não chegávamos a lugar nenhum. Não sabíamos como lidar com o texto e com a situação. Como trazer o personagem de Mortimer para a cena sem, no entanto, representar Mortimer? Todas as vezes que tentávamos, acabávamos por nos deparar com uma espécie de beco sem saída no jogo do improviso. Mas não desistíamos. Recomeçamos o trabalho diversas vezes naquele dia de ensaio. Cibele permaneceu calada, atenta e presente durante todo o tempo. Não interferiu. Nós recomeçávamos por conta própria. Terminado o ensaio, depois de horas de tentativas, Cibele nos pediu que fôssemos para casa e no dia seguinte trouxéssemos um outro *workshop* sobre a mesma cena. Lembro-me de ter saído do ensaio completamente perdida. Parecia que não tínhamos nenhum norte, que nunca saberíamos por onde seguir. A única certeza é que eu não estava perdida sozinha. Georgette estava comigo. No dia seguinte, os dois *workshops* apresentados nos traziam plenas na cena. Coincidentemente nós duas partimos de um depoimento pessoal, onde o tema central era: “onde está o coração?” Mais especificamente, nos perguntávamos: “onde está *meu* coração nisso tudo? O que esta história tem a ver comigo? Com meu tempo? Com minha vida? O que eu quero dizer com essa peça? Como nos aproximar de duas rainhas com realidades tão diferentes das nossas e ao mesmo tempo apaixonantes?” Os dois *workshops* apresentados estão presentes na peça e foram a chave para o primeiro vislumbre da nossa estrutura dramaturgica. Trouxemos à tona, cada uma a seu modo, uma personagem calcada em nós mesmas e na nossa busca: a atriz apaixonada. No que veio a ser o texto final de *Rainha(s)*, o primeiro ato também foi construído visando a apresentação de Maria Stuart. Porém, a agente dessa apresentação é a “atriz apaixonada”. Soando como um harmônico de Mortimer, é essa atriz apaixonada quem se apre-



senta como salvadora de Maria, trazendo-a para a cena e para a trama:

Atriz apaixonada – Mas nada é por acaso. Porque o destino escolheu o meu braço para te salvar. De edital em edital, eu lutei por você. Foram horas e horas na frente do computador aprendendo a fazer planilhas. Eu consegui! Eu cheguei até essa arena! Eu trouxe um exército! Eu vou arrancar as últimas páginas do original e ninguém vai poder dizer que esse original existiu, entendeu? Nós vamos, juntas, reescrever o final dessa peça com o sangue do nosso coração ralado. É a subversão do texto clássico! E toda noite, toda a noite você vai ser coroada, nesse teatro, rainha da França, rainha da Escócia, rainha da Inglaterra! É um triângulo de coroas sobre a tua cabeça! E sabe o que vai acontecer? The Queen! The Beatles!

Maria – Eu sou a Rainha Maria. Olha a minha coroa! (Se coroa com um cabide sobre a cabeça.)

É essa atriz apaixonada que, aos poucos, “vira” Elizabeth.

A escrita na cena, segundo round: Cirurgia, corte e costura

Nosso arsenal de textos começava a tomar forma. O original de Schiller, as transcrições dos nossos improvisos e *workshops*, um mar de páginas escritas e latentes em nossos computadores estavam nos pedindo dutos, direcionamentos. Impulsionadas pelo exercício semanal do corrido “por exemplo”, desde a primeira semana de ensaio começamos a esboçar roteiros capazes de organizar as apresentações que deveríamos fazer para toda a equipe. Esses roteiros iniciais, denominados “ralando as idéias”, passaram a ser o esqueleto que mais tarde sustentaria o corpo do texto. Sabíamos que teríamos que realizar verdadeiras cirurgias nas transcrições. Inseríamos no roteiro trechos dos improvisos e dos *workshops* e falas escolhidas a dedo do texto original de Schiller.

Cortar é uma arte. Organizar e roteirizar também. A operação parece ser facilitada pelos nossos recursos modernos de *copy* e *paste*. Cibele é, sem dúvida, uma cirurgiã experiente. Tesoura em riste desde seus tempos de Teatro Oficina, sempre teve o sangue frio necessário para operações complexas sobre textos clássicos, como, por exemplo, *Hamlet* ou, já como diretora da Cia. Livre, *Um Bonde Chamado Desejo*, onde nós, atores, fomos persuadidos a abrir mão de trechos amados do texto (já decorados e marcados), sem brigas ou cenas de sangue no final. Em *Rainha(s)*, esse dom foi utilizado em todo seu potencial, com maestria. É claro que, nesse caso, um pouco de sangue teve que rolar pelos labirintos de nossa arena, pois não se aparece com tesoura em punho na frente de rainhas sanguíneas impunemente. A mão da direção, lanterna dianteira, iluminava os caminhos, nos deixando ao mesmo tempo livres para mudar repentinamente o curso da história. Nossa intuição funcionava às vezes com a rapidez de uma guilhotina.

(Parênteses: também com rapidez coroada por uma aura de certeza, Cibele um dia chegou na sala de ensaio e nos comunicou que a partir daquele momento, as personagens seriam divididas. Georgette iria representar Elizabeth I e eu Maria Stuart. Tratava-se de mais uma inversão, pois no decorrer dos improvisos e *workshops* havíamos nos identificado com os personagens que não iríamos fazer na peça. Não foi um susto. Foi mais um convite para o risco. Aceitamos.)

Dia a dia, como bordadeiras em volta da mesa, cosendo para a vida e para a morte, nos concentramos em costurar, colar, chulear, cerzir, remendar, unir, ligar. O texto da peça teve, nessa primeira fase, uma dezena de versões. Começamos a sentir necessidade do arremate. Pairava no ar a sensação de que poderíamos ficar debruçadas sobre o texto impresso no papel por mais seis meses, no mínimo. Porém, o tempo corria atrás de nós. Resolvemos assumir nosso papel de dramaturgas (tentando nos esquecer das nossas lacunas para desempenhar tal

função): saímos da sala de ensaio e escrevemos. Os ensaios haviam começado em meados de julho. Com a chegada da primavera, no dia 22 de setembro, o texto encadernado chegou.¹ Era nossa décima segunda versão. A “versão final”. Ou quase.

Re trabalhamos o texto por outro foco enquanto ensaiávamos, decorávamos e descobríamos possibilidades de aprimoramento das cenas, apoiadas pela cenografia, direção de cena e iluminação. O trabalho de corpo desenvolvido por Tica Lemos também desvendou outras malhas implícitas no texto. Estávamos em trânsito: do texto para a tridimensionalidade. A estrutura do espetáculo foi surgindo como uma imagem surge em papel fotográfico mergulhado em química. O desenho da nossa dramaturgia se apresentou assim:

ATO I:

- Duas atrizes em busca de um coração.
- Atriz apaixonada traz Maria Stuart para a cena. Apresentação de Maria.

ATO II:

- Apresentação de Elizabeth. Uma Rainha que nasce da sua paramentação.
- O teatro dentro do teatro. Representação e corte.

ATO III:

- Primeiro encontro. Na trilha de Schiller. A cena do encontro próxima do texto original.
- Decisão. Primeira votação. A escolha nas mãos do povo.

ATO IV:

- Segundo encontro. Elizabeth e Maria na calada da noite. Segunda votação.

ATO V:

- Esperando a Morte.
- Resultado. Cena da morte. 5 versões diferentes.

O próximo passo foi o exercício de esquecer que o texto tinha sido escrito por nós mesmas. Consideramos que a dramaturgia era aquela. Era o que tínhamos. Nos apropriávamos dela como atrizes e diretora frente a um texto tradicional de teatro, enquanto nos distanciávamos enquanto autoras. A estrutura estava definida e a maioria das cenas apontadas. Ensaíamos e estreamos. Porém, o texto continua sendo lapidado. A última modificação foi feita em 19 de fevereiro de 2009. Décima nona versão. Estamos em cartaz.

Como a história demonstra, nada acontece assim, de modo tão sistemático. Este recorte do trabalho de dramaturgia foi extraído da pulsação da vida cotidiana. É nela que o ritmo dessa escrita habita. Do chão ao coração, escrevemos com o que tínhamos em mãos. Nossa técnica é o emaranhado das nossas vidas. Se me perguntam se *Rainha[(s)]* também é um texto para ser lido, eu respondo com veemência que sim. Por que não? Talvez a beleza desse trabalho esteja na coragem do risco de escancarar suas imperfeições. Um texto lapidado por mãos inexperientes. A pedra bruta é parte da jóia. Um texto que foi escrito com o amor e o sangue dos nossos corações ralados.

¹ Por uma trama inteligente do destino, o texto encadernado chegou no mesmo dia que Tica Lemos. Ela estava passando pelos arredores da nossa sala de ensaio e parou ali para ouvir nossa primeira leitura do texto. Foi por acaso. Mas rapidamente percebemos que Tica havia chegado para ficar. A partir daquele momento, nossos corpos começaram a tomar forma na cena, regidos pela nossa bailarina preferida. Mestra.



Sala branca

Georgette Fadel

Á estou, de novo, sentada numa cadeira e daqui a poucos minutos terei que me levantar. Quando eu me levantar terei que fazer algo que signifique algo, terei que romper uma parede do nada e apontar alguma direção. Tenho medo de fracassar, medo que finalmente descubram a farsa que eu sou. Que descubram que não sei nada, que chegou o momento em que minha boa sorte me abandonará. Olho para a Bel, confio nela. Muito. A ponto de querer me entregar a uma melancoliazinha e me atirar no peito dela numa confissão: “Eu não sou Hamlet, parceira!! Eu não represento mais nenhum papel. Meus pensamentos sugam o sangue das imagens...”. Me contengo porque sei que esperam alguma firmeza de mim, um pouco de coragem.

Quando Cibele e Bel foram me chamar em minha casa para esse trabalho com docinhos e vinho, eu estava tranqüila e sabia da minha coragem de enfrentar o desconhecido. “Pois bem, Lady Maria” – diz Elizabeth de Schiller – “E o que é que você tem a me dizer? Você pediu tanto este encontro, pois bem, eu estou aqui!” Pois bem, Elizabeth: workshops, improvisações, workshops, improvisações. Um “primeiro momento inseguro” que se transformou

em “segundo momento de semanas de acerto”, que gerou “a hora da verdade”, que culminou com “os dias contados” até a “recuperação súbita”, que vomitou “a estréia”.

A longa estrada das escolhas. A longa estrada do pensar e refletir os motivos das escolhas:

Escolhemos no início trabalhar –as duas atrizes – as duas rainhas.

Escolhemos que os camarins seriam cena.

Escolhemos a arena.

Escolhemos um certo tom ao abordar Maria, presente de certa maneira na estrutura do texto de Schiller. Um segredo, uma caixa com as coisas dela: o que sobrou de sua realeza.

Escolhemos um jogo das atrizes de cena dentro da cena (que pra nós virou “a cebola”), que revelaria camadas da problemática de Elizabeth.

Escolhemos que, sobre a energia de Mortimer (personagem importante do texto de Schiller) se desenvolveria uma atriz apaixonada.

Escolhemos que a procura do coração seria guia de tudo.

Escolhemos que o encontro seria como no texto de Schiller.

Escolhemos nós mesmas responsabilizar-mo-nos pela dramaturgia, correndo todos os ris-

Georgette Fadel é atriz e encenadora.

cos dos rombos possíveis, mas intuindo que eles seriam uma característica importante dessa dramaturgia.

Escolhemos, em certo momento já avançado, que eu construiria Elizabeth e Bel, Maria, pelo tempo e pela clareza da história que precisava ser contada.

Escolhemos um labirinto para os nossos pés – um centro a se chegar, a prisão de Maria, o cérebro de Elizabeth.

Escolhemos os objetos que foram habitando e, portanto, revelando a margem do rio: os roupões da avó querida da Bel; o colar; os grampos; a touca; a peruca; o cabide; os espelhos; as toalhas de banho; o coração-bexiga (que foi trazido à cena numa improvisação apaixonada pela Cibele vestida de branco regando com sangue uma plantinha); o anel de coração; a caixa; os textos; o livro de Schiller, o autor, o iluminado; o talco; o sangue explícito (groseira, karo, anilina); o trompete; a munhequeira na mão; o garfo que perfuraria a mão não fosse a munhequeira.

Escolhemos que as coisas das nossas vidas cotidianas poderiam invadir literal e literariamente a nossa criação.

Escolhemos que seria bom cantar.

Escolhemos que seria o Lincoln. Certos momentos, certas palavras pediam a elevação, a estranheza e o grifo da música que o Lincoln sabe bem fazer. Eu sabia bem disso por ter tido a graça de cantar com ele as falas da Stela do Patrocínio que ele musicou respeitando certa cadência e melodia presentes nessas falas.

Escolhemos que haveria um piano e um pianista em cena.

Escolhemos que o pianista (aquele ser que teria que ter permeabilidade pra absorver nossas loucuras, teria que tocar muito bem pra entender as estruturas que o Lincoln criou e até improvisar sobre elas em alguns momentos, que fosse uma pessoa legal de se conviver, tivesse um olhar aberto e sensível para o teatro, afinal a criatura estaria em cena e teria que saber disso...) seria Manuel Pessoa.

Escolhemos logo que seria a Luaa, mulher-ponte costurando a comunicação das partes. Ela, além das questões básicas e técnicas do ensaio – a cafeteira, o som, as anotações, o ponto, o papelão em torno da lâmpada pra tentar o foco – era, além disso, a companheira firme do coração que sabia das nossas fragilidades e não deu a menor bola pra elas. Alimentando sempre o que apontava para o futuro.

Escolhemos os animais que norteariam os sentimentos e os gestos: a serpente e o cavalo.

Escolhemos, lá pelo meio de tudo, ter a Tica por perto que é a grande responsável pelo quanto eu a Bel gostamos de dançar sem medo. Graças a uma história longa com ela, anterior e durante esse trabalho, é que conseguimos improvisar com alguma consciência do corpo e do espaço. Com ela entramos na noite percorrendo quilômetros no labirinto até ele gostar da gente, com ela a massagem, a respiração, os sentimentos e pensamentos se dando conta de si. Foi ela quem preservou, às vezes só com a presença, um espaço vazio dentro de nós, a lembrança da Terra firme e confiável, o espaço para o desenvolvimento da gestualidade que nascia dos animais que escolhemos.

E tantas outras escolhas. Do melhor momento para tocar em um assunto, do acreditar ou não em uma idéia, da cor do batom, do vencer o cansaço, de buscar a facilidade ou a dificuldade, da quantidade de grampos no cabelo ou na peruca, do entregar-se completamente agora ou perder mais um pouquinho de tempo na vida.

Dentro de mim as questões do Poder e da Morte, desdobradas em competição, inveja, culpa e medo, girando e tomando os meus dias. A relação com todos no cotidiano dos ensaios ia explicitamente ancorando situações, emoções e pensamentos dos reinos das duas rainhas. Muitas vezes durante esses meses, me vi, fora de lá dos nossos encontros, incorporando algumas falas, jeitos, procedimentos de cada um que habitou esse espaço tão real da criação. Sem um controle tão racional, com a convivência inten-



sa, foi possível e inevitável que um pequeno mundo se formasse dessas presenças. Foi uma expansão de territórios possíveis da minha criação. Fisicamente isso me veio em forma de ângulos e combinações novas no meu corpo, detalhes que a priori são fiapos e que podem fazer florescer um caminho inteiro.

Eu esperava. Eu esperava que tudo se juntasse e saltasse de dimensão. Que fôssemos mecedoras da benção da síntese. Cartazes pregados na parede com a ordem das cenas, os títulos das cenas, das unidades e dos movimentos, o labirinto de giz que ia se apagando até o fim do ensaio, o trabalho brilhante e essencial da Elisete Jeremias correndo discretamente, facilitando tudo, pondo as coisas todas nos devidos lugares, preparando o espaço, tornando a caminhada possível. E a certa altura as máscaras foram chegando. Que importante aquele dia que fomos tirar fotos pra divulgação e tivemos alguma idéia de como nossas queridas sombras Elizabeth e Maria se vestiam!!! E os cabelos, e o corpete, companheiro desde o começo do processo, e a delicadeza dos tecidos e a bota de montaria. É sempre uma alegria conhecer esses elementos que parecem tão externos à criação e na verdade fazem encaixar peças soltas dentro do ator, ou até o inspiram numa direção inesperada. A primeira vez que eu e Bel sentamos em nossos “troninhos de madeira” processos internos se aceleraram em nós. Simone e sua equipe não foram artistas só na concepção e execução dos elementos materiais da arte do espetáculo, mas parceiros verdadeiros, desde a apresentação das idéias (momento que foi por si só uma injeção de beleza e alma no cotidiano dos ensaios) até os instantes antes da estréia, a escuta atenta para as pequenas e grandes necessidades e ansiedades das atrizes.

Então foi bem assim. A verdade bem clara. O encontro de repertórios. Aquele respeito máximo pelo território da outra, a curiosidade enorme pelo território da outra, uma permeabilidade grande para invasões e compartilhamentos de territórios. A brincadeira da competição correndo solta entre nós atrizes e desembocan-

do na cena. Mas em algumas encruzilhadas do caminho, minha criança insegura chorou: “Ela é a forte, eu sou a fraca. Estou perdida, vou ser esmagada”. E tive que reagir com o bom humor sempre necessário na criação, e brincar com ela, sem afrontá-la, porque ela é forte mesmo. Eu, Elizabeth, apavorada com os encantos de Maria.

Cibele, com muita paciência e delicadeza, norteou tudo que girava selvagem no ar. Quando eu e Bel mais achávamos que as decisões estavam conosco, e que éramos super independentes, éramos surpreendidas por diretrizes claríssimas dela que mudavam radicalmente o curso de uma cena em desenvolvimento, muitas vezes pedidos que ela fazia sobre o tom de uma fala, ou sobre um rearranjo no texto, que a primeira vista pareciam desnecessários ou equivocados, logo se mostravam praticamente óbvios. Cibele ficava atrás da gente (literalmente) como uma vizinha da consciência, daquelas nem sempre agradáveis de se ouvir, mas sempre bem vinda. Durante todo o processo estive em cena conosco, puxando a nossa energia, acalmando nosso coração ou nos enlouquecendo. Foi difícil, em determinados momentos, nos quais estávamos num trabalho inesperadamente complexo de “decorar” nossas próprias palavras, conseguir lidar com muita informação que nos era lançada por ela. Aos poucos fui me acostumando e entendendo que a pressão era inevitável. Nosso tempo era curto, e ela sabia que conseguiríamos absorver aos poucos os pontos essenciais da direção. Pelo menos em certo momento me tranqüilizou pensar assim. Que ela confiava em mim e por isso exigia, delicadamente, aquela doçura incrível, que a minha paixão não esfriasse e que, da maneira que fosse possível, eu seguisse tentando juntar os cacos.

A luz nos coroou. Sabíamos mais ou menos o que viria, eu e Bel já trabalhamos com a Alessandra Domingues em outros espetáculos e durante os ensaios, algumas vezes as próprias improvisações solicitavam movimentos de luz, outras vezes ela própria nos adiantava alguma coisa do que viria. Dez dias antes da estréia, aproximadamente, é que a luz começou a ser



montada e fomos assistindo às imagens atingindo outro grau de poesia. Durante toda a primeira temporada detalhes de operação foram modificados, mas já estava tudo lá, contracenando conosco de maneira bem direta. Um trabalho bem generoso.

Uma garantia que tínhamos o tempo todo era de que as energias que seriam movidas com esse trabalho seriam as do coração.

Detalhes

As mãos.

Elizabeth: o esmalte, o ângulo aberto do pulso, as mãos nas cristas ilíacas. Os braços serpenteados próximos ao corpo.

Maria: as patas grandes e frágeis do cavalo ferido tentando se agarrar em algum pedaço do céu.

As pernas.

Elizabeth: as botas. Os pés que desenhavam os caminhos da serpente. A base firme.

Maria: as pernas fracas do animal no cativoiro. Cambaleante.

A coluna.

Elizabeth: o nunca flexioná-la, o peito aberto, a cervical alongada, a torção, o ligeiro torcicolo de quem também teme o machado, de quem tem que endurecer para agüentar.

Maria: tentativa de manter vértebra sobre vértebra, o desequilíbrio, o perigo da queda, o despencamento, a moribunda.

Brincamos muito de cavalinho ferido e serpente.

O cavalinho da Bel, cativante e afitivo, pronto pra ser envenenado e devorado. A história de vida dela tão diferente da minha se encaixando nas lacunas da minha experiência. O tempo todo confiança no corpo dela, no amor dela.

E ele. Henrique Mariano, presente em momentos cruciais dos ensaios, botando tudo em dúvida, nos obrigando a tomar partido das nossas certezas. Rigoroso: como as leis do coração. Como o público a ser conquistado.

Elizabeth, o que eu tenho mesmo a dizer é que o meu amor é pela vida da terra e seus filhos. E sei que o seu também é. Outras terras, outros filhos.