



**UNIVERSIDADE DE ÉVORA**

**ESCOLA DAS ARTES**

**DEPARTAMENTO DE TEATRO**

**A COMUNICAÇÃO CONTEMPORÂNEA:  
TRANSCREVENDO O AUTISMO PARA A  
PERFORMANCE**

**Gisela Gonzaga Silva**

Orientação: Prof<sup>a</sup> Dra. Isabel Maria Gonçalves Bezelga

**Mestrado em Teatro**

Área de especialização: Ator encenador

Trabalho de Projeto.

Évora, 2017.

## **AGRADECIMENTOS**

Esta pesquisa foi feita com a colaboração de Adriana Santos, a quem quero agradecer por sua disponibilidade enquanto atriz e empenho na busca conjunta para executar um engenhoso processo criativo. Sem as incansáveis horas de debates, ensaios, saídas à procura de um espaço para trabalhar e “um sem fim de etc.”, este trabalho certamente não teria sido possível de se realizar.

Também devo agradecimentos a todos que me acompanharam nas diversas experiências, passadas e presentes, que colaboraram para a realização deste trabalho. Desde minha pesquisa em Espanha com um ator cego que inspirou muito interesse e entrega para aprimorar meu trabalho na direção de atores; passando por meus estudos de Artes Performativas em Lisboa onde desenvolvi outras estéticas de interpretação e consequentemente novas formas de pensar o teatro; chegando ao processo final neste curso de Mestrado pela Universidade de Évora, onde minha proposta de projeto de pesquisa foi acolhida e apoiada pelo professorado.

Não poderia terminar esses agradecimentos sem citar a professora Isabel Bezelga que, como orientadora, acompanhou pacientemente um atribulado processo de pesquisa e confiou na minha capacidade de desenvolvê-la até chegar aqui. O meu “muito obrigada” por essa confiança!

Finalmente, agradeço a minha mãe e meus irmãos que, sempre presentes, me oferecem incondicionalmente seu apoio em todos os desafios que me proponho enfrentar. Sem essa estrutura sólida jamais suportaria as incontáveis dificuldades que uma imigrante é obrigada a enfrentar até chegar a conquistar – do outro lado do oceano - o título de Mestre.

**Gisela Gonzaga**

## ÍNDICE GERAL

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>8</b>
<b>1. PRIMEIRA FASE DA PESQUISA: O EMBASAMENTO TEÓRICO.....</b>	<b>12</b>
<b>1.1 Antecedentes: as motivações e influências.....</b>	<b>12</b>
<b>1.2 Aproximações ao tema: o espectro do autismo.....</b>	<b>14</b>
<b>1.3 O comportamento social na atualidade.....</b>	<b>15</b>
<b>1.4 - Teorias teatrais como aliadas na direção da atriz.....</b>	<b>17</b>
1.4.1 - Jerzy Grotowski: partituras de ação/ rigor no trabalho físico.....	17
1.4.2 - Brecht: o distanciamento (ator / personagem).....	18
1.4.3 - Stanislavski: o “se mágico”.....	19
1.4.4 - Meyerhold: a biomecânica na criação e construção de movimentos.....	21
<b>2. SEGUNDA FASE DA PESQUISA: O PROCESSO CRIATIVO.....</b>	<b>24</b>
<b>2.1 - Interpretar um personagem no teatro contemporâneo.....</b>	<b>25</b>
<b>2.2 – A construção do personagem: das características de uma patologia ao ato performativo.....</b>	<b>26</b>
<b>2.3 Criação de uma metodologia de trabalho.....</b>	<b>32</b>
<b>2.3.1 - Exercícios práticos com a intérprete.....</b>	<b>35</b>
2.3.1.1 - 1ª etapa: a definição de um centro do movimento.....	35
2.3.1.2 - 2ª etapa: a leitura dramática do corpo: criação do conflito corporal....	37
2.3.1.3 - 3ª etapa: estabelecimento dos principais vetores do movimento.....	38
2.3.1.4 - 4ª etapa: a relação do corpo com o espaço, objetos e demais corpos....	38
2.3.1.5 - 5ª etapa: o olhar presente e o olhar ausente.....	39
2.3.1.6 - 6ª etapa: primeiros sons vocais; a fala como tradução oral do corpo....	39

2.3.1.7 - 7ª etapa: a criação das partituras de movimento a partir do texto.....	40
2.3.1.8 - 8ª etapa: ajustes a partir das necessidades do texto.....	42
<b>2.3.2 Criação de cenas a partir de características do espectro do autismo.....</b>	<b>43</b>
<b>2.4 Processo de criação do espetáculo.....</b>	<b>45</b>
<b>2.4.1 Dramaturgia.....</b>	<b>47</b>
<b>2.4.2 Encenação.....</b>	<b>53</b>
2.4.2.1 - A geografia de movimentos.....	54
2.4.2.2 - A cenografia.....	56
2.4.2.3 - Os figurinos.....	58
2.4.2.4 - A sonoplastia.....	59
2.4.2.5 - A iluminação.....	62
<b>2.4.3 Direção de atores e interpretação.....</b>	<b>63</b>
<b>3. CONCLUSÃO.....</b>	<b>68</b>
<b>4. BIBLIOGRAFIA/WEBGRAFIA.....</b>	<b>72</b>
<b>ANEXOS.....</b>	<b>75</b>
<b>I – O texto teatral “Rotina” .....</b>	<b>76</b>
<b>II – Fotos do espetáculo (estreia) .....</b>	<b>88</b>
<b>III – Fotos de ensaios.....</b>	<b>91</b>
<b>IV – Cartaz da estreia.....</b>	<b>93</b>
<b>V – Folha de sala.....</b>	<b>94</b>
<b>VI – CD-ROM – Estreia do espetáculo na Univ de Évora (20/07/2016) .....</b>	<b>95</b>

## ÍNDICE DE TABELAS

<b>Tabela 1.1 - Bases da teoria teatral utilizadas durante o processo prático.....</b>	<b>23</b>
<b>Tabela 2.2 – Fases do processo prático com a intérprete.....</b>	<b>32</b>
<b>Tabela 2.3 – Fases do trabalho metodológico a partir do corpo da intérprete.....</b>	<b>36</b>

## ÍNDICE DE FIGURAS

<b>Figura 2.1 – Exercícios em busca do centro do movimento da personagem.....</b>	<b>36</b>
<b>Figura 2.2 – O conflito corporal.....</b>	<b>37</b>
<b>Figura 2.3 – A geografia de movimentos do personagem.....</b>	<b>41</b>
<b>Figura 2.4 – Divisão das áreas de criação do espetáculo.....</b>	<b>46</b>
<b>Figura 2.5 – Evolução expressiva-comunicativa da personagem.....</b>	<b>54</b>
<b>Figura 2.6 – A divisão do espaço cênico. Visão aérea.....</b>	<b>55</b>
<b>Figura 2.7 – Cena do espetáculo “Rotina” – Cenografia.....</b>	<b>58</b>
<b>Figura 2.8 – Cena do espetáculo “Rotina” – Figurinos.....</b>	<b>60</b>
<b>Figura 2.9 – Rider de iluminação do espetáculo “Rotina”.....</b>	<b>64</b>

## RESUMO

### **A COMUNICAÇÃO CONTEMPORÂNEA:**

#### **Transcrevendo o autismo para a performance**

“A comunicação contemporânea: transcrevendo o autismo para a performance” é o resultado final da pesquisa de natureza teórico-prática desenvolvida no período de Outubro de 2015 a Julho de 2016. As fases do processo de pesquisa dividem-se em duas onde a primeira esteve dedicada ao embasamento teórico que conjectura sobre possíveis relações entre o comportamento autista e o comportamento social na atualidade; passando a segunda fase dedicada a um processo criativo prático, com o objetivo de construir um personagem resultante da reflexão promovida pela pesquisa teórica. Narra-se o caminho percorrido desde as primeiras motivações até a concretização do processo criativo. A documentação desse processo se finaliza com a descrição do processo de montagem do espetáculo “Rotina”, onde é possível conhecer a forma como duas pesquisas contribuíram para a elaboração de um mesmo objeto artístico. Finalmente são apresentadas as conclusões como resultado das reflexões geradas pelo contato com cada área da pesquisa.

**Palavras-chave:** autismo; cegueira; expressividade; performance; comunicação.

## **ABSTRACT**

### **CONTEMPORARY COMMUNICATION:**

#### **Transcribing autism for performance**

"Contemporary communication: transcribing autism for performance" is the end result of the research of theoretical and practical nature carried out from October 2015 to July 2016. The phases of the research process is divided into two where the first was dedicated to the theoretical basis that conjecture about possible links between autistic behavior and social behavior today; passing the second phase dedicated to a practical creative process, with the goal of building a character resulting reflection promoted by theoretical research. Narrates the journey from the first motivations to the implementation of the creative process. The documentation of this process ends with the description of the assembly process of the show "Routine", where it is possible to know how two surveys contributed to the preparation of the same artistic object. Finally we present the conclusions as a result of reflections generated by contact with each area of research.

**Keywords:** Autism; blindness; expressivity; performance; communication.

## INTRODUÇÃO

Em “A comunicação contemporânea: transcrevendo o autismo para a performance” encontramos o resultado de uma pesquisa de natureza teórico-prática que se inicia em Outubro de 2015, quando os primeiros materiais teóricos foram separados com o fim de delinear um primeiro caminho.

A seleção das primeiras leituras foi condicionada por experiências passadas quando, no curso anterior a este, estudei os sintomas de uma doença com o objetivo de criar uma metodologia para o trabalho criativo de direção de atores. No caso referido tratava-se do estudo sobre o comportamento de pessoas cegas e estabeleci uma analogia com o comportamento do ator profissional. Nessa iniciativa busquei uma correlação entre ambos e desenhei meu próprio diapasão para depois desenvolver uma metodologia adequada para essas características. Nesse caminho fui obrigada a pormenorizar meu estudo sobre o comportamento físico dos cegos, o que me fez recorrer às ferramentas do teatro físico de Grotowski, passando pela biomecânica de Meyerhold, chegando ao estudo da presença de Barba, além de uma inevitável visita ao estudo sobre a verdade cênica segundo Stanislavski. Os frutos colhidos no trabalho sobre o corpo cego me deu um suporte sólido enquanto diretora de atores já que potenciou minha capacidade de observação pormenorizada ao corpo do intérprete e posterior análise das correspondências que este tem com suas possibilidades expressivas.

Essa experiência gerou em mim um especial interesse pelo estudo do comportamento físico do ator e as correspondentes leituras dramáticas que pode chegar a produzir. Interesse-me ainda pela forma como um diretor de atores é capaz de realizar seu trabalho a partir da observação unicamente do corpo do ator. Esse olhar específico aos comportamentos anatômicos que inicialmente pode parecer frio e com poucas possibilidades dramáticas surpreende quando chega a construção de um processo criativo. Justamente constatamos esse interesse no trabalho desenvolvido por Bob Wilson, referência do teatro actual.

Juntamente com o intérprete é possível pesquisar em torno dos estados físicos e fazer dos mesmos verdadeiras pontes de acesso as emoções de um personagem. Essa lógica contraria a ideia do teatro psicológico da primeira fase de estudos de Stanislavski e se aproxima de um teatro biomecânico à Meyerhold. O desafio porém se instaura quando a



estética escolhida para a interpretação seja a de um teatro realista, ou seja, capaz de promover a empatia no espectador. Nesse caso os evidentes exercícios físicos presentes na estética meyerholdiana devem ser adaptados para as convenções de um teatro realista sem perder, por isso, o trabalho de construção a partir de músculos e articulações, além das demais ferramentas do teatro físico.

O estudo sobre o comportamento do intérprete a partir de uma característica física específica (como por exemplo uma patologia) condiciona a mensagem que o corpo transmite. A exemplo disso posso relatar o caso do cego que, uma vez estabelecidos seus limites quanto à noção espacial, seu corpo pode apresentar uma leitura dramática bastante monotemática. Essa realidade fez-me pensar sobre a linguagem não verbal que continuamente usamos no cotidiano. Ao observar à minha volta percebi que o estudos sobre o corpo cego que identificou articulações enrijecidas e determinados gestos que nascem da necessidade e se tornam hábito, pouco se distanciam de diversos gestos cotidianos em corpos desprovidos da condição da cegueira. Com exceção das características típicas de expressão facial do cego, é possível encontrar uma considerável semelhança em quesitos como certa contração muscular, movimentos “em grandes blocos” (principalmente o tronco) e introversão dos membros superiores e inferiores. Esta observação rapidamente me conduz a uma reflexão sobre a apatia corporal. A expressividade quase nula contida nos corpos dos cegos também está presente em demais pessoas e minha pesquisa passa a ganhar alguma solidez quando opto por aprofundar meu interesse em torno à apatia e o que esta característica pode determinar para um trabalho interpretativo em teatro.

Estudar a apatia enquanto estado cênico apresenta-se como um importante desafio no trabalho prático de direção de atores se consideramos que o palco é um lugar conhecido pela condensação do tempo e, por isso, ativação máxima dos sentidos, que comumente produzem interação. O intérprete, por sua vez, é o agente que coloca em ação esses sentidos e torna-os superlativos enquanto está em cena. A apatia é um estado psicológico que vai de encontro a esse estado ideal do ator de teatro. A relação empática do ator com as circunstâncias determinadas pelo texto e pelo contexto da cena é a ponte que lhe conecta às mesmas. Trabalhar o conceito da apatia é, portanto, um paradoxo ideológico para o intérprete. Ainda assim, não se trata de nada que lhe seja alheio, como qualquer estado

humano. Desse modo, as referências que se têm em nossas vivências são nossas principais armas quando se trabalha com um conceito assim.

O interesse pela estudo da apatia contida no comportamento cotidiano me levou a figura do autista como um “representante-mor” desse estado. No caso da pessoa diagnosticada com algum espectro autista, sua expressividade é refém de sua condição. O que me chamou a atenção foi encontrar semelhança entre o estado físico de pessoas portadoras do espectro e, por outro lado, pessoas normotípicas. Desse modo, meu interesse pelas formas de comunicação corporal na atualidade desenvolveu-se na observação especulativa sobre a aparente semelhança entre o autismo e uma nova estética da comunicação contemporânea. Relaciono portanto o estudo da apatia com uma transformação na comunicação social e busco no autismo as referências físicas para o trabalho prático de construção da personagem.

A evolução das sociedades no tempo e no espaço (neste último caso refiro-me as diferenças culturais principalmente) mostram uma constante transformação em relação aos códigos utilizados para se estabelecer uma comunicação entre duas pessoas. Sem atribuir qualquer juízo de valor à qualidade contida nessa evolução, pensar em novas condutas de comportamento social é algo que para nós, estudantes de teatro, se traduz em novas ferramentas semióticas.

A realidade virtual é o ponto de encontro das novas comunicações em massa que acontece através do uso de meios tecnológicos. Essa primeira dedução foi o caminho encontrado juntamente com Adriana Santos, minha colega de curso que estudava paralelamente sobre o comportamento esquizofrênico. Juntas decidimos somar nossas pesquisas e construir um só texto dramático onde fosse possível apresentar os personagens que construiríamos juntamente com o trabalho de intérprete, que a sua vez seria assumido pela outra. “Rotina” é o resultado desse trabalho, apresentado em forma de espetáculo teatral e que resulta de uma soma de pesquisas, sem que em cena se note onde termina uma e onde começa a outra.

Um fato importante que marca o presente trabalho está no caminho percorrido no projeto anterior a este, onde Adriana e eu desenvolvemos uma pesquisa sobre a interpretação contemporânea no teatro e condensamos o resultado em um espetáculo chamado “Isso que você disse, quem disse?”. A importância dessa experiência reverteu

para este trabalho não só na facilidade de voltar a trabalhar com uma mesma colega como também de partir do mesmo ponto de interrogação sobre a interpretação. Ponto este que indagava a identidade do ator no ato de representar um personagem. A pesquisa anterior trazia-nos à cena utilizando nossos nomes, gestos, estados físicos e demais características que pudessem identificar-nos como as mesmas pessoas antes e depois do espetáculo ser apresentado. Explico no item 2.1 deste documento o caminho que fizemos até optar por misturar parte dessa estética com a manutenção da ideia de personagem presente e dentro da quarta parede. Essa decisão levou-me a mudar a forma de mencionar o papel desempenhado pela Adriana na minha pesquisa, de maneira a atribuir maior especificidade ao seu trabalho (ativo e criador) e distanciando-a da ideia tradicional de atriz que “representa”. Por essa razão este documento refere-se à “intérprete” do personagem cada vez que a nomeia.

Definitivamente o cruzamento das informações teóricas gerou um material suficientemente consistente para a concretização da segunda fase que se inicia na minha experiência prática com a intérprete até sua exposição para o público. Esse caminho se desenvolve de uma forma bastante fluida graças a solidez da primeira fase de embasamento teórico da pesquisa. Assim, o que se pode observar à continuação é uma exposição organizada desse processo todo, de maneira que se possa compreender cada passo dado. Essa organização está disposta sem considerar a cronologia dos fatos, uma vez que grande parte das ações aconteceram de forma simultânea. O que fica claro no processo é a divisão entre uma primeira fase teórica e uma segunda prática, resultando na montagem do espetáculo “Rotina”.

## **1. PRIMEIRA FASE DA PESQUISA: O EMBASAMENTO TEÓRICO.**

A pesquisa se propõe a conhecer as principais características do comportamento autista e demais conceitos oriundos dessa pesquisa e realizar, através da composição escrita do personagem e posterior direção de atores, a elaboração de um espetáculo final onde se veja refletida o estudo total. O desafio estará em não só compor o personagem a partir dessas características como também criar um contexto dramático onde o espectador seja capaz de relacioná-lo como um agente da sociedade contemporânea. A estratégia para isso está na implicação do uso das tecnologias nas formas comunicação, de maneira que o espectador seja capaz de se identificar com o personagem ao mesmo tempo que eventualmente estranhe o comportamento deste, estabelecendo assim uma distância crítica.

Assim sendo, esse enunciado propõe como primeira ação da pesquisa, uma aproximação às definições acerca do autismo e posteriormente o estabelecimento de relações com o comportamento social atual. Estes dois componentes seriam combinados em um objeto final: um texto teatral. Cabe dizer que a presente pesquisa se propôs ainda a um segundo desafio quando soma-se à pesquisa de Adriana Santos no estudo da composição do personagem a partir de sintomas da esquizofrenia. A soma das suas pesquisas convergem-se no espetáculo final “Rotina”.

### **1.1 - ANTECEDENTES: AS MOTIVAÇÕES E INFLUÊNCIAS.**

Começar uma pesquisa não é uma tarefa fácil, principalmente porque quando comecei a primeira seleção de materiais encontrados, percebi que a pesquisa já começou muito antes de abrir o primeiro livro ou a primeira página da internet. Descobri que desde o primeiro interesse pelo tema já se marcou o início da pesquisa, onde uma seleção natural é feita: falar disto e não daquilo. Saber do que vou falar define todos os demais assuntos que não entrarão no meu estudo e, assim, a primeira procura por informações está marcada pela seleção de interesses que motivou o início da pesquisa.

No presente caso a pesquisa começou em um projeto final de licenciatura, sendo que, obviamente, culminou na decisão por determinadas especificidades que o diferem deste trabalho. O motivo da contribuição da pesquisa anterior a esta está na semelhança do ponto de partida: anotações feitas a partir da observação de uma doença, relacionando-as com o labor artístico da direção de atores. A grande diferença que distingue uma pesquisa

da outra está exatamente no uso dado às informações colhidas sobre a doença em questão. Se há dois anos atrás o fim era a criação de uma metodologia de trabalho com um ator de características específicas, agora trata-se de estabelecer uma linha estética de composição de cena a partir da direção de uma atriz que aplicará os conceitos estudados em seu trabalho interpretativo.

É ainda relevante dizer sobre a apresentação desta pesquisa que sua primeira motivação está no desafio que representa “pensar por escrito” (Booth, 2003) algo que nasceu de uma sensação. Mais uma vez minha anterior pesquisa serve-me de exemplo já que tive a oportunidade de colocar sobre o papel – e também sobre o palco, em forma de laboratório prático, dirigindo atores em um projeto – algumas especulações que geraram objetos de estudo que aqui me servirão como fonte secundária de pesquisa.

Dada a importância que teve o meu anterior estudo para o início do estudo atual, considero indispensável destacar as características específicas do mesmo que me serviram aqui de ponto de partida e referência para o início pesquisa.

O referido estudo realizado em Espanha permitiu-me experienciar o contacto com um ator cego e, partir das necessidades e limitações que a cegueira representa para a comunicação entre diretor e ator, desenvolver junto ao mesmo uma metodologia que me permitisse dirigi-lo criando códigos específicos de trabalho. Tabei de estudar os sintomas, as reações, as principais características oriundas do estado físico do ator cego de maneira a aprender a comunicar-me com essas características. O que interessava na altura era desviar-me do que a priori se apresentava como atípico e conseguir estabelecer uma comunicação sem prejuízo para a cena. O resultado foi a perda do protagonismo que a cegueira tinha na presença do ator cego e na forma do mesmo comunicar-se cênicamente. O trabalho final, portanto, foi o de criar uma sombra para as limitações da doença e ocultá-la de maneira a não causar nenhum tipo de estranhamento para quem assistisse. Em outras palavras: a cegueira “desapareceu” aos olhos do espectador.

Outra experiência que antecede o atual trabalho mas que certamente influencia no mesmo de maneira direta é o projeto realizado juntamente com Adriana Santos durante o primeiro ano do curso de Mestrado. Juntas desenvolvemos criamos um espetáculo intitulado “Isso que você disse, quem disse?”. Trata-se de um trabalho de criação onde ambas participamos como atrizes e também encenadoras e o objetivo era a “evocação do eu do ator para a cena”, de modo a aproximar-nos de um realismo tal que colocasse em questão o sentido da verdade no teatro que fazemos hoje em dia. Essa questão se levanta

quando pensamos na verosimilhança da interpretação realista porém teatralizada que co-habita em programações culturais e espaços públicos com performances onde o artista prescinde da máscara e do personagem, em busca de sua identidade. O artista cria desde cada letra que pronuncia em cena até a linha estética, chegando inclusive a criar novas estéticas, expondo um objeto artístico vivo e que questiona a verdade dos personagens mais realistas. Essa verdade que deixa difusa a linha que separa a vida da arte atua como uma provocação ao trabalho de construção do personagem realista. É a partir desse pretexto que em “Isso que você disse, quem disse?” foi determinado um processo criativo completamente aberto, sem guião que antecederesse o trabalho e com o desafio principal de evocar as identidades das atrizes para a cena, fazendo deste o ponto de partida para a criação de cenas.

O processo do último espetáculo interessa para o presente projeto no sentido de que contribuiu como ponto de partida para a definição de uma estética na construção dos personagens que fazem o espetáculo “Rotina”. Mais adiante descrevo pormenorizadamente sobre esta influência.

## **1.2 - APROXIMAÇÕES AO TEMA: O ESPECTRO DO AUTISMO.**

Sabemos que uma pesquisa já está contribuindo para o desenvolvimento do tema quando percebemos que alguns termos ou expressões usados inicialmente são gradualmente substituídos por outros mais adequados. Cheguei já a esta fase e passo a colocar em questão o uso do termo “doença” para referir-me ao autismo. Ainda que se trate de uma doença propriamente, parece-me que referir-me ao autismo dessa maneira acaba por “banalizá-lo” por ser uma designação demasiado genérica. A partir da consulta ao DSM-5 (*Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders, Fifth Edition*), passo a referir-me ao autismo da maneira mais adequada: “transtorno do espectro autista”<sup>1</sup>. Esse transtorno abarca diversas variedades do autismo e todos têm como denominadores comuns: “o prejuízo persistente na comunicação social recíproca e na interação social; [determinados] padrões restritos e repetitivos de comportamento, interesses ou atividades” (ASSOCIATION, 2014).

---

<sup>1</sup> No entanto, a fluidez do discurso da escrita pode, por vezes, levar-me à termos como “a patologia”, o que não invalida o conhecimento aqui registrado sobre essa forma de referir-me ao autismo.

Ainda que o estudo científico sobre o autismo tenha sido um campo de passagem obrigatória para o processo de investigação, não demorei-me em conceitos técnicos/clínicos. A visita às fontes dessa natureza foram feitas com alguma ligeireza e superficialidade, já que o objetivo final não era o de expor uma ilustração do comportamento autista mas sim usar das características do mesmo para a elaboração de uma leitura estética que denuncia um comportamento social. Desse modo, estabeleci o propósito estratégico de não perder-me unicamente nas fontes de estudos clínicos sobre o autismo e evitei o risco de tornar a pesquisa algo meramente informativo. Procurei títulos que tratassem o tema de outras formas. Essa decisão ajudou-me a aproximar-me do tema sem cair no simples levantamento de dados clínicos. Esse caminho me levou ao primeiro título consultado: “Vozes silenciosas” da norte-americana Torey Hayden, onde conhecemos a história de uma criança com comportamento diferenciado das demais e posteriormente diagnosticada com autismo. As descrições da autora nessa obra de ficção dão-nos uma ideia bastante detalhada das primeiras reações e comportamentos que podem interessar vivamente ao estudo.

O contacto com a obra de Torey Hayden ampliou-me o horizonte nessa direção e inspirou-me a buscar nos próprios portadores do transtorno, a descrição dos diversos tipos de reações autistas. Dessa maneira cheguei à consulta de inúmeros documentários, vídeos caseiros postados em linha, blogs de organizações de apoio à pessoa com algum tipo de autismo, etc. A cada depoimento novo minha coleta de dados se enriquecia de detalhes, o que será minha matéria-prima para o trabalho com a atriz.

Ainda sobre as direções escolhidas para as primeiras explorações do tema, decidi-me pela busca de programas e/ou métodos de trabalho com autistas, uma vez que se trata de mecanismos preparados para as possíveis reações já esperadas. Desta maneira, conhecer uma metodologia de trabalho com pessoas autistas me ajudaria a estudar essas reações de maneira pormenorizada. Optei então por buscar o contacto de profissionais que desenvolvessem afim de que me iluminassem o caminho no campo metodológico.

Através de um material oferecido pela educadora Laura Maria Roque dos Santos, pude ter acesso às metodologias utilizadas na alfabetização de crianças com o espectro do autismo. Esse material me orientou enquanto a aproximação à lógica de comportamento das crianças em resposta a essa metodologia.

Esses primeiros materiais me ajudaram a conhecer as incontáveis características que o espectro do autismo apresenta nos mais variados diagnósticos existentes,

colaborando na elaboração de um elenco de características e estabelecendo, assim, meu primeiro material para trabalhar juntamente com a atriz.

### **1.3 - O COMPORTAMENTO SOCIAL NA ATUALIDADE.**

“A comunicação no meio técnico-digital tornou entretanto viável e rotineira uma ta conexão entre técnica e comunicação, (...), que a comunicação acaba por ter nas formas integralmente virtuais da reprodução das instruções da linguagem.máquina as suas condições de efetivação.” (PIRES, 2011, p.20)

Esse tópico do documento tem como objetivo agregar um embasamento teórico para o desenvolvimento da pesquisa que produziu, além do trabalho de construção de personagem a escrita de uma dramaturgia. A afirmação feita por Pires (2011) marca um ponto de partida e o *leitmotiv* na elaboração do texto teatral que foi trabalhado: o uso da máquina para o estabelecimento da comunicação e suas consequências.

A evolução da comunicação das sociedades no tempo está determinada pelos meios que utiliza para estabelecer a interação de um modo geral.

O século XXI se caracteriza, entre outras coisas, pela forte influência tecnológica nesses meios. Uma práxis comum da atualidade é a utilização de um aparelho ou máquina para que duas pessoas estabeleçam relação (seja o telemóvel, o computador ou qualquer tipo de comunicador). Dessa forma passamos a depender de um interventor (nomeadamente o veículo da mensagem encaminhada pelo emissor ao receptor) que neste caso não só é veículo como também partícipe ativo na comunicação. O aparelho determina, por suas características de funcionamento, a qualidade da comunicação e pode chegar a intervir até mesmo na intencionalidade da mensagem contida na mensagem. Essa situação gera uma consequencia previsível: a transformação da mensagem original de forma determinante.

Se por um lado o veículo da mensagem é forte potenciador da transformação da mesma, o efeito não é menor sobre os agentes da comunicação (emissor e receptor).

Servindo-me da metáfora concludo este pensamento da seguinte forma: ao render-se à dependência do meio tecnológico para estabelecer relação com o receptor, o emissor passou a “metamorfosar-se” com o seu interceptor, a máquina.



Com a interferência direta das máquinas nas relações sociais, o homem passou por um processo de “coisificação”. O que antes se regia por necessidades sociais (tal como reuniões familiares, encontros para tratar de assuntos laborais, passeios em busca de um local específico para comer, etc.) passou a ser programado, simplificado e editado pelo mundo virtual. Os encontros virtuais são mais imediatos, portanto cotidianos, o que dispensa o encontro frequente. Os assuntos de trabalho resolvem-se por e-mail ou reunião via skype. As saídas para o lazer (quando se dão) são tratadas anteriormente por um motor de busca *online*. Essas e outras medidas passam a servir o “patrão” do ser humano contemporâneo: o tempo. Quanto maior a disponibilidade de tempo, mais bem sucedido se é. Assim, também virtual passou a ser comportamento humano que, livre das regras sociais do contato presencial, deixou de “ser” e passou a “indicar ser”. Os estados de ânimo já não precisam ser reais, bastam com uma descrição de *status* nas redes sociais, nos sms ou mesmo com a indicação por *emoticons*.

A transformação da linguagem e conseqüentemente dos códigos de expressão física é portanto a tradução desse processo. A mudança nas regras de comunicação geraram portanto uma brusca mudança no comportamento das sociedades. Essas mudanças passaram a assemelham-se a condutas dantes relacionadas com pessoas que vivem alheias à sociedade a que pertencem. Em outras palavras, o comportamento do homem atual passou a parecer-se ao de pessoas diagnosticadas como portadoras de determinadas doenças mentais.

No processo de pesquisa e criação que foi desenvolvido, procurou-se averiguar as semelhanças possíveis entre o comportamento do homem do século XXI, dependente da tecnologia para comunicar-se e “metamorfoseado na mesma”, com o autismo. Essa relação tem a ver com uma das mais fortes características desse distúrbio psíquico: o isolamento. A criação de uma realidade paralela parece aproximar muito o comportamento do autista e do normotípico porém partícipe de uma sociedade formada por seres pouco sociáveis.

## **1.4 TEORIAS TEATRAIS COMO ALIADAS NA DIREÇÃO DA ATRIZ.**

### **1.4.1 - Jerzy Grotowski: Partituras de ação/ rigor no trabalho físico.**

O trabalho prático com a intérprete visava transcrever para o corpo da mesma uma dramaturgia de comunicabilidade baseada em uma estética específica. As características do

autismo seriam o ponto de partida e as ferramentas utilizadas na fase de laboratório seriam principalmente as dos enunciados do teatro físico de Jerzy Grotowski.

“... o performer deve trabalhar em uma estrutura precisa, fazendo esforços, porque a persistência e o respeito pelos detalhes são o rigor que permite fazer presente o eu-eu. As coisas por fazer devem ser exatas.” (GROTOWSKI, 1997, p. 376)

Não podemos negar as imagens de “sacerdote” e “guerreiro” que Grotowski atribuía a ideal postura do ator e que, nesse contexto, reafirma sobre a exatidão de seu trabalho físico. Meu interesse nesse teatro é inicialmente ideológico mesmo sabendo que o fim esperado não era de uma estética rígida. Interessou-me organizar o trabalho a partir dessa filosofia porque minha comunicação com a intérprete seria, em sua maioria, referindo-me às partes de seu corpo. Seu trabalho criativo também precisaria de uma definição precisa de minha parte para que pudesse funcionar na mesma sintonia do meu processo.

Grotowski chama de partitura o trabalho que o ator realiza em cena. Usa esse termo com a preocupação de que o intérprete mantenha o rigor na execução das ações mas nem por isso perca aquilo que é convicção para um músico: ser partícipe ativo na execução das notas. Essa definição também me serve neste trabalho sobre a construção de um personagem através do seu corpo e de um tema: a apatia.

Foi importante que a intérprete tivesse consciência de que a leitura dramática do seu corpo transmitisse, finalmente, o estado de apatia mas que isso não fosse lido nela, enquanto agente da ação. É neste ponto que afirmo uma característica própria da minha pesquisa, onde defendo a máxima de que o ator/intérprete/criador pode (e em alguns casos deve, ao meu ver) manter uma distância tal do personagem enquanto o executa, que seu estado anímico e emocional seja independente do estado físico do personagem. Não me refiro a “não sofrer se o personagem sofre”. A colocação aqui vai em um sentido mais profundo e delicado do ofício do ator. No momento que desempenha o papel em cena, o intérprete faz nascer um novo estado físico, diferente do seu. Esse estado é o do personagem e provavelmente lhe conduzirá orgânicamente a um estado anímico e emocional do mesmo. Seu estado físico é só um já que seu corpo está “emprestado” ao ente de ficção mas será a independência do seu estado anímico-emocional o que fará de seu trabalho algo controlável tecnicamente. Nesse sentido o trabalho se estabelecia desde

uma comunicação direta com as partes do corpo da intérprete. As reações que reverberavam nela é o que eu chamo de produção de estados anímicos do personagem e a soma de tudo é a leitura dramática que o espectador tem acesso, no contexto da cena.

#### **1.4.2 - Brecht: O distanciamento (ator / personagem)**

O processo de produção de estados anímicos a partir de uma reorganização do corpo requer, como dito anteriormente, uma distância entre ator e personagem. Essa necessidade nos lembra o conceito brechtiano<sup>2</sup> de distanciamento mas neste caso a necessidade da distância vem para permitir um exaustivo e constante trabalho de consciência corporal. Nenhum movimento deveria estar desprovido de um olhar crítico da intérprete para que, assim, pudesse conduzir seu trabalho criativo gerando estados anímicos que interessassem à cena. Essa metodologia que pode sugerir uma frieza e não empatia da intérprete para com o personagem teve em realidade uma grande produção de carga emocional, justamente provocada por uma concentração plena no desempenho das ações do personagem.

“O ator brechtiano se controla. O que não quer dizer que represente friamente. Ele tem o direito de deixar-se levar pela emoção durante os ensaios, (...). Depois, deve-se ter o domínio total e encontrar os meios artísticos exatos para sugerir este ou aquele aspecto dessa emoção, para traduzí-la exteriormente através de um ato...” (PRÓCHNO, 1999, p. 182)

Ainda que o fim do distanciamento brechtiano, desde sua concepção seja outro e não o aqui buscado, serviu-nos como filosofia para o processo de trabalho de investigação prática sobre o personagem. Trabalhamos o tempo todo apoiadas no controle da ação mas sem nunca desconsiderar os efeitos emocionais que esta tem sobre a intérprete. A construção do personagem fez-se, desse modo, de maneira técnica e com um rigor que lhe permitirá repetir com alguma destreza e exatidão.

---

<sup>2</sup> “Verfremdungseffekt”, ou “Efeito V”, nomeado pelo teórico para referir-se à distância estabelecida pelo ator em relação ao personagem e às circunstâncias por ele vividas. A necessidade do uso do “Efeito V” estava na de possibilitar uma postura crítica do ator ao mesmo tempo que o espectador percebesse que o que tinha diante de si era uma reprodução teatral. Desse modo não deveria permitir que, afetado pela *catársis*, deixasse de relacionar o conteúdo do espetáculo com sua própria vida.

Uma vez identificadas as bases teóricas teatrais que sustentariam o trabalho prático com a intérprete, faltava-me ainda um compromisso com a estética teatral.

### **1.4.3 - Stanislavski: o “se mágico”.**

A criação conjunta do texto com Adriana<sup>3</sup> e as necessidades de ambas pesquisas nos conduziram à definição de uma estética realista<sup>4</sup> para o espetáculo que conformaria a união dos dois estudos.

Qualquer estudo que trate sobre a interpretação, realista ou não, passará pelos enunciados de Stanislavski, sendo o primeiro teórico a documentar sobre as ferramentas da interpretação para o ator. Ao se tratar de uma estética realista, estilo que moldurou o trabalho de Stanislavski, fez-me estudar e refletir com maior empenho sobre algumas definições de seu vocabulário e, assim, ponderar sobre as possíveis colaborações no processo de construção da personagem. Destaco o especial interesse de Stanislavski pela “verdade cênica” e passo a olhar com especial atenção para seu estudo sobre o “se mágico”. Essa ferramenta foi minha principal aliada no trabalho sobre a empatia da intérprete com o personagem. Por outro lado é possível excluir do meu foco de interesse o que contraria os propósitos da pesquisa, nomeadamente o teatro psicológico e as ferramentas stanislavskianas para o atingir, tais como o uso das “memórias emotivas” e das “circunstâncias dadas”, por exemplo. É óbvio (pelo já descrito até este ponto) que distancio-me nesta pesquisa de qualquer tipo de metodologia que funcione a partir do psicologismo mas não deixo de relacionar o trabalho com trabalho psicológico por parte da intérprete durante seu trabalho de criação.

O “se mágico” foi a ferramenta que Stanislavski identificou no trabalho com os atores e nomeou-a assim, afim de ajudar em seu trabalho pedagógico. Para mim trata-se de um compromisso do ator para com a ficção de maneira que seja capaz de tornar-la realidade em um contexto específico: o agenda da ação verdadeiramente vive uma experiência. Partindo desse princípio apóio-me nesta ferramenta para solicitar à intérprete

---

<sup>3</sup> A finalização da presente pesquisa se deu através da apresentação de um espetáculo conformado pela união deste e de mais outro estudo. Essa união é detalhada no seguinte tópico, a respeito das fases do processo criativo.

<sup>4</sup> A opção pelo realismo na estética do espetáculo final também se explica em detalhes no tópico seguinte deste documento.

que seu processo criativo nunca deixe de passar pelo “se” e que assim responda aos estímulos e corresponda ao que a ação pede. Porém, enquanto que em um processo stanislavskiano a atriz deveria analisar as circunstâncias dadas e reagir “se” estivesse naquela situação, aqui o processo elimina a necessidade de ubicar-se em umas circunstâncias fictícias e passa considerar as circunstâncias reais que vive. Em definitiva, a intérprete é orientada para agir em nome do “se” porém correspondendo às circunstâncias físicas em que se encontra.

Essa ferramenta levada à prática corresponde à uma reação física da atriz se lhe peço, por exemplo, que levante um braço, porém deve fazê-lo desde o papel que está assumindo, ou seja, o personagem. Esse rol será acessado, portanto, fazendo uso do “se mágico” de Stanislavski.

#### **1.4.4 - Meyerhold: a biomecânica na criação e construção de movimentos.**

Até este ponto da pesquisa tenho entre meus apontamentos: o teatro rigoroso e o estabelecimento de partituras de ação, de Grotowski; a influência de Brecht na distancia emocional do ator com o trabalho de construção da personagem; e o compromisso com o sentido da verdade, apoiando-me em enunciados de Stanislavski para delinear estética realista no resultado. Antes de passar para a fase de criação de uma metodologia de trabalho propriamente dita, onde essas teorias convergiram e puderam encontrar uma identidade própria no processo criativo, finalizei com alguns enunciados da biomecânica de Meyerhold. Acreditava que os exercícios práticos com a intérprete deveriam acontecer através de uma dinâmica muito concreta e encontrei na cientificidade da Biomecânica o que precisava.

“Meyerhold trabalhava um vocabulário físico-gestual, a partir de alguns movimentos centrais, a fim de desenvolver a precisão e o poder de síntese corporal expressiva do ator.” (GORDON apud CARBONARI, 2013, p. 39)

Sobre a utilização das lógica de exercícios de Meyerhold, interessa-me a precisão visando a consciência corporal. Em seu enunciado sobre a biomecânica onde elenca os princípios do seu teatro construtivista, constam algumas indicações que reforçam a dinâmica pretendida no meu trabalho junto à intérprete.

“Cada um deve compreender e saber sobre que perna está, a direita, a esquerda, as duas juntas. Cada intenção de mudar a posição do corpo ou dos membros deve imediatamente ser consciente.” (TSGALI apud CARBONARI, 2013, p. 40)

Finalmente, a reunião das teorias teatrais visitadas por mim durante o processo de fundamentação teórica-teatral conformam o seguinte resumo:

	<b>Teoria</b>	<b>Motivo</b>	<b>Teoria</b>	<b>Motivo</b>
<b>Ferramentas estratégicas para a interpretação</b>	<b>Brecht:</b> <b>O distanciamento (ator / personagem)</b>	- Incentivar na intérprete a capacidade de estabelecer uma relação de dissociação entre seu estado anímico e o do personagem e assim construí-lo tecnicamente.	<b>Meyerhold:</b> <b>Biomecânica (a criação e construção de movimentos a partir da anatomia do corpo).</b>	- Estabelecer um tipo de comunicação com a intérprete que lhe fomenta a ideia de que deve criar a partir “das peças do seu corpo”.
<b>Estética (personagem/ cena)</b>	<b>Stanislavski:</b> <b>O “se mágico”</b>	- Para buscar uma estética final realista, que gere identificação para com o espectador, desafiando os eventuais efeitos distanciadores causados pelo trabalho concentrado especialmente no físico (e não no		

		psicológico).		
<b>Metodologia de trabalho (estratégias da direção)</b>	<b>Grotowski:</b>  <b>Partituras de ação/ rigor no trabalho físico.</b>	- Afim de esquematizar e pormenorizar o trabalho de construção de ações de maneira que a intérprete seja capaz de realizar o processo criativo partindo de uma base pré-estabelecida.	<b>Meyerhold:</b>  <b>Biomecânica (a criação e construção de movimentos a partir da anatomia do corpo).</b>	- Para ativar sua consciência corporal de modo que pense seu corpo por partes e nunca como “bloco de uma só peça”.  Promover a ideia do trabalho preciso e rigoroso.
<i>Tabela 1.1 - Bases da teoria teatral utilizadas durante o processo prático.</i>				

## 2. SEGUNDA FASE DA PESQUISA: O PROCESSO CRIATIVO

“The first in time I shall call Preparation; the second is the stage during which he was not consciously thinking about the problem, which I shall call Incubation; the third, consisting of the appearance of the 'happy idea ...', I shall call Illumination. And I shall add a fourth stage, of Verification...” (WALLAS apud ROTHENBERG, Albert e Carl R., 1976, p.70)

Em 1926 Graham Wallas descreve pela primeira vez o que será conhecido como as fases do processo criativo. Apresenta um modelo pioneiro sobre as fases contidas nessa dinâmica. Wallas expõe as seguintes etapas: preparação, incubação, iluminação e verificação. Apesar da lógica contida nesta sequência e fato de que diversos processos criativos identifique cada uma dessas fases contida em seu percurso, admite-se também que nem sempre o mesmo acontece de forma linear. Há casos onde uma primeira iluminação ocorre e se esvai depois de uma fase de incubação e assim por diante.

Muitas vezes o processo criativo nas Artes é entendido como algo subjetivo, isento de uma sequência lógica, sem sequer possibilidade de alguma previsão quanto às fases que se pode/deve passar até chegar em um resultado final: a criação. As previsões são sempre pessimistas quanto a sua exequibilidade, deixando sempre asteriscos que alertam sobre as possíveis variações quanto a prazos e possibilidade de criação das condições ideais para a realização do pretendido. Em outras palavras: nunca se sabe se o processo criativo vingará e chegará a um resultado ou se tudo ficará pela especulação. Seja por falta de inspiração, por falta de fluidez criativa ou mesmo por incapacidade de continuidade do processo frente a acontecimentos externos durante o mesmo. Tudo pode acontecer. Wallas nos mostra que, mesmo que inconscientemente, as fases do processo criativo existem e podem ajudar-nos na orientação de um trabalho acadêmico como este. Seja quais forem as condições, durante o processo criativo haverá sempre a fase em que levantamos dados, o momento que os deixamos reverberar em nós, a conexão que estabelecemos entre esses dados e o que queremos fazer/contar/experimentar em arte, terminando com a verificação dos resultados e avaliação dos mesmos.

No processo criativo em questão as fases aconteceram segundo o enunciado de Wallas, com uma preparação prévia onde reuni toda a informação teórica a respeito do autismo e das características de comunicação da sociedade contemporânea. Posteriormente



essas informações passaram por um processo de assimilação, foi quando procurei formas de relacionar o conteúdo todo com a prática artística. Foi no cruzamento com a pesquisa da minha colega Adriana Santos<sup>5</sup> que me vieram à mente as possibilidades de transcrição desse conteúdo para um formato artístico: um texto e um personagem que o sustentasse. Depois dos ensaios abertos e principalmente após a estreia, foi possível diagnosticar os logros e as conexões reais entre o pretendido e o alcançado. À continuação exponho o processo criativo, fase a fase. É importante dizer que a documentação desse processo está organizada e exposta de maneira a facilitar o acesso ao percurso realizado mas que o trabalho prático tem como característica intrínseca a simultaneidade no desenvolvimento das ações.

## **2.1 - INTERPRETAR UM PERSONAGEM NO TEATRO CONTEMPORÂNEO**

Quando pensamos em contemporâneo muitas vezes cometemos o erro de imaginar elementos incompreensíveis, complexos ou de difícil acesso. O que o dicionário nos diz é que contemporâneo é simplesmente o que pertence ao tempo atual. Uma definição que poderia ser simples, se complica quando temos que identificar algo contemporâneo porque para isso temos que saber o que é próprio do tempo atual e o que convive connosco no presente mas é apenas uma visita ao passado.

O teatro enquanto arte efêmera traz necessariamente a contemporaneidade agarrada à si, o que não lhe exime de compromissos com a atualização e renovação. Ainda que se faça um espetáculo hoje, com atores de hoje e condições de hoje, as técnicas utilizadas podem ser perfeitamente as do século passado, como efetivamente tende a acontecer. Provavelmente se Stanislavski estivesse vivo já teria reformulado mil vezes seus apontamentos sobre as ferramentas para a interpretação. Mesmo assim a maioria dos trabalhos contemporâneos regem-se por seus enunciados e esforçam-se para adaptar o menos possível às suas condições atuais. Essa decisão acaba por formatar um teatro que não dialoga totalmente com o seu tempo já que exige do espectador (de um século depois) os esforços para compreender e aceitar inúmeras convenções.

---

<sup>5</sup> Sobre o estudo da esquizofrenia na construção da personagem, atualmente em fase de documentação para apresentação em forma de relatório final de Mestrado em Teatro na Universidad de Évora.

Minha passagem pelo curso de Artes performativas me apresentou um pensamento artístico que reclama a vivacidade e a efervescência que a vida fora do palco contem e que as salas de teatro foram perdendo, dando espaço para uma interpretação viciada e de clichês. Quando o ator assume ser outro e abdica do eu na cena, temeroso de, se assim não for, ser apontado como mau ator, passa a anular-se enquanto partícipe ativo e criador da cena. Se o teatro político de Brecht, de Piscator e de Boal reivindica a postura ativa do espectador de teatro, as artes performativas não deixam espaço para um ator omissivo, portanto passivo. A performance foi o sopro de ar fresco encontrado pelo teatro que apresentou novas fórmulas para atingir a desejada atualização e renovação em seu formato. Entre elas está a negação da interpretação que esconde a identidade do ator. Minha experiência como atriz no projeto anterior me proporcionou uma experiência nesse sentido e o que detectamos no resultado foi a aproximação entre ator-cena-espectador. Essa dinâmica reforçou as relações empáticas entre ambos elementos e provavelmente seja essa sua maior contribuição.

Depois de considerarmos as contribuições da pesquisa anterior, optamos ambas por desenvolver as respectivas pesquisas considerando o retorno da presença evidente do personagem mas dessa vez “ao lado” da atriz. Isso significa que a interpretação seria trabalhada (por mim e por ela, ambas como atriz e diretora) de maneira a não negar nossas identidades em cena ao mesmo tempo que ficasse evidente a presença do ente de ficção. A ficcionalidade seria acentuada com a decisão por uma proposta de cena que acontece fazendo uso da quarta parede e que além disso narraria uma história realista. Por outro lado, os personagens não teriam nome próprio e seu comportamento em cena seria apresentado democraticamente e simultaneamente ao comportamento orgânico da atriz.

A opção de trabalhar a partir das respostas orgânicas da atriz e ao mesmo tempo do comportamento físico do personagem, conjugando essa co-habitação em um mesmo corpo, fez-me mudar a definição do seu papel na minha pesquisa. Acredito que referir-me à ela como “atriz” pode limitar à uma ideia tradicional e pré-concebida de alguém que está anônima na cena. Opto então por chamá-la de “**intérprete**” já que terá que interpretar as reações dos estímulos recebidos e assim manter-se ativa e presente em cena (juntamente com o personagem).

## **2.2 – A CONSTRUÇÃO DO PERSONAGEM: DAS CARACTERÍSTICAS DE UMA PATOLOGIA AO ATO PERFORMATIVO**

O que antes foi a cegueira para meu estudo do comportamento do intérprete e as consequências na comunicação – também cega, afinal – agora é o autismo o centro de interesse da pesquisa. As características principais e mais evidentes desse grupo de doenças neuronais que compreende o autismo é o principal foco do meu interesse e o ponto de partida da minha pesquisa.

A decisão por relacionar as características de uma patologia com a criação artística diz muito sobre os caminhos que escolheria para trabalhar. A obsessão da Ciência por nomear cada sintoma e enquadrá-lo nesta ou naquela doença apresenta uma exatidão que poderia ser um problema na hora de servir-me dessas características para uma criação livre de um personagem. Como bem se sabe, a criação artística não tem compromisso com as regras da vida na sua literalidade. Se na vida um cavalo não pode voar, na arte não faltam cavalos alados. Igualmente se na Ciência uma patologia específica apresenta esses e não aqueles sintomas, na no teatro podemos transformar tudo em metáfora e ficar apenas com a essência do tema, apresentando uma nova leitura dessa patologia. Esse trabalho de resignificação de algo tão concreto como um comportamento patológico exige um trabalho técnico minucioso com a linguagem utilizada, para que esta funcione como guia do espectador à essa realidade artística criada, onde o impossível é possível. A decisão por uma linguagem e o manejo técnico da mesma são passos fundamentais do processo de criação. Diante do leque de possibilidades que a criação artística me apresenta, interessa-me caminhar sobre conceitos bem definidos, utilizar uma metodologia clara para, desse modo, deixar fluir os resultados. Para isso foi preciso traçar de forma pragmática todas as fases de trabalho e deixar as incertezas para a fase de ensaios, já com o personagem em pé.

Depois de uma fase inicial de aproximação às características do autismo, resolvi apoiar-me no fato de haver incontáveis tipos de autismo e principalmente a denominação do conjunto dessas variações: um “espectro”. A subjetividade que essas características contêm foi a base onde apoiei o trabalho criativo. Afinal: se a própria Ciência não conseguiu encontrar uma definição clara sobre o autismo (suas causas e características exatas), mais liberdade teria eu para construir uma personagem a partir das várias características, sem grandes preocupações com a verosimilhança. É importante ainda ressaltar que a decisão pelo autismo se fez pelo comportamento generalizado das pessoas

diagnosticadas com o espectro. Isso reafirma meu interesse no estado percebido no autista, mais do que aproximar-me da patologia de maneira clínica-científica.

Sobre as primeiras impressões que apontei depois de observar diversas pessoas diagnosticadas com autismo, as que mais me interessavam para o trabalho criativo é o estado físico que, no meu entender, narram um tipo de cegueira. Depois do trabalho com o ator cego<sup>6</sup> desenvolvi um olhar especial em direção a essa incapacidade. Passou a chamar-me a atenção o fato de que a ausência da vista altera significativamente o comportamento e portanto a expressividade da pessoa em questão. Este elemento tem enorme importância no estudo da interpretação se consideramos que as principais técnicas de interpretação conhecidas na atualidade jamais consideraram o ator desprovido da capacidade de ver o que se passa ao seu redor. Com este antecedente não foi difícil a relação do comportamento físico do cego e a cegueira que também se detecta na atitude corporal do autista. Se meu estudo anterior lidava com a expressividade do corpo que literalmente não vê seu entorno agora passo a questionar essa cegueira quando os olhos não são desprovidos dessa capacidade mas ainda assim comportam-se de maneira parecida. O que percebo no caso do autista é que sua cegueira não tem a ver com seus olhos mas com a maneira de olhar o mundo. Há uma distância estabelecida entre a pessoa e todos os elementos à sua volta e seu corpo reflete isso. Ao mesmo tempo existe uma comunicação acontecendo (assim como acontece com o cego) e no caso do autista diria que essa comunicação acontece de forma intensa e sem cessar. Todas as informações sonoras, visuais, tácteis, olfativas etc., sensoriais na sua totalidade, são captadas pelo autista e sua forma de administrá-las é isolar-se delas. Desse isolamento nasce o estado de “cegueira física” onde o corpo não tem uma atitude normalizada (ou seja, não segue uma norma) mas sim esforça-se continuamente por manter-se apático em relação ao mundo que o rodeia.

Quando chego ao conceito da apatia como tradução da expressividade do corpo autista, rapidamente correlaciono com o comportamento físico de uma grande parte das pessoas. Essa atitude, no entanto, se apresentou inicialmente para mim como mera sensação sobre uma forma diferente de linguagem não-verbal e algo assim seria insuficiente para desenvolver minha pesquisa. Não fosse por identificar algo de mais tangível, como uma transformação física significativa, de pouco adiantaria dar seguimento a esse linha de pensamento da pesquisa. Sendo assim, a observação desses corpos apáticos

---

<sup>6</sup> Referido anteriormente neste documento.

porém livres de qualquer diagnóstico patológico, passou a ser meu foco de interesse. Uma vez convencida de que era capaz de encontrar uma espécie de cegueira no comportamento físico de muitas pessoas (apoiada em observações muito específicas que o estudo me aportou sobre a cegueira e sua reverberação no corpo), o próximo passo foi conjecturar a respeito das causas para trabalhar com as consequências.

Na primeira fase da pesquisa teórica encontrei diversos artigos e publicações sobre a apatia das sociedades em relação as transformações que o mundo anda sofrendo. Desde as mudanças climáticas, passando pela guerra na Síria e chegando a banalidade da pobreza em vários países. O que muitos coincidem é que essa apatia está alimentada pelo uso excessivo das novas tecnologias no cotidiano. Entre os usos dessa tecnologia interessa-me principalmente a forma como as comunicações sociais se fazem através de computadores, telefones portáteis e demais aparelhos eletrônicos. Muitas das necessidades de expressão corporal se fazem desnecessárias quando o receptor não vê o emissor. Uma vez mais o não ver atua como condicionante na expressividade corporal. Feitas essas conexões, o próximo passo seria unir esses dados: autismo, apatia, comunicação cega, uso de meios tecnológicos para estabelecer relações sociais, etc., todos em direção a criação de um personagem e colocá-lo em uma situação para desenvolver o objeto final: um espetáculo.

Uma vez definidos os conceitos a se trabalhar, passo a pormenorizar cada um deles de maneira a conhecer o conteúdo total a ser trabalhado com a intérprete e, assim, dividir esse conteúdo no espaço de tempo disponível. Também deveria desenvolver uma metodologia do trabalho prático para fazer do processo algo criativo também para a intérprete e não que se tratasse de um simples labor de reprodução do que eu visionasse. Dessa forma, destaquei as características que mais me interessavam para a posterior composição artística, junto com a intérprete.

Entre as características mais comuns entre os diversos tipos de transtornos do espectro autista, algumas que despertaram-me especial interesse para o trabalho de escrita cênica-dramatúrgica foram: percepções sensoriais desorganizadas; comportamento repetitivo; linguagem alterada e comunicação por gestos; nulidade de expressão facial; obsessão pela rotina; classificação dos elementos do entorno (objetos, pessoas, etc.), através de números e cores; capacidade de raciocínio rápido e aprendizagem em velocidade muito acima ou muito abaixo da média; memorização de uma grande quantidade de informações muito específicas; comunicação condicionada ao uso de pictogramas;

balanceio do corpo como única forma de relaxamento; irritação aguda como consequência de ouvir um ruído específico; etc. Cada uma dessas características poderiam ou não participar da ação dramática do personagem mas o que interessava era apoiar-me nelas para criar exercícios que ubicassem o corpo da intérprete em um discurso que fosse nessa direção.

Quanto ao estudo em torno a apatia, entender o termo desde a psicologia foi o caminho escolhido já que, em suma, a apatia configura um estado psicológico de desinteresse, falta de motivação ou mesmo indiferença. Esta definição claramente se distancia da condição ideal do ator em cena: atento, conectado com seu entorno, interessado e pronto para responder a qualquer estímulo. O ponto que une ambas condições é o fato de encontrar no corpo cotidiano à minha volta muitas das características da apatia mas sem deixar de estar conectado, atento e pronto para responder a estímulos.

Neste momento da pesquisa cheguei a uma decisão importante para o trabalho com a intérprete: a necessidade de optar por uma linguagem estética no trabalho. Essa necessidade nasce da estranheza que me causa a observação ao comportamento autista e somado à pesquisa sobre a apatia. Pouco a pouco a imagem que se formou em minha mente é de um ser que aparentava algo que se distancia muito do comportamento dito normal pelo senso comum. Esse panorama facilmente me distanciou de uma estética realista e esse motivo me faz optar decididamente por trabalhar situações completamente realistas, afim de contrastar e assim evidenciar as características trabalhadas.

A opção por trabalhar a partir de uma estética realista marcou uma característica importante do trabalho final: a identificação do espectador com o objeto final. É também algo a se considerar a experiência realizada no último projeto<sup>7</sup> que fiz com a Adriana. Dessa pesquisa interessa-me ficar com essa sensação de correspondência entre vida e teatro mas não a ausência do personagem. No presente projeto o objetivo era fundamentalmente criar um personagem mas sem perder essa capacidade de identificação real do espectador para com ele, mesmo convencido de se tratar de um ente da ficção.

Depois de incansáveis encontros com Adriana Santos onde conheci sua proposta para a personagem que partilharia a cena com o personagem que eu simultaneamente criava, percebi que a opção por uma situação cotidiana seria a melhor para expôr ambas pesquisas. Igualmente existia de sua parte o interesse daquele tipo de identificação do

---

<sup>7</sup> Também referida anteriormente neste documento, intitulado “Isso que você disse, quem disse?”.

espectador, quando sabe que o que tem diante de si é teatro mas nem por isso deixa de mergulhar no jogo do “se”, de Stanislavski. Construiríamos, finalmente, personagens a partir de estados físicos identificados em patologias específicas e desenvolvidos com o intuito de criar uma releitura dos mesmos<sup>8</sup>. O seguinte passo foram os primeiros diálogos que aconteceram de maneira intuitiva e respeitando as necessidades do discurso dramático, construindo assim as primeiras ações daquelas *personas* que estavam nascendo. Tudo isso em um contexto realista e que propiciasse total identificação por parte do espectador.

Com a progressão na escrita do texto percebi que as personagens não teriam nomes identificados já que isso não surgiu como necessidade. Ao mesmo tempo essa decisão lhes atribuía certa universalidade e isso devia ter-se em conta no momento da direção de atores. Outra informação decisiva para o meu trabalho de direção seria o fato de que o personagem falava pouco mas tinha muitas ações.

“Ao som da música P levanta-se e fica a olhar para o ecrã com certa agitação. Faz gestos que não se compreende sua intenção. C a observa com atenção e escreve. P pega o telemóvel e senta-se sobre sua mesa. C desliga a música.”<sup>9</sup>

O silêncio e o excesso de ações marcavam minha dinâmica de trabalho nos ensaios com ela. Uma vez finalizada a primeira versão do texto era hora de colocar em pé e conhecê-lo.

Ainda que os tipos de espectros identificados sejam inúmeros e muitos deles possuam características específicas mais acentuadas, é possível identificar na pessoa diagnosticada um tipo de apatia que seria meu objeto de estudo a partir daqui. Chegar ao espectro do autismo como uma das melhores traduções do corpo cotidiano atual me fez pensar sobre a possibilidade de vivermos em uma sociedade que se aproximasse de uma lógica de comportamento autista e isso me faria olhar o meu entorno com outros olhos.

Depois de chegar no autismo como foco de estudo passei a conhecer suas incontáveis características, ler sobre casos em várias partes do mundo, estudar sobre as lógicas e ilógicas no comportamento autista, até chegar à uma ideia de personagem. Essa

---

<sup>8</sup> No tópico “2.3” deste documento é possível conhecer o trabalho detalhado feito a partir de exercícios em torno às ferramentas pedagógicas do teatro físico.

<sup>9</sup> Fragmento da última versão do texto “Rotina”, após diversas adaptações.

ideia era meramente especulativa e só pôde encontrar a confirmação sobre a eficiência em sua exequibilidade no processo prático<sup>10</sup>.

### 2.3 - CRIAÇÃO DE UMA METODOLOGIA DE TRABALHO.

O início dos trabalhos com a intérprete só foi possível depois de uma organização dos materiais e o estabelecimento de uma estratégia de ação, dividida no tempo disponível e também respeitando as necessidades geradas durante o processo. Dessa maneira, exponho a continuação o plano de trabalhos práticos seguido de uma descrição pormenorizada:

<b>FASES DO PROCESSO PRÁTICO COM A INTÉRPRETE:</b>	<b>JAN</b>	<b>FEV</b>	<b>MAR</b>	<b>ABR</b>	<b>MAI</b>	<b>JUN</b>	<b>JUL</b>
<b>1º - Visionamento de vídeos, leituras de artigos, criação de um canal de comunicação online para partilhar material teórico.</b>							
<b>2º - Conversas sobre os sintomas do autismo: principais focos de interesse no comportamento físico.</b>							
<b>3º- Exercícios práticos</b>							
<i>Tabela 2.2 - Fases do processo prático com a intérprete.</i>							

#### **1º- Visionamento de vídeos, leituras de artigos, criação de um canal de comunicação online para partilhar material teórico.**

A quantidade de informação sobre o espectro do autismo conforma um acervo muito volumoso e grande parte se refere à esse conjunto de condições neurológicas em tom especulativo.

<sup>10</sup> Que está pormenorizado no tópico “2” do presente documento.



Uma vez que a própria Ciência encontra lacunas nas definições dos tipos de autismo, me reservei ao direito de filtrar para a intérprete com quem trabalharia o conteúdo que tive acesso, de forma a criar um foco de atenção para o comportamento físico generalizado dos vários tipos de autistas. Estabelecemos assim um espaço virtual onde pudéssemos publicar todo material que considerássemos importante para o acompanhamento do processo de pesquisa<sup>11</sup>. O espaço virtual de acesso restrito à ambas recebeu publicações semanais de vídeos, artigos, blogs, sites, etc., tudo que eu considerava importante para seu trabalho performativo.

## **2º- Conversas sobre os sintomas do autismo: principais focos de interesse no comportamento físico.**

A quantidade de informação intercambiada no espaço virtual criado carecia ainda de mais um filtro com uma seleção clara de conteúdos. Assim, passei a elencar para a intérprete as principais informações dos materiais, focando principalmente no comportamento físico dos vários tipos de autismo. Foi importante misturar a variedade de comportamentos para que não se configurasse uma forma específica em seu imaginário. Este ponto foi cuidadosamente tratado já que minha pesquisa não pretendia uma mera reprodução de um comportamento autista mas sim uma recriação a partir da combinação de comportamentos físicos visionados. O trabalho criativo está justamente neste ponto, onde a construção do personagem nasce do corpo, gera um estado, até chegar ao rol de personagem constituído.

Algumas linhas do texto dramático foram já esboçadas nessa fase de maneira que fosse possível compreender as possibilidades comunicativas do personagem que estávamos a construir. Muito desse material foi descartado e não utilizado na versão final, mas reconheço sua contribuição no processo de comunicação com a intérprete. À continuação exemplifico com um trecho do texto ainda nesta fase:

---

<sup>11</sup> Esse espaço foi utilizado também por ela, uma vez que também necessitava partilhar informações sobre sua pesquisa sobre a esquizofrenia. Este cruzamento era importante para conhecer os caminhos que conformariam, mais adiante, o encontro de ambos personagens no mesmo texto dramático. Igualmente foi-me útil duplamente pois, assim como ela, eu atuei como intérprete no seu projeto.

*P<sup>12</sup>: Cat. Dog. Orange. House. (...) Adoro esse bolo de cenoura com chocolate. Podíamos fazer um dia? (pegando no relógio e batendo contra a mesa) Preciso trocar as pilhas. Amanhã troco.*

### **3º- Realização de exercícios práticos em busca de um corpo para o personagem.**

“Para mucha gente la conciencia de sí llega a ser un problema cuando se enteran de que el movimiento corporal es una vía de comunicación.” (DAVIS, 2004, p. 15)

As palavras de Davis<sup>13</sup> nos alertam para aquilo que pode ser o primeiro fio condutor do trabalho prático: a consciência corporal. O corpo seria o principal veículo de comunicação da personagem que criaríamos e por isso grande parte do trabalho prático seria feito pelo corpo e para o corpo da intérprete. Essa via escolhida exigia-lhe certo nível de consciência corporal para que pudesse realizar o trabalho de maneira criativa, dominando e direcionando a leitura corporal. Em definitiva, seria necessário primar pelo conteúdo da comunicação que o corpo estabelecesse através da consciência corporal. Por essa razão decidi organizar o trabalho por etapas, de forma a favorecer uma apreensão gradual da memória física.

Depois de selecionar algumas características generalizadas<sup>14</sup> do comportamento físico de diversas pessoas diagnosticadas com algum tipo de autismo, organizei o trabalho prático em 10 etapas, propondo exercícios específicos à intérprete, iniciando assim o trabalho de construção da personagem.

---

<sup>12</sup> Optamos por colocar a letra P para referir-nos ao personagem em questão. A letra indica “Paciente” mas essa informação jamais chegaria ao espectador, trata-se apenas de um código para orientar a leitura do texto.

<sup>13</sup> Psicóloga americana especialista em comunicação não-verbal e comunicação através de gestos.

<sup>14</sup> Reforço minha preocupação em não fechar-me em um tipo de autismo nem em reproduzir o corporamento de apenas uma referência. Por essa razão servi-me de características diversas entre vários tipos de autismo, além das características comuns à maioria, como a alienação (em alguns casos presente somente no olhar e em outras transferida para o corpo).

### **2.3.1 - Exercícios práticos com a intérprete.**

À continuação descrevo os exercícios aplicados, assim como suas reações e ajustes aplicados. O trabalho de direção de atores iniciou no momento que passo a condicionar esses exercícios em direção à construção de uma estrutura física para o personagem. Esse trabalho teve como objetivo o estabelecimento de imagens corporais que produzissem estados físicos (tanto no sentido da mecânica do corpo como no sentido emocional). É a partir desse estado que seu processo criativo se inicia, já que passará a responder aos estímulos cinestésicos e assim contribuirá para a pesquisa desde essas sensações.

#### **2.3.1.1 - 1ª etapa: a definição de um centro do movimento a partir do caminhar**

Nesta etapa a intérprete está completamente despojada de qualquer ideia pré-concebida sobre o personagem que fará. Meu objetivo é identificar o centro do movimento do personagem, ou seja, o ponto no corpo desde onde nasce seu movimento, seu deslocamento.

Primeiramente a intérprete foi orientada a caminhar pelo espaço buscando o conceito de “corpo neutro”. Sua coluna devia estar completamente verticalizada estabelecendo a posição de 90° em relação ao chão. A intérprete foi incentivada a imaginar um fio que sai de sua cabeça e lhe conecta com o teto, de maneira a manter a linearidade do corpo.

Devemos descobrir o que o atrapalha na respiração, no movimento e - isto é o mais importante de tudo - no contato humano. Que resistências existem? Como podem ser eliminadas? Eu quero eliminar, tirar do ator tudo que seja fonte de distúrbio. Que só permaneça dentro dele o que for criativo. Trata-se de uma liberação. (GROTOWSKI, apud FERRACINI, 1998, p. 108).

Esta postura criou uma primeira sensação de estranheza e artificialidade na forma de caminhar. A partir do momento que se instaurou esta sensação, passou a ser alternada com a posição que se encontrasse mais confortável. A coluna naturalmente passou a arquear e os ombros penderam para frente. A forma de levantar os pés do chão encontrou certa alteração uma vez que passou a se relacionar com o peso da mesma. A alternância

entre as duas posturas serviu para que a intérprete estabelecesse uma memória corporal que a distanciasse do corpo que estava sendo criado. Essa distância lhe permitiu, mais adiante, relacionar-se com os dois estados físicos pretendidos: o seu e o do personagem, de maneira simultânea e não vinculante. Trata de uma estimulação ativa da capacidade de percepção corporal, um elemento indispensável para o trabalho criativo da intérprete. Através da percepção ela foi capaz de assumir a autonomia e reativar o trabalho a cada ensaio, recorrendo às memórias que a percepção deixou.

“A arte trabalha, antes de mais nada, com a percepção. Quando atinge a percepção é que ela revoluciona”. (BURNIER, 2002, p. 10)

A revolução que o enunciado se refere é para o nosso trabalho o momento de identificação clara por parte da intérprete sobre o corpo neutro e o seu corpo. Assim, ela foi capaz de alternar entre “os dois corpos”. O caminhar aqui é decisivo já que estávamos em busca de um centro de movimento próprio do personagem. Quanto às fases do trabalho, o caminho que percorreu até a chegada ao corpo do personagem foi o seguinte:



*Tabela 2.3.- Fases do trabalho metodológico a partir do corpo da intérprete.*

Ainda observando o corpo da intérprete, identifiquei que o centro de seu movimento estava concentrado nos ombros e região peitoral. No momento que instaurou o corpo “neutro” provamos o deslocamento do centro do movimento para outras partes do corpo. Joelhos, cintura, pés, são as regiões que contrastaram com seu centro mas percebi que produziam à uma leitura corporal de insegurança, muito parecida à do cego que utiliza dos membros inferiores para guiar-se pelo espaço.

Dessa forma e considerando as sensações que tive ao observar o comportamento de vários autistas, pedi-lhe que deslocasse o centro de seu movimento para a frente. Considero ser um ponto importante no comportamento autista já que muitos dos seus atos acontecem por sua forma de organização mental. Com esta alteração do centro do movimento a mudança é perceptível aos olhos e uma primeira memória corporal é gerada.

À continuação exponho um rascunho feito em ensaio, durante o processo de busca onde finalmente opto pelo centro do movimento partindo da frente do personagem:

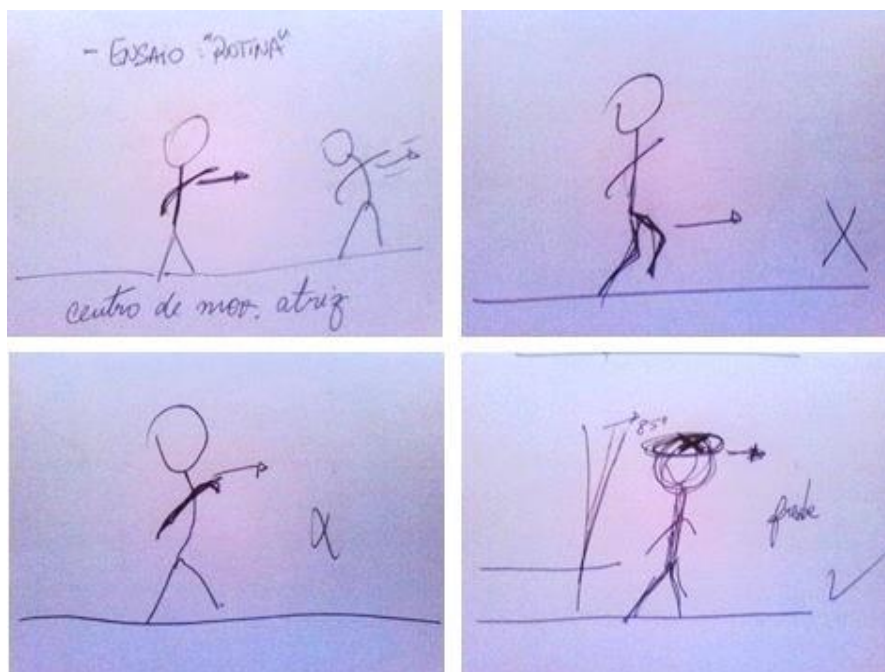


Figura 2.1 - Exercícios em busca do centro do movimento da personagem.

### 2.3.1.2 - 2ª etapa: a leitura dramática do corpo: criação do conflito corporal.

“É regra essencial que tudo venha do corpo e através dele, devendo existir uma reação física a cada coisa que afeta o ator, que deve banir todas as formalidades do seu comportamento, erradicando tudo o que não harmonize com seus impulsos,...”(JANUZELLI<sup>15</sup>, 1986, p.26).

A referência de Januzelli ao comportamento do ator a partir dos enunciados do teatro de Grotowski muito se assemelha ao que a biomecânica de Meyerhold dirá sobre as consequências imediatas que outras partes do corpo têm quando se move uma primeira. Partindo desse princípio, uma vez definido o centro do movimento na zona da frente, o próximo passo foi a observação das reações biomecânicas no resto do corpo. Com a frente ligeiramente adiantada em relação ao resto do corpo a tendência dos ombros passa a ser de curvarem-se para trás, unindo os omoplatas. Há rigidez nos punhos e dedos das mãos e dos pés. Os globos oculares se voltam para cima, acentuando o protagonismo da frente.

A leitura dramática do corpo que temos é de muita tensão e nos aproxima a ideia de algum tipo de deficiência cognitiva-corporal, já que apresenta descontrole dos movimentos

<sup>15</sup> A respeito da “via negativa” de Jerzy Grotowski.

corporais. Para eliminar esta leitura que não nos interessa, procuro neutralizar a coluna vertebral o máximo possível, ainda que consideremos certa proeminência na zona das vértebras cervicais, provocada pelo centro do movimento que definimos anteriormente.

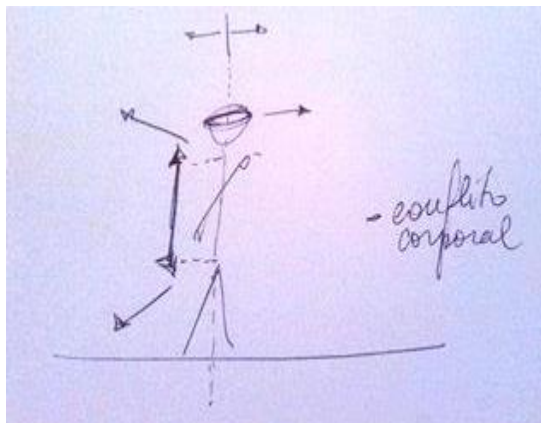


Figura 2.2 - O conflito corporal.

A coluna passa a endireitar-se como se estivesse apoiada à uma madeira. Dessa maneira criamos o primeiro conflito corporal entre a direção que o corpo quer ir e a resistência da coluna vertebral (seu principal pilar de sustentação). Esse conflito gera também zonas de tensão muscular, principalmente no pescoço e abdômem. Essa resposta biomecânica do corpo gera também um primeiro estado na intérprete. Há sensação de bloqueio e resistência ao mesmo tempo que impulso para frente.

### 2.3.1.3 - 3ª etapa: estabelecimento dos principais vetores do movimento.

Com o estabelecimento do conflito concentrado entre os membros superiores do corpo, opto por manter a neutralidade das extremidades (punhos, mãos, canela e pés), além dos membros inferiores (pernas) incluindo a bacia. Esta estabilidade seria importante para ressaltar o conflito.

Temos, portanto, um corpo base estabelecido, resta-nos movimentá-lo pelo espaço para entender sua lógica de deslocamentos, suas limitações e suas possibilidades.

O conflito gerado mantém uma linha corporal de aproximadamente 85° em relação ao chão. A manutenção dessa deslocação para frente gera uma necessidade na intérprete de movimentar-se por vetores muito determinados, em linha reta. As mudanças de sentido no caminhar não apresentam transição sequer. Esse caminhar configura uma leitura dramática

muito específica, de um corpo organizado e condicionado, que caminha para direções muito bem determinadas. Essa característica que poderia ser contraditória para uma lógica autista de inconstância de humores por exemplo, pode também indicar objetividade excessiva e isso distancia esse corpo dos corpos realistas que conhecemos, com habituais titubeios e transições ao mudar a direção durante o caminhar. A obsessão por uma exatidão no andar nos conecta com o comportamento social das pessoas diagnosticadas com síndrome de Asperger, por exemplo, o que nos aponta como algo positivo para a pesquisa corporal.

#### **2.3.1.4 - 4ª etapa: a relação do corpo com o espaço, objetos e demais corpos.**

Outro ponto importante a ser trabalhado na construção desse personagem é sobre a sua relação com o espaço e com os objetos. A falta de empatia deveria estar presente não só em relação à outro personagem mas também em relação a tudo que fosse material e estivesse à volta do personagem que estamos construindo. Alguns exercícios de repetição do movimento cumpriram o papel de banalizar a ação até chegar a um estágio de esvaziamento total. Assim chegamos à tradução da apatia para os movimentos do personagem. A mecanização dos gestos são consequências inevitáveis e aqui houve um especial cuidado com uma possível leitura de robotização que pudesse gerar. A decisão por uma estética realista era o que se contrapunha a essa leitura e esse foi o maior desafio: obter movimentos realistas apesar de esvaziados pela repetição.

#### **2.3.1.5 - 5ª etapa: o olhar presente e o olhar ausente.**

Uma das características físicas mais marcantes e facilmente identificável em diversos tipos de comportamentos autistas está na configuração do olhar que têm. Esta característica se deve à dificuldade de estabelecimento de empatia com outras pessoas. O olhar parece instaurar-se em um mesmo estado, com escassas variações e configura uma leitura que nos aproxima à cegueira, pela falta ou pelo excesso de objetividade que contém. Essa informação não deveria condicionar o trabalho e encaminhar-nos para uma mera cópia e reprodução de um tipo de olhar. Minha intenção com a intérprete era de manter a característica do olhar com pouca variação mas que o olhar em si fosse definido através de

uma consequência física. É por essa razão que o trabalho sobre o olhar do personagem foi deixado para esta etapa, quando já conhecemos sua forma de locomoção.

A movimentação enrijecida e vetorizada do corpo gerou um estado na intérprete que automatizou muitos dos seus movimentos. A leitura é de uma espécie de “robotização” da sua expressividade e o olhar produzido nesse contexto é estático e com alguma tensão na musculatura que envolve as órbitas oculares. Há uma clara estranheza nesse comportamento e esse diagnóstico me agrada pois se distancia de uma possível cópia de um comportamento autista específico. Nesta etapa já reconheço um trabalho de leitura artística a partir dos conceitos teóricos sobre o espectro do autismo.

#### **2.3.1.6 - 6ª etapa: primeiros sons vocais; a fala como tradução oral do corpo.**

A complexidade no trabalho de construção da personagem se acentua nesta etapa. Já é sabido que o personagem precisaria emitir sons e provavelmente falar. Estas eram necessidades nascidas no processo de escrita do texto que eu não gostaria de eliminar, mesmo conhecendo casos de pessoas diagnosticadas com algum tipo de autismo e que não têm o domínio da fala. A emissão de sons seria o primeiro passo e este levaria ao seguinte e mais desafiante: o pronunciamento de palavras e depois frases.

Fazer um personagem falar é algo que desafia qualquer ator e neste caso não foi diferente. A estratégia usada para esse fim foi dar continuidade aos exercícios de repetição e observar quais eram os sons que, orgânicamente, eram produzidos pelo corpo da intérprete. Seguindo este fio condutor chegamos a uma respiração concentrada na zona do peito e algo que o uso da metáfora me permite chamar de “um som apertado”. Esse som aconteceu como consequência de uma elevação da pulsação cardíaca, uma vez que a repetição tendia à aceleração. Naturalmente os músculos da região da garganta apresentaram tensão e as cordas vocais igualmente, esganiçando o som que saía. Identifiquei nesse som a tradução muito aproximada ao que acontece com várias pessoas diagnosticadas com algum tipo de autismo, quando têm uma crise de ansiedade.

Quanto às palavras, essas requeriam outros estados corporais contrários aos de agitação e contração corporal. As necessidades da dramaturgia obrigaram-nos a encontrar uma voz que ao mesmo tempo que representasse um equilíbrio, fosse coerente com o corpo que se descobria pouco a pouco. Encontramos essa voz quando as repetições constantes nos revelaram nosso novo conceito de trabalho: “mesmice”. Em um texto que se intitula



“Rotina”, trabalhar a partir do invariante era algo não só coerente como interessante para a pesquisa. Deste modo passamos a trabalhar uma mesma tonalidade vocal para qualquer frase e, uma vez que a repetição dos movimentos denunciavam ao mesmo tempo um ritmo, seria assim fixada a voz do personagem: monocórdica e compassada ao ritmo da ação.

### 2.3.1.7 - 7ª etapa: a criação das partituras de movimento a partir do texto.

*P chega. Toca. C a recebe e elas se cumprimentam com dois beijos. C volta ao pc. P vai para o cabideiro e pendura seu casaco. P vai para o seu “posto”.* (Trecho do texto dramático “Rotina”)

Essa é a primeira didascália que indica ação do personagem que estamos construindo. “P” é como está identificado<sup>16</sup> e sua primeira entrada em cena se resume a essa sequência de ações. Essa sequência se repete algumas vezes durante o decorrer do espetáculo e essa repetição exige um compromisso com o rigor para que sempre aconteça da mesma forma.

Essa partitura foi estabelecida da seguinte forma:

- 1º : divisão da ação por objetivos, que neste caso são 3: P chega; P vai para o cabideiro; P vai para o seu “posto”.

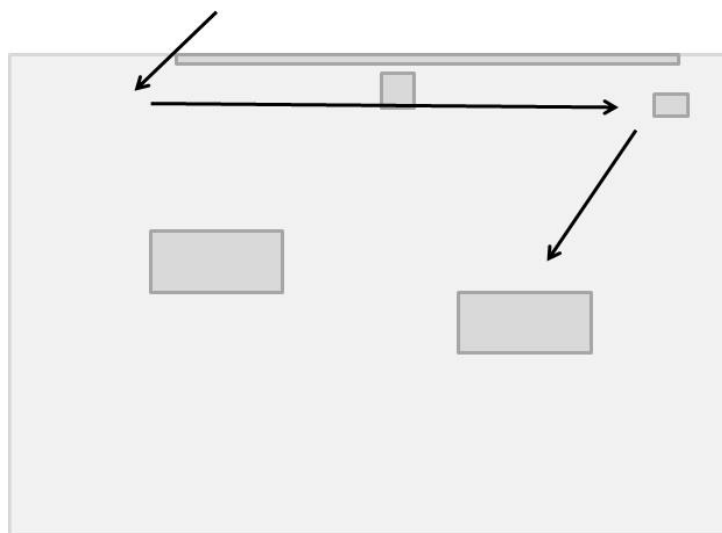


Figura 2.3 - A geografia de movimentos do personagem.

<sup>16</sup> Conforme explicação feita dentro do tópico: “2º- Conversas sobre os sintomas do autismo: principais focos de interesse no comportamento físico”.

- 2º : opção por uma forma de transição entre os objetivos: um simples giro corporal no eixo, sem a construção de uma narrativa (sem justificar o giro com uma necessidade prévia, por exemplo).

Essa partitura constitui a primeira narrativa do personagem. Apresenta objetividade (devido ao evidente foco de atenção do movimento: chegar, ir a pontos específicos do espaço); e apatia psicológica (pela ausência de transição e justificação do movimento).

Do mesmo modo foram construídas as demais partituras de ação, procurando simplificar ao máximo a cena e estabelecendo uma limpeza de movimentos. O personagem se desenvolve pelo que não se sabe dele, ao contrário do tradicional sistema dramaturgico que apresenta os personagens pouco a pouco. A proposta que faço para a direção da atriz é no mesmo sentido: não há uma evolução na forma de executar as tarefas, o que apresenta uma linearidade do personagem na maioria do tempo.

Os momentos pontuais de crise de ansiedade do personagem são os únicos que rompem com essa estética, relevando que sua introversão esconde um lado que se difere completamente da figura apática inicial. Para esses momentos desenhei uma partitura “de traços mais grossos” onde é estabelecida apenas uma geografia mas sem pormenores como a definição da amplitude e da intensidade dos movimentos executados. O que podemos ver nesses casos é a personagem caminhando pelos mesmos quadrantes do palco de forma contínua, progressiva e cíclica.

### **2.3.1.8 - 8ª etapa: ajustes a partir das necessidades do texto.**

As alterações realizadas na concepção geral do personagem aconteceram depois do término do trabalho de exercícios em modo laboratório. Com isso quero dizer que a dinâmica dramaturgica demandava algumas necessidades para seu melhor funcionamento e isso levou-nos à algumas adaptações. Como exemplo posso citar o fato da personagem inicialmente reservar-se ao silêncio absoluto durante quase todo o texto e posteriormente passar pronunciar parlamentos avantajados. Ainda que a voz já tivesse sido trabalhada, quando um personagem fala em demasia, sua relação com esse excesso de expressividade pode ubicá-lo em um estado diferente ao que foi projetado durante os exercícios e assim alterar inclusive as possibilidades vocais.

O personagem passou, portanto a ter momentos nos quais falava excessivamente a ocupação da cena por sua voz monótona gerou uma nova possibilidade: a musicalidade na fala. As variações mínimas de tom realçavam o estado de apatia uma vez que se desenvolvia de maneira cíclica.

Também foi um contributo para a construção do personagem sua convivência com outro personagem em cena. A personagem criada pela outra pesquisa obrigou a personagem de características autistas a conviver com o som da sua voz preenchendo os silêncios, o que naturalmente passou a constar como um estímulo sensorial a mais na cena.

O trabalho da intérprete de “abrir-se e fechar-se” à comunicação com uma segunda pessoa em cena estimulou no personagem a capacidade de comunicar-se com gestos em momentos pontuais, o que antes, na primeira fase da construção, era impossível vê-lo relacionar-se com outra pessoa. O estado anímico praticamente limitava-se à apatia.

### **2.3.2 - Criação de cenas a partir de características do espectro do autismo.**

Para melhor visualização do trabalho e conhecimento do resultado obtido através da pesquisa em torno ao espectro do autismo, exponho à continuação a descrição das cenas criadas a partir das características selecionadas. É importante salientar o aspecto de releitura dessas características assim como reforçar o apoio que nos permitimos ter nas convenções artísticas durante nesse processo.

- **Comportamento repetitivo / obsessão pela rotina:** a partir dessa característica pautei a principal ação que identificaria a personagem, sua chegada à cena. Essa se daria não só da mesma maneira cada vez, de forma sistemática, como também respeitaria um rigor quanto a velocidade no andar, pequenos gestos cotidianos (por exemplo segurar a alça da bolsa em determinado momento), direção do olhar e zonas do palco por onde passar (primeiro a zona 1, passando a 2 e a 3, finalizando na zona 6). Esta ação se repete 4 vezes durante o espetáculo e sempre respeitando rigorosamente estas indicações. O comportamento repetitivo se vê refletido também na sua fala que se estrutura combinando poucas frases e sempre as mesmas.

- **Linguagem alterada e comunicação por gestos:** a personagem apresenta neologismos em alguns momentos e mostra seus interesses através dos gestos corporais. (Por exemplo: entendemos que quer algo quando tira alguns papéis para o chão).

- **Nulidade de expressão facial:** ainda que seja literalmente incorreto considerar como numa uma expressão como nula (já que a ideia de neutralidade não existe no campo das expressões), destaco essa característica dessa forma para reforçar a ideia de apatia que sua face expressa. O estranhamento que percebemos no comportamento da personagem se deve, em grande parte, a essa invariação de uma mesma expressão facial. Essa apatia facial se traduz também no corpo como consequência e gera um estado físico na totalidade.

- **Classificação dos elementos:** a necessidade de organização mental é uma característica constante em grande parte das pessoas diagnosticadas com autismo. Para isso costumam criar códigos para fixar conteúdos. Isso acontece com uma lógica própria que não corresponde à das pessoas normotípicas. A enunciação de um assunto organizado pela categoria à que pertence é um tipo de estratégia utilizada. Assim, criamos uma cena onde, ao ouvir o nome de uma planta que se refere ao sabor do chá que lhe oferece o outro personagem, passa a responder-lhe com outro nome de planta (como se vê a seguir):

**C:** Quer um chá de camomila?

**P:** Camomila?

**C:** Sim, quer um chá?

**P:** Camomila?

**C:** Cidreira.

**P:** Limão?

**C:** Hortelã.

**P:** Frutos vermelhos.

**C:** Rosas.

**P:** Flores.

**C:** Flores? Flores... flores...

**P:** Camomila!!

A necessidade da personagem voltar à primeira palavra que pronunciou neste diálogo mostra não só a ciclicidade na sua organização mental (repetição), como também sua estratégia de comunicação para dizer que algo não está correndo bem em sua lógica mental.

- **Capacidade de raciocínio rápido e aprendizagem em velocidade muito acima ou muito abaixo da média:** o cruzamento entre os temas “influências tecnológicas na comunicação” e essa característica em concreto me permitiu que a criação de uma cena onde a personagem pronunciasse, repentinamente, algumas frases absorvidas durante o uso do computador. Deveria ser algo que o espectador percebesse a “genialidade” contida, já que seria complexo demais para aprender instantaneamente e com riqueza de detalhes, tal como mostro à continuação:

**C:** (...) Estão todos por aí e querem me roubar!

**P:** O IVA, que é o imposto sobre o valor acrescentado, pode variar dependendo de onde vives e dos bens ou serviços que consumes e/ou produzes. O taxa normal aqui é de 23%, a taxa intermediária é de 13% e a taxa reduzida de 6%.

**C:** (com surpresa) Muito bem. É tudo isso.

- **Balanceio do corpo como única forma de relaxamento:** essa é outra característica bastante comum entre as pessoas diagnosticadas com autismo e por essa razão seria muito fácil de identificá-la em cena. Minha ideologia no trabalho criativo sempre foi a de fugir de estereótipos e da mera reprodução, assim, evitei esse tipo de movimentação no personagem, optando pela criação de um “tic” que seria seu “gesto social”, consequência do uso excessivo de aparelhos tácteis. Movia assim os dedos de um lado para o outro, em qualquer superfície e isso a tranquilizava. Mesmo assim abri um pequeno espaço em uma das cenas para o famoso movimento de balanceio. Deu-se imediatamente depois de uma crise de ansiedade, como se vê no trecho destacado:

**P:** (Vê os objetos no chão e se aproxima.)

**C:** (observando desde sua mesa, ansiosa)

**P:** (deita no chão e se contorce)

**C:** (vai para o pc e escreve) “O desinteresse aumentou significativamente. Não há contato visual.”

As cenas criadas a partir das características destacadas atuaram como detonadoras de demais cenas que seguiam o estímulo das primeiras. Assim, chegamos a diversos momentos onde não se identificava especificamente o autismo mas sim o que eu chamei de “atitude autista” e essa denunciava um comportamento social atual. Dessa forma o estudo a

partir do transtorno do espectro do autismo colaborou significativamente não só para essas cenas mas para a estética geral do personagem em cena.

## 2.3 PROCESSO DE CRIAÇÃO DO ESPETÁCULO

A opção por levar à cena duas pesquisas e não só confrontá-las como também criar uma harmonia entre elas de maneira que pudessem conviver em um mesmo espetáculo exigia um conhecimento total (em todos os aspectos) das necessidades de ambas. Esse conhecimento seria necessário para tomar as decisões sobre uma estética comum em cada linha do texto teatral, na definição do espaço cênico, etc. Dessa forma, ambas directoras/atrizes nos sentimos na obrigação de acumular todos os papéis que compõem uma ficha técnica-artística na montagem de um espetáculo.

O trabalho técnico-criativo foi desempenhado com a participação igualitária, sendo que cada pesquisa estabeleceu limites e características até conformar o trabalho total.

Passo a citar cada área de criação e descrever os respectivos processos criativos, a começar pelo elenco das atividades a se desenvolver em cada área de trabalho:



Figura 2.4 -.Divisão das áreas de criação do espetáculo.

## 2.4.1 - DRAMATURGIA

Talvez este seja um dos principais tópicos depois da descrição do trabalho de construção da personagem. Isso porque a escrita do texto dramático teve influências diretas sobre essa construção.

Para se escrever um texto teatral desde a primeira palavra até a última enfrenta-se a uma série de dificuldades que antes de começar nem se imagina.

Para este espetáculo a escrita foi feita “à duas mãos” como se diz, o que acrescentava uma dificuldade a mais: criar em conjunto. Por outro lado, o fato da escrita contar com duas pessoas licenciadas em um curso de Dramaturgia e ao mesmo tempo essas duas pessoas serem as criadoras dos personagens que assumiriam a cena, fez com que o processo ganhasse em técnica, conhecimento e consequentemente praticidade.

A escolha pelo traço estilístico já estava feita anteriormente quando se decidiu por trabalhar o realismo em cena. Assim, faltava-nos o gênero e a estrutura dramática. Por estrutura me refiro à decisão por uma fórmula aristotélica de “apresentação-conflito-desfecho” (linear ou cíclica); também poderíamos trabalhar a partir de cenas que não seguissem uma temporalidade consecutiva na sua apresentação; etc.

Optamos por contar uma história onde apresentássemos uma situação inicial dúbia e que se definisse aos poucos fazendo que o espectador desvendasse a situação apresentada através do desenvolver da trama. Essa estratégia buscava propiciar a empatia do espectador e uma atitude ativa de conectar informações incompletas até chegar ao entendimento total da obra. Por essa razão, os personagens não teriam definidos os seus nomes em cena, não se comportariam de maneira tipificada ou com qualquer gesto característico dessa ou daquela ocupação e o diálogo demoraria a revelar sobre seus objetivos em cena.

A construção dramática fez-se, assim, de maneira muito pragmática e buscando no espectador também essa postura de envolvimento porém de distancia ao mesmo tempo, sendo capaz de envolver-se na obra mas nunca deixar de perguntar-se sobre “onde é que ele se encontra ali?” e “para onde querem me levar?”. Essa postura se traduz nas palavras de Renata Pallotini que, ainda falando do espectador do teatro épico, encontra semelhança no espectador que buscamos:

“O espectador, vivenciando acaba por ver; os argumentos chegam-lhe embrulhados da melhor maneira possível (em emoções, ações, sugestões, etc.). Ele conhece, sem que

lhe sejam sacrificados os sentimentos, e ele estuda enquanto convive”. (PALLOTINI, 1989, p.71)

Assim teríamos o nosso espectador ideal e a estrutura do texto deveria colaborar para conduzir nosso espectador até chegar a esse estado.

O espaço da ação foi outra decisão determinante para o funcionamento da estratégia de implicar o espectador. Dentro das pautas realistas, deveríamos apresentar um espaço reconhecível porém não definido em detalhes. A decisão final foi por um escritório, depois de ponderar sobre os espaços públicos e privados e suas contribuições à cena<sup>17</sup>.

Uma vez definidos o estilo, o espaço cênico e a estrutura dramática que teria o texto, passamos a pensar no gênero que interessaria trabalhar. Este marcaria o tom do discurso adotado e por isso era importante tê-lo claro, uma vez que escreveríamos em conjunto e deveríamos ter o mesmo diapasão.

Escolhemos portanto o gênero pelo contexto que nos encontrávamos, entendendo que os temas trabalhados nos conduziam, enquanto criadoras, a uma ambiência de drama. O que finalmente aconteceu foi o encontro de um tom *non sense* que parte do drama realista e que em momentos pontuais se instaura o que chamarei de “uma estética beckettiana”. Escolho essa última expressão para definir os momentos quando os personagens executam ações que possuem uma ordem lógica para si mas que na cena não encontra leitura junto ao outro personagem. Assim, detectamos desencontros de objetivos e intenções dos personagens, construindo desde já a base do conflito entre ambos: a falha na comunicação.

A dinâmica da escrita conjunta se organizou da seguinte forma: cada uma escreveria principalmente as ações e falas da personagem que sua pesquisa criou. Eventualmente poderíamos participar nas reações da outra personagem sugerindo ações, caso isso colaborasse no desenvolvimento do texto. Cada linha escrita para um personagem era uma resposta à linha anterior escrita pela outra diretora. Na prática estivemos a improvisar tal como se o fizéssemos em palco como atrizes, mas dessa vez por escrito. É importante dizer que este processo seria feito inicialmente em forma de exercícios práticos mas as condições que dispusemos para o trabalho nos obrigaram a iniciar o processo através da escrita. Isso nos fez compaginar o trabalho de criação e pesquisa já que ao

---

<sup>17</sup> A descrição pormenorizada sobre a concepção do espaço está no tópico seguinte sobre a encenação, onde falo sobre a criação da cenografia.



escrever tivemos tempo de estruturar melhor cada intenção de fala e de ação, apoiadas na pesquisa teórica feita anteriormente e que seguia em curso.

O personagem que esta pesquisa construiu foi criado principalmente através de partituras de movimento que, desenvolvidas, geraram partituras de ações, como descrito anteriormente. Esta característica me fez criar uma série de didascálias sobre ações que poderia desenvolver em um escritório.

Ao chegar a este ponto do trabalho nota-se que jamais me referi ao personagem por um nome próprio ou mesmo indiquei maiores detalhes sobre sua identidade para além da sua condição física e anímica. Esta decisão se prende à necessidade de generalizar sua condição e assim aproximar o personagem à uma ideia de quem seja, sem personificá-lo propriamente. Igualmente é uma sensação o que sentimos ao falar do espectro do autismo e nunca uma definição precisa. Minha intenção era de causar um olhar misterioso do espectador para esse personagem, indagando sobre quem seria e porque se comporta dessa maneira. As respostas jamais encontraria com exatidão e somente chegaria a uma ideia de quem seria. Esse mesmo mistério está contido na sociedade cada vez que identificamos um comportamento que foge às regras convencionais sociais.

Como recurso da escrita, ambas criadoras optamos por referir-nos aos personagens que criamos pela inicial do papel que asumiam na trama, sem nunca revelar esse dado ao espectador. Desse modo, o personagem que resulta dessa pesquisa passou a ser referido como “P”, como inicial de “paciente”, uma vez que era a leitura que a cena gerava frente ao personagem “C” que abrevia a palavra “cientista”, aquilo que o personagem esquizofrênico acreditava ser. Para a última cena introduzimos ainda o personagem “T” que tratava da “terapeuta”, alguém que nos serviria de ajuda para evidenciar o estado psicótico da personagem “C” e mostrasse ao espectador sua real condição, a de paciente.

Muitos foram os matizes trabalhados buscando a ruptura com os clichês do comportamento autista que se conhece na generalidade. No desenvolvimento da escrita percebi que a inconstância e a ilógica do personagem que criei requeriam uma habilidade especial de minha parte, de maneira a colaborar no desenvolvimento do drama. Os comportamentos autistas dificilmente se apresentam de maneira organizada, gradual e lógica. Dessa forma, era perfeitamente provável começar o espetáculo com uma crise de ansiedade, caso essa fosse a reação lógica de uma pessoa com essas características, frente a

uma “provocação” do outro personagem. É possível perceber no exemplo a seguir, quando uma das primeiras intervenções do outro personagem foi-me enviada pela outra pesquisa:

**C:** Bom dia! Dormiu bem? Comeu pão tostado com café com leite, um sumo e um bolo como sempre né? A que horas acordaste hoje? A que horas acordaste hoje? Esqueceste de me ligar? Esqueceste de me ligar? O que tens pra fazer agora?

O personagem oponente ao que eu dirigi começava sua proposta de diálogo com inúmeras perguntas e várias delas repetindo-se. Esse tipo de enfrentamento verbal provavelmente geraria uma espécie de excitação no “meu” personagem. Porém, procurei uma outra via que não revelasse desde o início a sua condição anímica, o seu estado de sensibilidade extrema aos estímulos sonoros. Optei então por uma atitude apática que não estabelecia uma comunicação direta por sequer ouvir as perguntas, tamanha seria sua capacidade de isolamento mental. O resultado foi o seguinte:

**C:** Bom dia! Dormiu bem?

**P:** Ahã.

**C:** Comeu pão tostado com café com leite, um sumo e um bolo como sempre né?

**P:** Ahã

**C:** A que horas acordaste hoje?

**C:** A que horas acordaste hoje?

**P:** As 8

**C:** Esqueceste de me ligar?

**C:** Esqueceste de me ligar?

**P:** Ahã

**C:** Ah sabes que esqueceste?

**P:** Ahã

**C:** Já é um progresso...

Esse tipo de adaptação possibilitou a elaboração de uma curva dramática que mostrava a evolução do personagem, de acordo com as necessidades de exposição da história. Serviu-me também de exercício para entender o tipo de trabalho que deveria fazer daqui para frente. Desse modo passei a organizar meu trabalho criativo em fases pelas quais o personagem deveria passar (independentemente da ordem), de maneira a apresentar

todos os comportamentos possíveis que a pesquisa prévia selecionou. Assim, com estas possibilidades sobre a mesa, passaria a apropriar-me de uma delas de acordo com o andamento da história junto ao outro personagem.

O resultado foi a criação de cenas a partir desses comportamentos e o estabelecimento de conexões com as reações do outro personagem, tal como fizemos no exemplo anterior. Desse modo, as cenas seguintes corresponderam ao pressupostos que as antecede:

- **Apatia, desinteresse pelo entorno:** durante as duas primeiras páginas de texto a dinâmica seria como a demonstrada anteriormente. O outro personagem estabeleceria perguntas e as respostas seriam dúbias ou extremamente curtas.

- **Fala contínua, de maneira mecânica e monocórdica:** uma vez que tinha o computador diante de si quase todo o tempo, criamos uma cena onde a personagem lê freneticamente a sequência dos *feeds* de seu facebook:

**P:** Laura etiquetou Rodrigo na caravana de Taubaté no urinol – o musical. Como se comportará a maioria dos políticos brasileiros. Llegan los sabores de Grécia a lidl. Pessoal me ajudem no meu sonho de ter minha página. Alessandro publicou uma frase de Chico Xavier. (...) Maria publicou: Love me Twice Today. (Trecho reduzido)

- **Inquietação, movimentos ilógicos e não sequenciais:** essa atitude foi traduzida em um momento de total descontração do personagem por distrair-se possivelmente com um vídeo, já que está olhando para o computador com muito interesse. Passa a executar uma partitura pré-estabelecida com a intérprete nos ensaios, onde procuramos transcrever para o corpo os vícios corporais de pessoas que passam muito tempo à frente do computador, alterando os pontos de apoio do corpo, chegando a sentar-se no chão e até mesmo saindo para andar pelo espaço. Seu corpo se rege por um impulso primeiro mas a partir disso segue uma movimentação contínua, resultado de movimentos orgânicos. Ainda que se trate de movimentos muito cotidianos, sua execução em cena e sua relação com o computador traduzem para o espectador um estado de apatia expressiva.

- **Obsessão pela exatidão/ Irritação pela falta de ordem:** ao destacar esse comportamento para criar uma cena específica, pensei em um tipo de desordem no espaço que irritasse o personagem e que se visse obrigado a ordenar. Esse comportamento deveria necessariamente constar porque a obsessividade é vista como algo muito natural e comum nas pessoas mas aplicado a um personagem e acentuando sua reação nervosa pela desordem, poderia gerar uma leitura impactante para o espectador. Assim, estabelecemos que a cena teria objetos jogados pelo chão e o personagem recolheria um a um. Este momento demonstra ternura e concentração absoluta do personagem. Serviria para desenhar uma característica importante de seu comportamento: que sua comunicação se faz por outras vias. Ao mesmo tempo teríamos a outra personagem tentando falar com ele enquanto ele ordena tudo, sem responder.

**C:** Comunica comigo! Comunica! Ela já não está comigo, está com eles. Agora tudo depende de mim. (P mantém-se na sua ação de organizar os papéis no chão de maneira obsessiva e em sequência).

- **Grande descontrole corporal (crise de ansiedade) / irritação pelo excesso de estímulos sensoriais:** esse estado nos possibilitou criar o clímax do personagem na história. Conjugando a situação de irritabilidade que o excesso de ruídos pode provocar e a crítica à uma atualidade cheia de poluição sonora, criamos a cena onde o personagem ouve os diversos sons de programas de televisão. Ouve-se o aplauso da plateia, a voz dos apresentadores, as vinhetas dos programas, etc. Tudo isso em uma sobreposição de sons e levando o personagem a um estado de descontrole corporal. Sua reação é a de andar pelo espaço e atirar objetos ao chão. Assim ligaríamos à cena onde se sentiria na “obrigação” de ordenar o espaço para tranquilizar-se. Desse modo, construímos uma sequência lógica e que respeitasse as características psíquicas do personagem.

- **Conversa a partir da categoria do assunto:** procurei um momento no texto onde o assunto tratasse de algo específico para que o personagem respondesse referindo-se à categoria desse assunto. Essa característica que denuncia uma necessidade de ordem mental serviria para um diálogo desconexo com o outro personagem mas que seguia uma lógica autista. A criação foi em torno aos tipos de chás:

**C:** Quer um chá de camomila?

**P:** Camomila?

**C:** Sim, quer um chá?

**P:** Camomila?

**C:** Cidreira.

**P:** Limão?

**C:** Hortelã.

**P:** Frutos vermelhos.

**C:** Rosas.

**P:** Flores.

- **Fala de assuntos de complexidade elevada:** algumas variações dos tipos de autismo, como o Asperger, identificaram na pessoa diagnosticada uma pré-disposição a absorver informações complexas e/ou numerosas, em pouco tempo. Essa absorção não indica que a pessoa tenha consciência do significado do que repete mas também não diz o contrário. Simplesmente revela sua capacidade de absorção. Depois de vários diálogos onde a nossa personagem respondia de forma quase monossilábica, deveríamos criar um momento onde ela surpreendesse falando sobre algo que viu na internet, já que passa tantas horas ao computador e tem essa capacidade de absorção. Além disso, uma fala assim surpreenderia o espectador que até o momento tivesse resumido sua opinião sobre o personagem como apenas “alguém introvertido e que se expressa pouco”. A intervenção deveria ser, portanto, repentina e sem compromisso com a continuidade temática do texto anterior:

**P:** O IVA, que é o imposto sobre o valor acrescentado, pode variar dependendo de onde vives e dos bens ou serviços que consumes e/ou produzes. A taxa normal aqui é de 23%, a taxa intermediária é de 13% e a taxa reduzida de 6%.

Nota-se ainda a forma como sua fala é construída: sem personalização nem qualquer informação que nos indique ter sido formulada por si. Está apenas reproduzindo uma informação (detalhada) do que provavelmente leu no computador.

Uma vez elencadas as situações, estabeleci uma cronologia entre elas afim de criar um gráfico onde se percebesse a evolução expressiva-comunicativa do personagem:

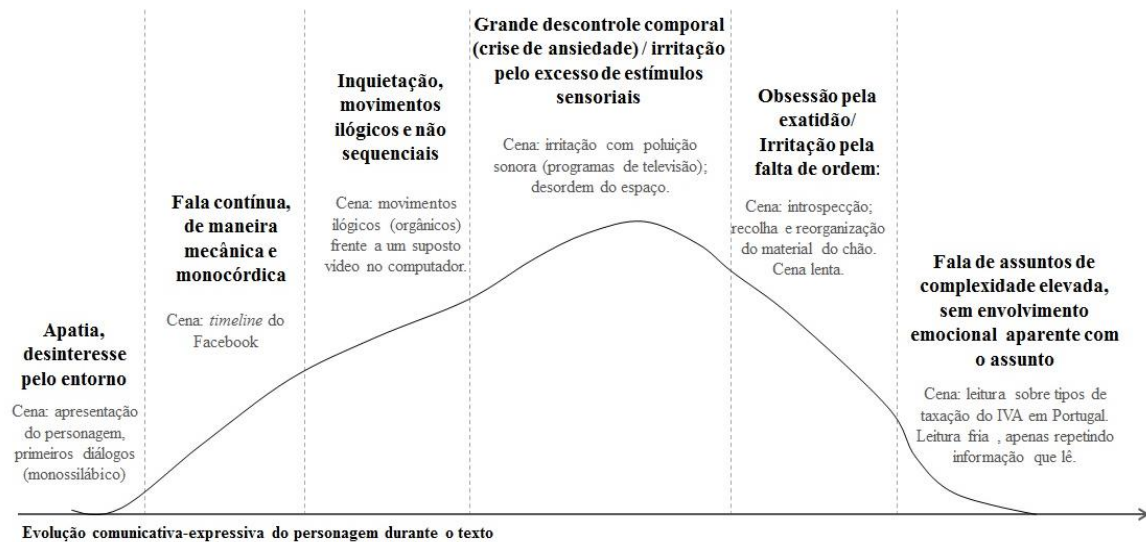


Figura 2.5 - Evolução expressiva-comunicativa da personagem.

As cenas se elaboraram, portanto, com estas situações prévias servindo como estímulo criativo. Igualmente minha colega proporcionou dados sobre a outra personagem e procuramos adaptar uma necessidade à outra, até gerar o resultado final de um texto onde pudéssemos ver transcritas ambas pesquisas de personagem.

A narrativa do texto chegou a sua conclusão que o personagem que criei a partir do comportamento autista nada mais era, para a ficção, do que uma projeção do outro personagem. Sua presença naquele espaço cênico tratava-se de uma alucinação visual do outro personagem. Esse dado veio atribuir maior coerência para o caminho escolhido para a construção do personagem, uma vez que passou a combinar: a condição de ser um produto da imaginação de outra pessoa (uma alucinação); a identidade indefinida; os comportamentos pautados em um transtorno que a ciência chama de “espectro”, tamanha indefinição e alto nível de imprevisibilidade. Em definitiva, foi concentrada a ideia de um ser inexistente porém através de uma estética realista que o aproximasse do espectador e fosse capaz de provoca-lhe interesse e empatia.

## 2.4.2 – ENCENAÇÃO

Sem dúvida esse é um dos grandes desafios propostos pelo cruzamento das pesquisas: a encenação conjunta. Para que este processo fosse produtivo e principalmente resolutivo foi necessária a organização das tarefas. Assim, ficou estabelecido que as questões referentes ao espetáculo na sua totalidade (como a estética a ser trabalhada no

discurso, a cenografia, a sonoplastia, a iluminação, os figurinos, etc.) seriam debatidos e decididos fora do período do ensaios, em reuniões. Essa medida foi importante já que ambas estávamos em cena e as opiniões do todo seriam sempre subjetivas. As ideias surgidas durante os ensaios eram anotadas e posteriormente discutidas.

Outro desafio para a encenação conjunta foi a gestão das duas direções de atores contidas no projeto. Uma metodologia de trabalho foi estabelecida de modo a dividir o processo total em dois momentos diferentes<sup>18</sup>. Essa decisão acontece não só como uma solução metodológica mas colabora também para uma estética da cena. O trabalho segmentado e com uma divisão clara ao meio criou uma dinâmica onde se percebia uma bilateralidade em vários elementos: na cenografia, no texto, no movimentos de cena, etc.

Uma vez definida uma metodologia de trabalho entre as duas encenadoras, passo a descrever os processos criativos:

#### 2.4.2.1 - A geografia de movimentos

Através da direção de cena cheguei a mais uma estratégia que visava garantir a limpeza e organização nos movimentos do personagem que criamos. Fiz uma definição prévia bastante precisa sobre a geografia de movimentos. Esta se regia pela divisão do palco em 9 zonas (como abaixo indicado) e o estabelecimento das zonas que poderia pisar durante cada cena. O compromisso da intérprete com esta “regra” tornou seu trabalho mais técnico e portanto preciso, além de favorecer ainda mais a leitura de um comportamento apático da personagem. Limitar as zonas da cenografia onde pudesse estar marcaria também uma narrativa proxêmica do personagem. Sua relação com o espaço estaria intimamente ligada a sua relação com o ambiente externo à seu corpo.

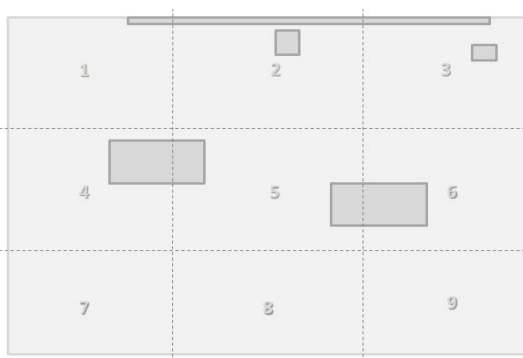


Figura 2.6 - A divisão do espaço cênico. Visão aérea.

<sup>18</sup> Mais adiante, dentro deste mesmo tópico sobre a encenação explicarei o trabalho sobre a direção de atores de forma mais detalhada.

Desse modo, durante toda fase de apresentação da personagem, esta deveria caminhar unicamente nas zonas 1, 2, 3 e 6. Essas zonas compreendem o espaço mínimo onde se concentravam os seus interesses.

A zona 4 ficou reservada para a outra personagem, sendo que a zona 5 (a de maior importância na leitura cênica por ser o centro do espaço) era apenas um espaço de transição. Já os quadrantes 7, 8 e 9 só foram utilizados na fase final do texto. Essa lógica de distribuição respeita a lógica do comportamento social-proxémico do personagem. Inicialmente está longe do outro personagem e do público<sup>19</sup>; passando apenas transitoriamente pela zona principal do palco, já que sua introversão social lhe distancia de qualquer protagonismo intencional; sendo que a partir da metade do texto passa a avançar progressivamente em direção à boca de cena (portanto aproxima-se fisicamente do espectador).

#### **2.4.2.2 - A cenografia**

A concepção da cenografia se deu através da evolução da escrita do texto. As necessidades do espaço cênico foram determinadas pelas necessidades da cena.

A primeira informação que marcava nosso ponto de partida é o fato de trabalhar em torno à uma estética realista, afim de criar empatia com o espectador e pelas mais razões descritas anteriormente neste documento.

Inicialmente partimos da ideia de dois espaços privados dentro de um espaço público. Dentro dos espaços privados cada personagem poderia desenvolver suas características psicológicas mais íntimas. No espaço público veríamos o confronto de ambas personalidades. Essa primeira ideia se desenvolveu para um mesmo ambiente fechado (porém público uma vez que se partilha) para que o espectador estabelecesse uma relação mais íntima com os personagens, conhecendo-os em um local específico, que desse moldura aos seus contextos. Este espaço deveria contar com subdivisões internas (que demarcariam os espaços individuais).

---

<sup>19</sup> Ainda que na estética da encenação fosse assumido o recurso da quarta parede, sensorialmente o espectador perceberia este personagem distante de si.



O tema das influências tecnológicas na comunicação cruzado com os comportamentos das patologias rapidamente nos conduziu a duas mesas com computadores onde os personagens teriam seus “postos” e esses passariam a ser os ditos “espaços privados”. Hoje em dia o tempo que se passa navegando por internet pode ser considerado um momento íntimo, uma vez que o indivíduo está, na maioria das vezes, em contato com outra pessoa conectada e, portanto, estabelecendo uma conversa privada. Esse conceito de privacidade quando se está conectado com o resto do mundo fez-nos pensar no paradoxo que isso pode representar e que este dado deveria estar impresso no espaço cênico. A cenografia deveria traduzir sensorialmente essa ideia de abnegação da identidade que individualizasse e personalizasse em prol de uma participação em uma atividade coletiva. Desse modo, entendemos que as mesas com computadores jamais poderiam estar em um interior de uma casa por exemplo, já que denotaria um local íntimo e personalizado.

Escolhemos colocar as mesas lateralmente uma em relação à outra para evitar o enfrentamento e eliminar qualquer contato visual direto dos personagens. Estes só deveriam estabelecer contato visual se fizessem por isso. Contrapostas as mesas já salvaguardavam a intimidade individualizada dos personagens mas marcariam uma distância demasiado grande para o tipo de relação que gostaríamos que tivessem. A frontalidade em relação ao público foi a decisão final e a leitura cênica imediata foi a de um escritório de trabalho.

Identificar o espaço da ação como um escritório encaixava-se em todos os quesitos que consideramos importante: espaço público com zonas privadas, zonas privadas mas sem demasiada personalização e relação democrática na posição fixa dos personagens. Quanto a este último, preocupava-nos a possibilidade de estatizar a cena em demasia, pela situação da mesa. Assim, foram colocadas à uma distância uma da outra e com uma desfasagem para favorecer quanto à perspectiva na geografia de movimentos.

Finalizamos a primeira etapa com suas mesas e cadeiras com material de escritório sobre elas, incluindo o computador<sup>20</sup>. O contexto do escritório rapidamente sugeriu a existência de cenas de transição que poderiam acontecer em demais cantos de um escritório como a “mesa do café” e o “cabideiro”. Esses foram os dois micro-espaços que criamos mais na cena e que conformaram o espaço total.

---

<sup>20</sup> A decisão final optou por usar apenas um computador por uma questão de coerência dramaturgica.

É importante ressaltar que a leitura cênica da cenografia ainda mantém o espaço sem grande definição pois a ideia de escritório contem em si uma generalidade evidente: escritório de quê? A conclusão da dramaturgia respondeu-nos que essa definição não deveria ser evidente aos olhos do espectador e que manter uma generalidade jogava a favor da cena, uma vez que que criava algum suspense na cena e o espectador passava a investigar, através do comportamento das personagens, qual seria a especificidade daquele escritório.

Na encenação definimos ainda que a entrada deveria acontecer não pela lateral do palco como na maioria das vezes acontece no palco “à italiana” mas desde o fundo da cena, de maneira que o acesso ao escritório fosse mais uma possibilidade de espaço da ação. Durante as adaptações das cenas ao local de representação tivemos que criar um fundo para o cenário de modo que possibilitasse a entrada como pretendida. Por essa razão incorporamos uma “parede” branca que acabou por reforçar uma estética realista além de aproximar ao que no final o texto desvelará: trata-se de um consultório.



*Figura 2.7 - Cena do espetáculo “Rotina” – Cenografia.*

Em relação aos adereços de cena e de personagens, procuramos seguir ao máximo a lógica realista de um ambiente de trabalho com seu material de escritório, cuidando unicamente para não haver destaque quanto a especificidade do tipo de escritório que se tratava. Assim, vemos “post-its”, livros, folhas, canetas na mesa da suposta médica; material de chá e café na mesa do centro (copos e garrafa térmica), um computador e um relógio na outra mesa (necessidades da cena). Não há, como se pode notar, uma identidade

clara no espaço para além de uma ideia de escritório. Essa indefinição permitiu a sustentação da estratégia principal da dramaturgia: criar empatia com personagens que, ao conhecê-los melhor, dificilmente o espectador se identificaria. Para isso o ambiente jamais poderia revelar, desde o início, quem são esses personagens.

### **2.4.2.3 - Os figurinos**

Para os figurinos foram escolhidas algumas referências como ponto de partida para depois serem desconstruídas. O que a história nos conta inicialmente é que um dos personagens ali presentes é alguém que observa a outra personagem e constantemente anota sobre seu comportamento. Nos dá a ideia de uma médica com sua paciente. Ainda que o final do texto nos revele outras informações sobre estes personagens, optamos por vesti-los a partir dessa primeira impressão já que precisariam aparentar aquilo que acreditavam ser.

No caso da paciente com características autistas seu vestuário deveria ser o mais cotidiano possível, indicando apenas uma jovialidade e urbanidade. Uma calça, uns tênis e uma camisa com casaco eram suficientes. A variação principal seria nas cores escolhidas para esse estilo, que deveriam compor uma leitura de contraste com a outra. Já a suposta médica precisaria de uma roupa que nos remetesse à esse papel mas que encontrasse coerência no final do texto, quando percebemos se tratar de uma paciente.

O tempo da ficção é bastante curto e não comportaria uma troca total de roupa. Por isso optamos por um casaco comprido que remetesse à uma bata médica e calças e camisa largas, típicos dos profissionais da saúde mas também dos pacientes. A estética dessas peças é que não deveria ser nada de leitura exclusiva, pelo que procuramos também trabalhar na decisão das cores utilizadas e contrastar com a outra personagem.

A decisão final foi por determinar pela leitura semiótica da cor das camisas que usariam os personagens. Enquanto que a personagem do estudo sobre a esquizofrenia vestiria uma cor quente e passional (para isso escolhemos o vermelho) a personagem da presente pesquisa usaria um tom também quente mas que se misturasse com outra, de forma a criar inconscientemente uma leitura dúbia. Escolhemos o verde (soma do azul com o amarelo), procurando fugir também da exatidão das cores primárias.



*Figura 2.8 - Cena do espetáculo “Rotina” - Figurinos*

Como já descrito no tópico sobre a dramaturgia, houve a necessidade de criar um terceiro personagem para o desfecho da história. Trata-se de uma médica que não nos exigiu um trabalho específico em seu vestuário para além das convenções: roupa cotidiana com uma bata branca por cima. Optamos ainda por colocá-la de saltos altos para atribuir-lhe alguma superioridade na atitude.

#### **2.4.2.4 - A sonoplastia:**

Esse tópico merece um espaço considerável uma vez que colaborou cabalmente para a concepção de cada cena. Ao tratar-se de pistas de áudio, procurarei descrever o processo que fizemos até chegar à escolha de cada som. Na gravação do espetáculo que se pode ver no anexo deste documento, pode-se reconhecer cada um desses sons.

Quase 100% do espaço sonoro do espetáculo foi criado especialmente para o mesmo, respeitando as necessidades específicas de cada cena. Tivemos 5 efeitos sonoros construídos através de um programa de edição e mais 2 pistas de música.

Começando pelas pistas de “audio pronto”, escolhemos uma música que tivesse a melodia tranquila porém que não remetesse a nada conhecido. Essa música sublinharia o momento mais terno e íntimo do personagem com comportamentos similares ao autista. Encontramos um som que está indicado em internet como uma sequência melódica que

estimula a glândula pineal. Trata-se de uma glândula que está próxima ao centro do cérebro e seu funcionamento está ligado ao funcionamento do sono. A estética dessa melodia se assemelha à das músicas ambientes para meditação.

Uma segunda música foi um tema do grupo The Doors, que foi escolhido para conectar com a juventude rebelde, por seu ritmo, sua jovialidade e os gritos que se ouvem na pista. Essas características intensificavam o estado de transtorno do personagem.

Para uma criação de efeitos personalizados foram anotadas todas as ideias embrionárias que surgiam durante a construção de cada cena, procurando identificar sua necessidade real de espaço sonoro. O som do espetáculo desperta especial interesse desta pesquisa uma vez que cria um ambiente sensorial que, a sua vez, vem enroupar e reforçar o universo autista.

O espetáculo se inicia com um som de “tic-tac” de um relógio que foi editado para ser reproduzido com um efeito acrescentado de “*reverb*”, o que ubicava o som distante, como em um corredor ou um local amplo. No palco vemos um personagem sentado detrás de uma mesa e com a cabeça caída sobre o braço, provavelmente dormindo. O que ouvimos é a ilustração da passagem de tempo segundo sua realidade inventada chega a sentir passar quatro dias quando realmente se passou uma tarde (essa informação se conhece no final do texto). A distorção ilustra essa percepção do personagem. É ainda um som de leitura não realista pois que não se refere propriamente a um relógio, já que esmorece aos poucos conforme a cena avança. Esse efeito marca o início e o fim do espetáculo, servindo de código para o espectador e definindo uma moldura de ciclicidade na estrutura do espetáculo.

Uma leitura parecida do som fabricado acontece quando o personagem começa a reproduzir um assobio que provavelmente ouviu em algum lugar. Quando finalmente o reproduz no computador percebemos pela reação do outro personagem que as repetições e as distorções que ouvimos são na realidade as traduções da forma de ouvir o som do personagem com características autistas.

No efeito sonoro seguinte o personagem tem uma crise de ansiedade oriunda de um excesso de estímulos. Para este momento foi criada uma pista que obviamente respeitasse as necessidades dramáticas quanto a linha narrativa, mas que gerasse a sensação de atordoamento mental no espectador que a escutasse. Vários excertos foram selecionados de arquivos sonoros online onde se identificam programas de entretenimento que são transmitidos pelos canais abertos da televisão portuguesa. Entre falas, aplausos e

vinhetas, o que se percebe depois de um trabalho de edição é o tema “televisão” mas sem grande definição do que se ouve. A sobreposição de sons, a variação brusca de volume e as informações banais que se ouve nas falas criam uma narrativa sonora que serve de impulso à crise que o personagem sofre, além de estabelecer a leitura da cena: uma crítica ao excesso de estímulos sonoros que ouvimos cada dia.

Outro momento que podemos destacar onde a engenharia em torno ao som foi determinante para a cena é justamente a continuidade da cena descrita anteriormente, quando o personagem se acalma e percebe a desordem que causou ao atirar vários papéis para o chão. Neste momento a outra personagem observa como calmamente nosso personagem recolhe folha a folha do chão e cria com elas uma imagem sequencial no chão. Este momento não tem diálogo e poderia acontecer em silêncio mas consideramos desde a encenação que era um momento de revelação e por isso determinante. A cena demandava uma moldura sonora que não só acalmasse os ânimos como também conduzisse o espectador a um ambiente de introspecção, tal como acontecia com ambos personagens.

Seguindo a ordem do espetáculo a pista de áudio seguinte é inserida na cena que a personagem esquizofrênica fica sozinha e ouve vozes. Esse trabalho teve alguma complexidade uma vez que o espectador deveria ouvir palavras ininteligíveis e sons parecidos com uma respiração ofegante, mas tudo isso não deveria criar uma narrativa de estética realista. Seria o personagem em cena o responsável por traduzir-nos o que se ouvia, através de suas reações. A edição desta pista exigiu uma composição feita segundo a segundo, desconstruindo palavras e criando o efeito final desejado.

Por último, o efeito sonoro de jogos online aparece como outro estímulo físico-emocional para o nosso personagem. Ainda que fosse possível reproduzir um som diretamente da internet, optamos por buscar um som de jogo que tivesse outras camadas mais de leitura para a cena e para o espectador. Chegamos então a um jogo onde se ouve disparos que se parecem a “raios lasers” e “bombas”. Esses sons induziam a agressividade, ao mesmo tempo que é facilmente identificado pelo espectador como um jogo da rede social facebook. Assim, conseguimos editar esses sons de maneira a ressignificar o efeito desses jogos online nas pessoas, provocando a agressividade no personagem e ao mesmo tempo serviu-nos de fundo para o texto da outra personagem que proclamava suas teorias obsessivas. O volume de cada efeito somado à inquietação da personagem autista e a agressividade da outra personagem, estabeleceram o espaço sonoro desejado: caótico e de impossível compreensão literal na leitura, já que só acontecia de forma sensorial.

### 2.4.2.5 - A iluminação

Para a iluminação decidimos por algo simples, já que não queríamos uma estética de efeitos e que distanciasse de uma luz realista. Assim, uma luz geral branca era a iluminação durante 80% do espetáculo, onde a variação era apenas na operação das intensidades. Criamos 3 tipos de luz geral: uma para o início, quando apenas se expunha a situação inicial; uma segunda com uma intensidade mais fraca que reforçava os momentos de crise psicológica dos personagens; e uma terceira que mantinha a geral a 20% de sua intensidade apenas e era acompanhada pelos dois únicos efeitos pontuais existentes: uma luz rasteira, vinda dos quatro cantos da cena, que fugia do realismo e marcava o momento de alucinação da personagem com esquizofrenia e outro efeito era a contra luz azul que realçava um momento de introspecção da personagem que esta pesquisa desenvolveu. O azul revelava certa ingenuidade e ternura contida na ação estranhada da personagem.

Ainda dentro da narrativa da luz, o único ponto que se manteria aceso durante todo o espetáculo seria o de uma pequena luminária de mesa. Quando o espectador entrasse no teatro deveria ver apenas este ponto de luz, que ilumina a cabeça da personagem deitada sobre a mesa. Essa é a personagem da pesquisa sobre a esquizofrenia, que sofre de surtos psicóticos porém que apresenta alto índice de lucidez em muito do que diz. É capaz de fazer duras críticas a sociedade e elaborar pensamentos complexos sobre o comportamento social na atualidade. A luz que ilumina sua cabeça e que permanece acesa o tempo todo é a única relação simbolista com a construção imagética do espaço. Trata-se de uma referência subliminar a uma mente brilhante que habita aquele espaço. Do mesmo modo, a presença dessa luz permanentemente acesa assume o papel de acompanhar o tempo real da ação, de aproximadamente 50 minutos. As demais luzes “movem-se” na liberdade da luz criativa, cênica, tal como a mente das personagens com transtornos psíquicos. Já esse pequeno ponto de luz denuncia o tempo real do espetáculo, sendo este o tempo que foge do controle de ambos personagens que ali estão. Esse ponto de luz era o único apoio do espectador mais atento que procurasse no espaço da ação algo a que agarrar-se para entender afinal o que é real e o que é produto da imaginação das personagens. De resto sobra-lhe um escritório que não se sabe de quem é, mesas sem identidade profissional aparente, passagem de dias sem nunca terem visto um personagem abandonar a cena, etc., diversos elementos que colocam em dúvida, em uma estética

realista, sobre a verdade e a verosimilhança do que acontece ali. A luz da pequena luminária mantêm-se inalterável, de cor quente e verdadeiramente presente em cena. Não se trata de algo inventado ou projetado.

A seguir podemos ver os meios usados para a iluminação do espetáculo, onde se comprova a escassez de efeitos teatrais.

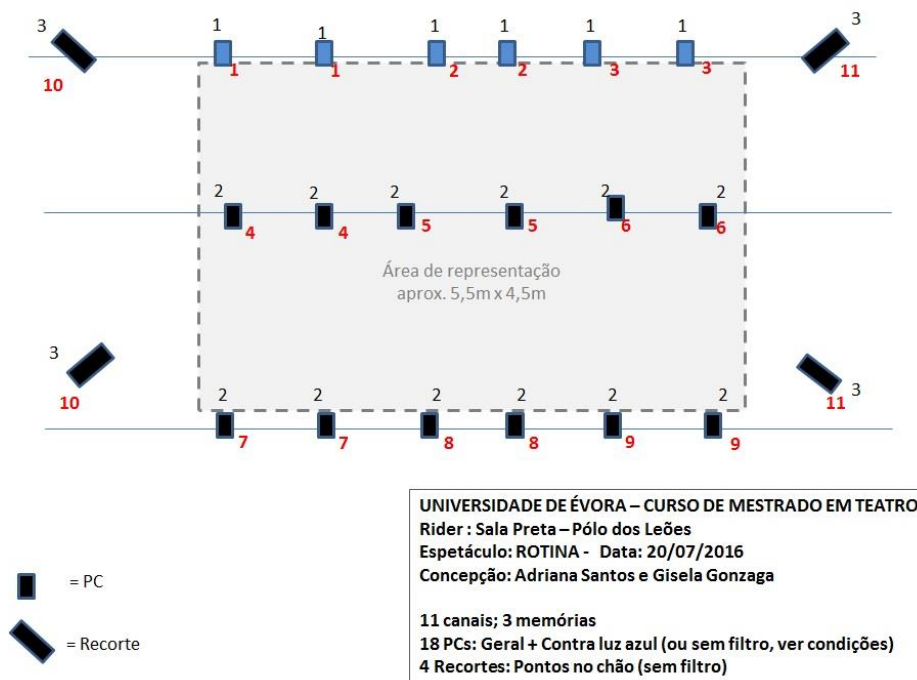


Figura 2.9 - Rider de iluminação do espetáculo “Rotina”.

### 2.4.3 - DIREÇÃO DE ATORES E INTERPRETAÇÃO

Uma vez que a presente pesquisa está inteiramente dirigida ao trabalho de transcrição performativa a partir de uma condição neurológica, entende-se que o trabalho de direção de atores está presente em cada tópico aqui listado. Assim, meu interesse com este tópico não se limita a seguir descrevendo sobre esse trabalho (já descrito anteriormente), mas expõe meu contexto durante todo o trabalho de direção: a experiência de assumir como atriz o personagem que partilharia a cena com o personagem aqui desenvolvido. A experiência no campo criativo fez-se rica e desafiadora ao exigir o funcionamento simultâneo de duas áreas de criação que possuem entre si lógicas diferentes de funcionamento.



Desse modo, este tópico fala das características próprias desse trabalho onde a dinâmica da simultaneidade foi constante durante todo o processo de montagem do espetáculo, o que exigiu especial destreza. Comenta ainda sobre as estratégias encontradas para que a realização desse trabalho fosse possível.

A direção de atores neste espetáculo aconteceu, então, de forma bipartida. Ao mesmo tempo que interpretei o personagem da outra pesquisa, fui responsável por dirigir minha colega que interpretava o personagem resultante da minha pesquisa. Isso quer dizer que pude estar em cena convivendo com o ente de ficção que idealizei no início dos meus estudos. Essa proximidade me possibilitou olhar para o personagem “desde o olhar de outro” e assim colocar-me no papel (através do “se mágico”) de quem não sabia qual reação esperar. O personagem que eu interpretei, a sua vez, passava a maioria do tempo observando e analisando o comportamento do outro, o que também me colocou em uma situação favorável. Mesmo assim, meu trabalho enquanto intérprete tinha sua complexidade e eu deveria realizar ambos trabalhos de forma separada.

Como referido no início do tópico sobre a encenação, foi necessário estabelecer um sistema de funcionamento para os ensaios de maneira que ambas diretoras de atores pudessem ter seu espaço e seu tempo para desenvolver sua metodologia de trabalho com a outra intérprete.

Com a situação de ambas participarem também simultaneamente como intérpretes, decidimos por estabelecer ensaios próprios para uma e para a outra. A cada ensaio sabíamos previamente quem estaria dirigindo<sup>21</sup> para que ambas tivessem espaço para criação intelectual sem afetar o trabalho de interpretação.

As primeiras cenas criadas foram com o personagem da outra pesquisa, o que quer dizer que eu estive em cena e assim conhecia bem os antecedentes antes de começar a marcar as primeiras cenas com a personagem que nasceu da minha pesquisa.

A direção de atores aconteceu, nesse projeto, através de um sistema do chamado “teatro de criação” onde não se percebe onde estão as linhas divisórias entre as disciplinas que fazem o trabalho total de montagem de espetáculo. Assim, desde o primeiro laboratório com a atriz, passando pelas várias versões de texto que foram escritas e finalmente chegando à montagem de cenas e formatação do espetáculo, considero que a direção de atores esteve sempre presente. Cada decisão que afetava o personagem exigia

---

<sup>21</sup> Nesses casos quem dirigia assumia a réplica para a outra.

uma conduta especial da intérprete e a direção de cena atuava caso a caso. Isso porque o próprio trabalho de concepção do personagem aconteceu desde zero. Diferente do trabalho de direção de atores quando se trata de um personagem já existente na Dramaturgia, este foi concebido ao mesmo tempo que era interpretado pela atriz. Por essa razão não restrinjo a direção de cena ao trabalho nos ensaios mas identifico-o presente em todo o trabalho de concepção do texto, corpo e voz do personagem (sendo um só), geografia de movimentos e criação das cenas dramáticas.

Quanto ao trabalho de atriz, este não poderia ser mais complexo. Desenvolvi uma pesquisa a partir do meu último trabalho como intérprete de um personagem com esquizofrenia, desenvolvido na Espanha, com o qual encontrei muitas semelhanças. O relatório final da minha colega certamente descreverá com minúcia a complexidade desse personagem que ela concebeu e me propôs para juntas fazê-lo existir.

Destaco como uma das grandes dificuldades técnicas, o trabalho de conciliação entre os círculos de atenção que me exigia o controle absoluto de vários campos, de forma simultânea. Se em qualquer personagem devo ter a atenção aos 3 círculos de atenção<sup>22</sup>, no caso deste deveria expandir essa atenção de modo a abarcar o universo interno que a personagem “criava” para si. Sua condição lhe exigia um estado de alerta total, o que lhe conectava com sons que só ela ouvia e imagens que só ela via.

O personagem que interpretei passa as vinte e quatro horas do seu dia empenhada em causas que sua mente acredita e luta por elas. Ao contrário da apatia do personagem da minha pesquisa, este que interpretei expressa tamanho desprendimento energético que exigia também uma entrega avassaladora. Esta energia chega ao seu clímax quando a personagem ouve vozes pelo espaço e dialoga com elas. Seu desespero aumenta a partir desta cena e com ele sua visão do todo. Tenta abarcar tudo a sua volta até chegar a um estado que eu, desde o rol de intérprete, defino como uma cegueira inconsciente.

O caminho do processo criativo a partir de metodologias técnicas é o meu preferido, seja para atuar ou para dirigir. Esse caminho nos garante não só a capacidade de repetir uma cena mantendo alguma fidelidade à criação estabelecida em ensaios, como também assegura uma otimização da energia nos ensaios. Ao saber o caminho necessário

---

<sup>22</sup> Teoria de Stanislavski sobre a atitude do ator em cena que devia estar atento à tudo que se passa à sua volta, estabelecendo 3 focos de atenção principalmente: 1- consciência das suas próprias ações em cena; 2- consciência do que acontece entre ele e o outro personagem dentro do espaço cênico; 3- consciência da sua relação com o resto do teatro, onde inclui sua relação com o espectador.

(principalmente físico, no caso do gasto de energia) até chegar ao estado pretendido, posso, como intérprete, propiciar essas condições. Essa foi minha principal estratégia ao interpretar um papel que consumia tanta energia a cada cena: organizar os materiais que eu considerava necessários para o ensaio de cada cena. No caso das cenas mais dramáticas, como a das vozes ou a cena final, com a médica, pedi à minha colega que rememorássemos as cenas prévias afim de chegar ao estado físico necessário para dar a textura que a cena conflituosa tinha. Ajudava-me também a repetição da partitura de ações que a personagem tinha, executando-a de maneira cíclica, antes de iniciar o ensaio propriamente com a direção.

Conforme os trabalhos das intérpretes amadurecia, as figuras de diretoras de cena iam desaparecendo da cena e os debates sobre as cenas passavam a ser feitos pelas dramaturgas e pelas intérpretes. Grande parte dos ensaios foi ocupada pela “negociação” entre essas duas funções, de maneira a ajustar a criação teórica às necessidades práticas.

#### 4. CONCLUSÃO

Um trabalho acadêmico que iniciou com pretensões no campo teatral acabou por ganhar uma dimensão bem mais avantajada e plural quanto às possibilidades dos desdobramentos temáticos. Essa primeira conclusão anuncia minha satisfação com o trabalho realizado, principalmente por não limitar-se a conjecturar sobre teorias e práticas teatrais mas colocar esses estudos à serviço de uma questão maior: como nos comunicamos hoje em dia?

Para o filósofo russo Mikail Baktin “ser significa comunicar-se” (BAKHTIN, 2008). Também outros nomes da filosofia questionam a existência humana quando um indivíduo não é capaz de relacionar-se com outros e a relação se estabelece, para muitos, essencialmente pela comunicação. Esta afirmação me parece sensivelmente limitada e incompleta mas poderia compreender o pensamento que nega a integração efetiva de um indivíduo na sociedade à que pertence, se este for incapaz de comunicar-se com o seu entorno. O que faltaria por detalhar nesse pensamento é a ideia da comunicação em si. Não podemos confundir a comunicação com a falar ou mesmo com o estabelecimento de contato visual ou físico. A comunicação para um portador de TEA pode acontecer de maneira unicamente sensorial. Se sua mão encosta em uma superfície fria, a temperatura da superfície será para ele uma forma de comunicação.

Esta pequena introdução reflete um resumo do principal contributo que esta pesquisa deixou-me enquanto criadora: a articulação do pensamento sobre a comunicação. Considero esta como uma das partes importantes do resultado desta pesquisa porque fez-me questionar sobre os limites de um conceito tão importante para o teatro já que é a condição básica da Arte.

A obra-prima usada pelo Teatro para estabelecer-se como tal é a própria vida. A complexidade começa quando a realidade que conhecemos permanece incompleta, narrada em partes e omitindo uma parcela importante da vida: as minorias. A desinformação sobre as normas de comportamento das minorias limita-nos ao que é considerado normal, ou seja, o que se enquadra em uma norma. As normas, por sua vez, definem padrões e estes são muitas vezes usados para reger nossa concepção de vida. Essa situação denuncia uma

grande limitação para o desenvolvimento do fazer artístico e, no caso do Teatro, deixa-o manco, já que incompleto. Para cumprir seu papel de tradutor e ponte entre a vida e o palco, um meio de expressão artística que trabalha em torno à natureza do comportamento humano não pode desconsiderar as minorias.

O que esta pesquisa fez foi justamente provocar nossas convicções sobre as condições necessárias para se estabelecer uma comunicação e para isso apoiou-se nas características de uma patologia neuronal. Essa patologia, que nem a Ciência encontrou ainda os limites para sua definição (e que para alguns nem é considerada uma patologia), é conhecida pela limitação que coloca ao indivíduo no ato de comunicar-se. Ao contrário disso, minha pesquisa enxergou no espectro do autismo uma ampliação das possibilidades de comunicação humana (que para este fim secundariza a fala e o gesto e prioriza a atitude corporal e estado anímico). Por essa razão observar o autismo converteu-se para mim como uma mais valia no estudo da interpretação e construção do personagem. Porém, a genuinidade deste trabalho não se limita apenas a observar novas formas de comunicação através de uma patologia mas avança para uma pesquisa que encontra correspondência nas formas de comunicação contemporânea.

A pesquisa encontra na presença massiva da tecnologia no cotidiano das sociedades atuais a causa do nascimento de novos comportamentos sociais. Trata-se do uso excessivo de uma máquina para estabelecer contato com outras pessoas. A expressividade corporal faz-se desnecessária durante este tempo e, como qualquer outro desuso, passa a ser dispensável mesmo quando já não há um aparelho entre as pessoas. Muitas vezes a ausência desse aparelho dificulta ainda o desenvolvimento da comunicação e neste ponto a pesquisa estabelece uma ponte com o autismo. A inexpressividade e a dificuldade para comunicar-se são características próprias da pessoa diagnosticada com autismo. O que se percebe é uma apatia corporal e o mesmo pode-se dizer do comportamento maioritário das gerações que, desde que nasceram, convivem com a tecnologia. Assim, estes comportamentos apáticos e condicionados por novas regras de funcionamento (impostas pelos aparelhos eletrônicos) redefinem a comunicação como fenômeno que se dá unicamente entre emissor e receptor através de uma mensagem. Uma máquina passa a fazer parte deste processo e não se limita a ser veículo da mensagem mas passa a interferir na forma e na qualidade da mesma.

O teatro, sendo uma disciplina artística, interessa-se por todas as formas de comunicação e sua evolução obriga-lhe a conhecer cada uma delas . Esse conhecimento é

fundamental para que se possa desenvolver os meios técnicos necessários para o trabalho dos criadores do teatro contemporâneo.

A observação sobre o comportamento autista e sua tradução para o trabalho performativo levantou-me as questões: como lidar em cena com uma comunicação que tem lógicas próprias de funcionamento não dominadas pelas maiorias e portanto de difícil percepção intelectual? De que maneira podemos ser democráticos e atribuir valor à comunicação que se faz por outros meios que não a fala e nem o gesto corporal? É possível apoiar-nos nas características de um comportamento instável, oscilante e ainda indefinido pelas ciências biológicas e construir um personagem dramático com todos os elementos necessários para que faça parte de um texto (nomeadamente a curva de evolução do personagem)?

A realização do espetáculo “Rotina” responde à todas essas perguntas. Diante de tantas lacunas de informação, grande teor de abstração nos comportamentos observados e a falta de especificidade científica sobre as formas de comunicação do autista, foi a tecnicidade do teatro físico que me ajudou na tradução do autismo para a performance teatral. Quando percebi que o autismo como ferramenta de trabalho jamais me daria solidez suficiente para apoiar-me devido a sua condição principal de “espectro”, passei a fugir do que não era capaz de controlar e agarrei-me à única certeza: o comportamento físico. Através do corpo cheguei a resultados com a intérprete que a resposta do espectador me confirmou ter sido um caminho acertado.

Observando a reação do público encontrei alto índice de empatia com o personagem que a pesquisa criou e esse era um dos objetivos mais esperados. A empatia do espectador revela uma relação psicológica com um ente de ficção construído a partir do trabalho puramente técnico, físico e nada psicológico. Ao mesmo tempo, a temática sobre a influência tecnológica levanta uma questão em cena à qual o espectador não é indiferente e, através de uma distancia crítica, reconheceu-se no mesmo contexto de “abdução tecnológica”. Que houvesse pessoas do público identificadas com um personagem criado a partir do estudo do autismo só reforça a ideia de que o comportamento autista não está presente somente nas pessoas diagnosticadas com o transtorno.

Quanto ao trabalho de pesquisa teórico-prática, concluo depois desta experiência que são inúmeras as conexões possíveis entre os estudos teatrais e os estudos das ciências biológicas. A psicologia e a psiquiatria por exemplo seguem suas evoluções e descobertas e nossos passos devem colar-se aos deles, procurando a evolução do nosso trabalho

interpretativo e criativo. Se formos capazes de aceitar novas formas de comunicação, tal como as vanguardas europeias há pouco mais de um século atrás, podemos multiplicar as possibilidades estéticas do fazer teatral. Para isso é preciso olhar o presente com o mesmo olhar crítico que temos em relação ao passado. Se há décadas atrás era impensável assistir um espetáculo teatral em direto sem sair de casa, através do computador, hoje essa realidade é comum em alguns lugares e isso alterou as definições sobre interatividade e teatro. Do mesmo modo, podemos considerar que todas as características humanas, sem distinção, podem servir de material cênico, tal como minha experiência que, paradoxalmente, encontrou no autismo um rica fonte de possibilidades comunicativas.

#### 4. BIBLIOGRAFIA/ WEBGRAFIA:

ASSOCIATION, American Psychiatric. (2014). “Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders, Fifth Edition”. (Nascimento, M. I. C., Trad.) Porto Alegre: Artmed.

AZEVEDO, SÔNIA MACHADO DE. (2004) “O papel do corpo no corpo do ator”. São Paulo: Perspectiva.

BAKHTIN, Mikhail. (2008) “Problemas da poética de Dostoiévski”. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária.

BAÑA, Manuel. (2011) “Los trastornos del espectro autista y generales del desarrollo: inclusión social y calidad de vida”. La Coruña: Prensa Médica Latinoamericana.

BARBA, EUGENIO e SAVARESE, NICOLA. (1995) “A arte secreta do ator – Dicionário de antropologia teatral”. Campinas: Hucitec.

BAUDRILLARD, Jean. (2011) “Simulacros e simulação”. (Pereira, M.J.C., Trad.). Lisboa: Relógio D’Água.

BONFITTO, MATTEO. (2006) “O ator-compositor: as ações físicas como eixo: de Stanislávski a Barba”. 2ª edição. São Paulo: Perspectiva.

BRUNA, Stéphaney. (2016) “Não é autismo, é IPAD”. Disponível em: <http://www.minutopsicologia.com.br/postagens/2015/04/14/nao-e-autismo-e-ipad/> (Consultado em 29/01/2016).

BURNIER, LUÍS OTÁVIO. (2009) “A arte do ator: da técnica à representação”. 2ª edição. Campinas: Editora da Unicamp.

CARBONARI, Marília. (2013) “A biomecânica de meyerhold como recurso artísticopedagógico de treinamento e criação corporal do ator”. Paraná: Unicentro.

DAVIS, Flora. (2004) “La comunicación no verbal”. Madrid: Alianza Editorial.

ENRIQUEZ, Eugène. (2006) “O homem do século XXI: sujeito autônomo ou indivíduo descartável”. RAE-eletrônica, v. 5, n. 1, Art. 10, jan./jun. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/raeel/v5n1/29568.pdf> . Paris: Université Paris VII. (Consultado em 19/03/2016)

FERRACINI, Renato. (2001) A Arte de Não-interpretar como Poesia Corpórea do Ator. Campinas: Ed. Da Unicamp e São Paulo: Imesp, 2001.

FLASZEN, Ludwik. (2007) “O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959 – 1969” São Paulo: Perspectiva.



GROTOWSKY, Jerzy. (1992) *Em Busca de um Teatro Pobre*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira.

JANUZELLI, Antonio. (1986). “A aprendizagem do ator”. São Paulo: Atica.

MENEZES, Maria Lucia. (2015) “Avaliação do desenvolvimento da linguagem”. Disponível em: <http://desenvolvimentodalinguagem.com.br/nao-e-autismo-e-ipad/> (Consultado em 20/04/2016)

MEYER, SANDRA. (2007) “As ações físicas e o problema corpo-mente”. Santa Catarina: Rev. Urdimento, UDESC.

PALLOTTINI, Renata. (1989) “Dramaturgia: a construção do personagem”. São Paulo: Atica.

PALLOTTINI, Renata. (1988) “Introdução a dramaturgia”. São Paulo: Ática.

PEREIRA, Tânia O. (2013) “As tecnologias e a comunicação na contemporaneidade: a trilogia Matrix”. Disponível em: <http://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/pcbib/article/view/19684> (Consultado em 15/12/2015)

PESSOA, Nataly. (2012, Outubro, 2). *Homepage*. Espaço autista. Tipos de autismo. Disponível em: <http://espacoautista.blogspot.pt/2012/10/tipos-de-autismo.html> (Consultado em 23/12/2015)

PIRES, Edmundo Balsemão. (2011) “A individuação da sociedade moderna: investigações semânticas sobre a diferenciação da sociedade moderna”. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.

PRÓCHNO, Caio C. S. (1999) “Corpo do ator: metamorfoses e simulacros”. São Paulo: Fapesp.

ROTHENBERG, Albert e Carl R. Hausman. (1976) "The Creativity Question". Durham, NC: Duke University Press.

RYNGAERT, JEAN-PIERRE. (1998) “Ler o teatro contemporâneo”. São Paulo: Martins Fontes.

SANTAELLA, Lucia. (2007) “Pós-humano - Por quê?” São Paulo: Revista USP. (Disponível em: <http://www.usp.br/revistausp/74/09-luciasantaella.pdf> (Consultado em 17/01/2016)

SAÚDE, DOENÇAS E MEDICINA. (2016) “O que é o autismo?” Disponível em: <http://www.saudemedicina.com/autismo-sintomas-e-sera-que-tem-cura> (Consultado em 23/12/2015)

SILVA. Gisela Gonzaga. (2014) “La dirección de actores ciegos: metodologías e procesos” (Não publicado) Escuela Superior de Arte Dramático. Murcia, Espanha.

STANISLAVSKI, Constantin. (1994) “A preparação do ator”. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

STANISLAVSKI, Constantin. (2008) “A preparação do ator”. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

WALLAS, Graham. (1926). “The Art of Thought”. New York, Harcourt: Brace and Company.

#### **- VÍDEOS EM LINHA:**

“Autismo.Apoio. e.Desabafos”. *Homepage*. (Desde 2014) Disponível em: <https://www.youtube.com/channel/UC5eWe0ULMB-T72sAL5ybArg/videos> (Consultado em 23/12/2015)

Elzevir & Escazal Films. (2012) “El cerebro de Hugo”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bvoRtOTuH6c> (Consultado em 15/12/2015)

Gallardo, Miguel. (2013) “Los trastornos del espectro autista. Academia de especialistas”. (ficheiro em vídeo). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=tA6bpAp2Xl4&index=15&list=RDzgpqcaIa5bE> (Consultado em 30/11/2015)

Lumbroso, Valéria. “Universo Autista”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zAgynHAGM-g> (Consultado em 05/01/2016)

Madrid, Federación Autismo. *Homepage*. (Desde 2010) Disponível em: <https://www.youtube.com/user/DalesUnaOportunidad/videos> (Consultado em 23/12/2015)

Revista Autismo. (2012) Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?list=RDzgpqcaIa5bE&v=qGeaP8Q07H4&feature=player\\_detailpage](https://www.youtube.com/watch?list=RDzgpqcaIa5bE&v=qGeaP8Q07H4&feature=player_detailpage) (Consultado em 17/01/2016)

## **ANEXOS**

**(Projeto: “A comunicação contemporânea:  
transcrevendo o autismo para a performance”)**

## ANEXOS

### I – O TEXTO TEATRAL “ROTINA”

#### ROTINA\*

De: Adriana Santos e Gisela Gonzaga

*\*Todos os direitos reservados.*

#### Personagens:

C – Cientista\* (doente com características de esquizofrenia)

P – Paciente\* (doente com características do transtorno do espectro autista)

T – Terapeuta\*

*\* Os personagens não possuem nome. Essas definições são meramente para direção de cena. Em nenhum momento o público deve conhecer os personagens por esses nomes, uma vez que sua identidade pode não corresponder a esses indicadores.*

**ESPAÇO:** 2 mesas com vários objetos, papéis e livros, 2 cadeiras, um cabideiro com roupas, 1 espelho, 1 pc, 1 candeeiro, 1 mesinha com garrafa e xícaras além de um vaso de flores.

**LUZ INICIAL** – ao entrar o público vê-se uma luz de candeeiro de mesa acesa. É o único ponto de luz em cena. Ao mesmo tempo ouve-se a **MÚSICA 1 - TIC TAC**. Entra aos poucos a **LUZ GERAL** mas a luz do candeeiro mantém-se acesa o tempo todo.

**C** está sentada diante da mesa da direita de cena, com a cabeça deitada sobre a mesa. Aos poucos se levanta, está confusa, anda de um lado para o outro. Guarda a xícara que estava na mesa. Examina vários livros, organiza sua mesa e coloca uns óculos. **P** bate à porta. **C** a recebe e elas se cumprimentam com dois beijos. **P** vai para o cabideiro e pendura seu casaco e vai para o seu “posto”.

**C:** Bom dia! Dormiu bem?

**P :** Ahã.

**C:** Comeu pão tostado com café com leite, um sumo e um bolo como sempre né?

**P:** Ahã

**C:** A que horas acordaste hoje?

**C:** A que horas acordaste hoje?

**P:** As 8

**C:** Esqueceste de me ligar?

**C:** Esqueceste de me ligar?

**P:** Ahã

**C:** Ah sabes que esqueceste?

**P:** Ahã

**C:** Já é um progresso... (**escreve**)

**C:** O que tens pra fazer agora?

**P:** Seguir a sequencia de tarefas do dia.

**C:** Alguma duvida quanto a isso?

**Silêncio.**

**C:** Alguma duvida quanto a isso?

**C:** Alguma duvida quanto a isso?

**C:** Alguma duvida quanto a isso?

**C:** (em um grito) Não!

**C:** Um pouco irritadiça hoje. (segue escrevendo e a observa alternadamente) Quer um chá de camomila?

**Silêncio.**

**C:** Um chá disso ou de qualquer coisa.

**Silêncio.**

**C:** Quer? (mostrando a xícara, que ela não vê) Vou colocar aqui na sua mesa, se quiser bebe.

**P se aproxima, bebe um gole. C percebe e sorri. P deixa a xícara na mesa e pega o tlm e vai a frente da mesa. C observa e anota algo.**

**C:** Não sabia que isso fazia parte das suas tarefas...

**P:** Não sabia que isso fazia parte das suas tarefas...

**C:** Não fala assim comigo, não tem necessidade. Só te disse que não é isso que você veio fazer aqui.

**P:** O que você quer que eu faça?

**C:** Que você cumpra com os seus compromissos. Que seja responsável e confiável. Que possas sair daqui em condições de conseguir alcançar novas metas... que evolua. Estou te dando uma oportunidade, só quero que aceites mas tens que me ajudar nisso. Você confia em mim? **Silêncio.** Confia? Sim ou não?

**P:** Sim.

**C:** Ótimo! Podemos agir com mais normalidade então?

**P:** **(depois de um tempo)** Ahã.

**C:** Podes voltar para a mesa?

**C:** Podes? **(faz um gesto mostrando a mesa)**

**P:** **(se levanta e vai até a mesa.)**

**C:** **(enquanto balbuceia palavras que não se entende, escreve e diz)** “Gesto”.

**Cada uma vai para o seu computador. C escreve em velocidade progressiva.**

**P:** Laura etiquetou rodrigo na caravana de Taubaté .... musical... Como se comportará a maioria dos políticos quando a ..PÚBLICA! Deixe opinião... Llegan los sabores de Grecia a Lidl. Pessoal me ajudem no meu sonho de ter. Alessandro publicou uma frase de Chico Xavier. Corre gente! Emocionante reflitam: Professoras em sala de aula pediram para que os alunos desenhassem... nanana... Mês da moda, momento ... Sábado!! Dani curtiu: Cómo crear una estrategia completa de marketing. Utilidade pública !!! Urgente !Minha mãe foi diagnosticada com H1N1.Día de excursión con los viejecitos. Amanda publicou uma foto..Olha mães, que ideia legal! E dps ainda ... e ostentar a "corujisse" pela casa. Lo Más Visto de la Semana Antes de entrar en el monasterio "fumaba porros y me juntaba con amigos homosexuales y emos". Natalia foi mencionada. Acabei de ver este registo do vosso trabalho, durante uma manhã chuvosa no Porto. Vocês são poesia. Hoje é aniversário da Vanessa: Parabéns Van!!! Muitas felicidades minha querida!! Bjinhos. Perdeu vídeo do Porta ontem? Em 9 de abril de 1982, Senna venceu uma das corridas mais incríveis da carreira. Maria publicou: Love Me TwiceToday. **MÚSICA2: “THE DOORS”.**

**P realiza uma partitura de movimentos. Expressa inquietação mas sem grande variação de expressão facial. Muda de posição na cadeira várias vezes. Levanta-se.**

**Vai até a parede mas nunca deixa de olhar o ecrã. Volta e fica de pé na cadeira. Olha para a mesa e vê o telemóvel, que lhe distrai a atenção e pega-o. Anda pelo espaço com o telemóvel.**

**C:** Não quer continuar? Quer falar sobre o que aconteceu? Podemos tentar de novo?

**Silêncio.**

**C: (faz o gesto mostrando a cadeira)** Pode ser?

**P: (Não olha)**

**C: (mostra a xícara de chá )** Pode ser de novo?

**P: (Olha calmamente para a xícara e sorri tímidamente).**

**C: (Respira fundo, aceita e vai para o computador escrever).**

**P:** Já podia ir andando.

**C:** Já? É cedo.

**P: (Assobia uma melodia)**

**C: (Sorri)**

**P:** Espera. **(Vai ao seu pc e coloca uma música.) MÚSICA 3 - ASSOPIO**

**C: (Silêncio)** Ok. Qualquer coisa estou ali trabalhando, tá? **(sai musica quando ela se senta)**

**P:** Cat. Dog. Orange. House.

**P:** Adoro esse bolo de cenoura com chocolate. Podíamos fazer um dia?

**P:** Olha o cãozinho! Parece uma pessoa mesmo, vem ver!

**P:** É tão bom fazer pilates, todo mundo devia fazer. Preciso ganhar elasticidade.

**P:** La em cima do piano tem um copo de veneno, quem bebeu

**P:** Comprou uma estrela por 100 euros!

**P:** Também quero esse carro que anda na agua!!

**P:** Abdominal para mim é quando você esta sentado e espirra;

**P:** Foi tao bonita nossas primeiras conversas que nem imaginei que fosse tomar no cu.

**C:** Que isso?

**P:** Mas pronto acho que devia ir já.

**C:** Sabe quanto tempo passou?

**P:** Os minutos?

**C:** O tempo, no total, sabe quanto tempo passou? **(pegando no relógio)**

**P: (pegando no relógio e batendo contra a mesa)** Preciso trocar as pilhas. Amanhã troco.

**C: (tirando das suas mãos)** Então amanhã trocas.

**P: (vai saindo)**

**C:** Ei, tchau né?

**P: (Volta e dá um beijo).**

**C:** Não está esquecendo de nada?

**P: (Volta e pega o tlm).**

**C:** Mal vive sem isso e mesmo assim esquece.

**P:** (sai)

**C: (Resmunga sobre ela esquecer o telemóvel. Anota coisas. Anda pelo espaço).**

**C organiza a sala, muda as coisas de sítio de maneira obsessiva e ansiosa. Encontra um livro onde lê informações sobre dispersão da atenção e a relaciona com doenças psíquicas.**

**P:** Posso entrar?

**C:** Espera. Agora sim, espera... Vai. **(vai à porta)**. Bom dia, dormiu bem?

**P dá um beijo e entra.**

**C:** São dois!

**P volta e dá os dois conforme C conta “Um e dois. Pronto”**

**P :** Ahã.

**C:** Comeu pão tostado com café com leite, um sumo e um bolo como sempre né?

**P :** Ahã.

**C:** Quer um chá de camomila?

**P:** Camomila?

**C:** Sim, quer um chá?

**P:** Camomila?

**C:** Cidreira.

**P:** Limão?

**C:** Hortelã.

**P:** Frutos vermelhos.

**C:** Rosas.

**P:** Flores.



**C:** Flores? Flores... flores...

**P:** Camomila!!

**C:** Camomila?

**P:** (Pega o relógio e bate contra a mesa várias vezes) Camomila! Camomila! Camomila!

**C:** Ok, camomila! **(vai anotar coisas. Volta e tira o relógio das mãos dela).** Quer trocar as pilhas?

**P:** **(Sem ouvir)** Essa droga não funciona!

**C:** **(levemente irritada volta e tira de novo o relógio das mãos de P)** Olha, hoje tenho que dar atenção a uns assuntos que estavam parados. Eles querem me roubar, estão por aí querem me roubar! Sabe quanto o governo me rouba? Roubam muito mais do que impostos. Estão todos por aí e querem me roubar!

**Ambas passam a falar ao mesmo tempo. Ouve-se apenas as palavras-chave de cada intervenção.**

**P:** O IVA, que é o imposto sobre o valor acrescentado, pode variar dependendo de onde vives e dos bens ou serviços que consumes e/ou produzes. O taxa normal aqui é de 23%, a taxa intermediária é de 13% e a taxa reduzida de 6%.

**C:** Muito bem. É tudo isso. Eles comem tudo mesmo, comem os olhos, as mãos, os pés... ninguém vê e nem sentem... (Entra numa bolha) De tudo tira os 23 mas não é só os 23... é mais... os que você não ve... o “insivível” porque não vemos e ele não vive por aí... as pessoas nem sabem que existe... só alguns... eles... os comedores... mas eu sei... eles sabem que eu sei....

**P:** **(de olho no computador)** O Adilson disse que Em Hellcife, sinto um gostinho de inferno, todas as vezes que chove e todas janelas do ônibus são fechadas. Deus é mais!!

**C:** E nem me fale de Deus agora!!! Isso é outra coisa!!!

**P:** Em plena quinta feira sem data especial... Surpresinha do marido . Obrigada amor pelo carinho. Te amo!

**C:** Mas eu sou só uma de milhões que trabalham para pagar contas só e as vezes nem isso.... bom...isso é o que eles gostariam!!!

Eu, logo eu... nunca me sujeitaria... minha consciência ve mais do que vocês todos juntos... eu vejo o que ta lá... e o que esta aqui... entende...? E cuidado com o que está aí **(aponta o pc de P)**.... tem muito mais atrás dessas linhas...

**P:** ( lendo frases de sua time line)... Bom dia!! "Tudo o que acontece de ruim é para melhorar! "

**C:** Tudo controlado, tudo manipulado...outro dia falei que queria viajar, e já começou a aparecer ofertas de viagens na minha time line.

**P:** “O psiquiatra e filósofo, Dr. Neel Burton explicou que a depressão pode representar um mergulho mais profundo no significado e importância da vida.”

**C: (Irritada)** O que que ele sabe de depressão??!!?? Nao sabe nada...todos charlatões, atrás dos 23 e mais os “insivíveis”... eu não vou dizer mais nada... as paredes tem ouvido... eu tenho outro foco agora...

**P:** Governo aprova projeto que proíbe discussão politica na escola.

**C:** Mas é isso que eles querem... todo mundo cego! (**repete compulsivamente**) Está tudo controlado, tudo manipulado.... **MUSICA 4 PROGRAMA DE AUDITÓRIO.**

**P:** Saporra é boa mesmo!!

**LUZ: (reduz a intensidade)**

**P sai de frente do computador ansiosa e executa uma série de movimentos repetitivos. Anda pelo espaço repetindo movimentos imperceptíveis. Resmunga algo que não se entende e sua inquietação aumenta. Vai até a mesa de C e joga os papéis para o chão. C está agachada ao chão, debaixo da mesa. Pega o comando do ar condicionado e começa a falar como se tratasse de um gravador. P, no auge da sua inquietação vai para debaixo da sua mesa com o telemóvel nas mãos. (MÚSICA 5 - DIVAGAÇÃO)**

**C:** Tenho cada vez menos tempo. O vírus é um bichinho que anda rápido e se multiplica. O bichinho invisível que come os 23 e come a nossa cabeça. Come porque enche de coisas. Sei coisas de mais. Abro a janela e entram mais coisas. Daí minimizo. Não quero saber. Mas me obrigam. Me enchem, me picam lá dentro. Ela está doente e não sabe. Eu estou tentando. **CONTRA LUZ: contra azul junto com a música. P sai debaixo da mesa e organiza os papéis compulsivamente e lentamente. Em seus movimentos busca exatidão na posição das folhas. C assiste tudo agachada no chão. Observa com interesse e P nunca lhe olha.** Ela já não está comigo, está com eles. Bloqueou. Comunica! Comunica comigo!! Ela já foi embora. **P sai de cena. LUZ: Sai contra azul.** Agora tudo depende de mim. **MUSICA 6 - VOZES.**

**C se levanta e começa a recolher os papéis do chão. Aos poucos ouve um som que não percebe o que é. O som aumenta. Percebe-se o som de vozes pelo espaço mas o**

conteúdo do que se diz é imperceptível. **LUZ:** a luz geral baixa à mínima potência onde ainda se vêem o rosto da personagem. **C** passa a falar com as vozes, como se tratasse de um diálogo. Não se entendem bem as palavras. **LUZ:** entra luz cruzada no chão quando ela toma o centro da cena. **LUZ:** (sai geral quando ela se ajoelha ao centro)

**C:** Eu sinto muito! Eu sinto muito! Pára! Eu sinto muito!

**LUZ:** saem aos pouco todas as luzes. **Black-out.** Apenas ouvimos as vozes e demais sons gravados.

**C:** (Ouve a porta) **LUZ:** entra luz geral em toda a cena.

(**C** vai a porta) Bom dia.

**P:** (entra sem dar beijo nem nenhum cumprimento)

**C:** (sem olhar para ela) Hoje temos uma missão importante a cumprir. Vais me ajudar?

**P:** (Tararea uma canção enquanto pendura o casaco.)

**C:** Ótimo! Vou precisar da sua ajuda.

**P:** (Tararea mais forte.)

**C:** Acho que estou fazendo progressos contigo. Não sei se consigo te ajudar mas já sei o que te deixa assim.

**P:** (Diz coisas ininteligíveis).

**C:** (pegando o relógio) Já viste que horas são? Hoje vieste mais tarde. Temos muito o que fazer.

**P:** (Percebe que não está o computador).

**C:** Calma, calma! Hoje uma surpresa para te mostrar. (Coloca o computador de **P** no chão)

**P:** (surto.)

**C:** “O desinteresse aumentou significativamente. Não há contato visual.”

**P:** (Vai ao computador. Olha para o ecrã e começa a clicar).

**C:** Eu sabia! Grandes progressos!

**C:** O vírus se alastra e não temos muito tempo. Tu já estás contaminada, não há muito o que fazer. Mas quero que saibas que estás colaborando para uma grande pesquisa científica!! O espectro que te atordoa não veio de fábrica. Veio da máquina! (**MUSICA 7 - JOGO**).A mesma máquina que me ajuda a desenvolver o meu estudo. (olha desconfiada para a seu computador). Mas você não me domina, EU te domino. Eu não serei como ela, como os outros, como todos. Eu vim para te usar contra você mesma! Contra vocês

todos que estão por aqui, por ali, por toda parte! Navegam pelo espaço, transbordam pelo mundo. Cada vez mais e mais e mais! (**SAI MUSICA 7**)

**P: (Volta a soltar sons).**

**C:** Calma, calma, eu estou aqui. (abraça-a e ela se solta) Ok, ok, não te agarro. Podes ficar. (olha para o ecrã e sorri) Eu te vejo por ali. E tu me ves? Pra onde é que você foi? Hein? Para onde? Eles te levaram, não foi? Será que um dia vais voltar? Algum dia vais olhar pra mim e me ver. E saber quem sou? Quantos cliques, meus deus, quantos deles te deixaram assim? Fala comigo! Consegues me ouvir? Hein? Tenho saudades tuas... Gostavas de café com leite, lembra? E chá, gostavas também. Quer trocar as pilhas do relógio, quer? Pra onde é que você foi? Pra onde?... (**coloca as mãos sobre seus ombros**)

**P:** Se encolhe e grita. Abaixa a cabeça sobre a mesa.

**C: (aos gritos)** Desculpa, já soltei! (**o grito inquieta ainda mais a P**).

**Começa uma crise de ansiedade. Não se ouve bem o que P diz mas fala sem parar. P está emitindo sons fortes e tapando os ouvidos. C também fala sem parar. P vai embora. LUZ: a luz geral passa gradualmente a sua potência média.**

**C:** Ouve tocar a porta. Abre. (**Não há ninguém mas ela segue como se houvesse.**)

**C:** Bom dia! Dormiu ?

**C:** Comeu pão com café e leite, sumo com bolo né?

**C:** Acordou a que horas?

**C:** Esqueceste de me ligar?

**C:** Esqueceste?

**C:** Ah sabes que esqueceste?

**C:** Já é um progresso...

**C: (olhando para outro alguém irritada.)** Alguma duvida quanto a isso?

**C:** Alguma duvida quanto a isso?

**C:** Alguma duvida quanto a isso?

**C:** Alguma duvida quanto a isso?

**C:** Quer um chá de camomila?

**C:** Não sabia que isso fazia parte das suas tarefas...

**C:** Não fala assim comigo, não tem necessidade. Só te disse que não é isso que você veio fazer aqui. Estou te dando uma oportunidade porque tenho lucidez. Tão clara e transparente que você teve que desaparecer. Voce desapareceu para eu ver. Tem o ciente e

o consciente. O ciente, é o saber. Sua lucidez não te deixa ver. Eu vivi isso, e sei falo porque sei... Não sou charlatã como certo deuses científicos, **Entra T.**

**LUZ: (geral a 100%)** eles também são lá do “invisível“, que ninguém ve mais estão la. controlando tudo. Os científicos, os publicitas, os juristas, os capitalistas, todos eles juntos...Sabem o que eles fazem? Dopam todos com a mesma medicação. Quer saber mais que eu? Tenho lucidez.

**C: (para T)** Voces não veem??? Tenho lucidez percebe???

**T : (Aproxima-se de C e lhe sorri. Passa-lhe a mão no rosto.)** Como estamos hoje, hein! Gostas muitos do meu consultório...Sabe que estes óculos ficam muito bem em você?

**C:** Voce é copiadora!! Eu gosto de você, mas você é copiadora, dopa todo mundo igual! Faz parte da máfia dos científicos charlatães.

**T :** Ih, tem gente agitada aqui hoje. Ontem estavas melhor.

**C:** Ontem tive muito trabalho.

**T :** Ah foi? Mas passaste o dia quase todo dormindo.

**C:** Dormindo, há!, tive a minha paciente aqui sob observação.

**T :** Ta bem, va olha, toma isso pra acalmar um pouco. **(Senta-se)** Quem é que colocou esse joguinho aqui hein, sua danada? **(C olha desconfiada)** Ok, va, então me fala: como anda o teu estudo?

**C:** Tenho muitas descobertas. Minhas suspeitas se comprovaram.

**T :** Que ótimo. E a paciente teve melhoras? **(Murmura para ela própria)** Precisavamos era de água...

**C:** Já está contaminada. Não posso fazer mais nada por ela.

**T :** Não pode? E então como vai ser agora? Ela não volta mais? **(procurando água para o remédio e pega na xícara)**

**C:** Volta, volta sim. Aliás não bebe esse chá aí que eu fiz pra ela. Ela gosta de chá.

**T :** Olha pra mim. **(se encaram)** Ela não vai voltar.

**C:** Claro que vai, ela precisa voltar. Ela deixou aqui o telemóvel.

**T :** Este telemóvel é meu, eu que o esqueci aqui ontem.

**C:** Nem vieste cá ontem.

**T :** Achas que não? Então acha que eu ia ficar um dia sem te ver?

**C:** Não é nada, é dela. Deixa aí senão ela fica brava. Deixa!

**T : (compreensiva)** Meu bem, olha pra mim. Ela não volta porque ela nunca veio.

**C:** Agora não posso mais falar com você porque tenho que fazer a conclusão do meu estudo. Pode me deixar sozinha um pouco? Tenho que trabalhar.

**T:** (respirando fundo) Ok. Vou te deixar para ir buscar água. Enquanto isso terminas o que tens para terminar, depois tomamos o remedinho, pode ser?

**C:** Vai vai.... **(mostrando a porta).**

**T:** Pode sim. Vou te deixar. Mas eu volto daqui a nada, ok?

**C:** Va, va, va...

**T sai.**

**C:** Eles já sabem que eu sei. Estão atrás de mim. **(Encontra a chave que T deixou. Pega-a e fecha a porta. Se desespera e pega os papéis que tem sobre a mesa. Lê uma folha que estava na sua mesa)** “Como conclusão posso afirmar depois de longo estudo realizado em meu laboratório secreto que o mundo está sob o efeito de um mal que vai estragar a progressão da raça humana. O grande mal da humanidade ainda ninguém resolveu: somos seres solitários. Estou isolado na minha consciencia (como Sartre, como Hamlet) e daí a necessidade do mundo nos oferecer coisas novas porque eu não tenho nada a interagir com o mundo.”

**(Pensa em voz alta)**Porque é que Hamlet lê apenas um livro a peça toda? Porque na verdade ele não lê nenhum. Ele está sozinho na consciencia dele!

Minha solidão é tal que eu preciso fazer com que os outros me digam aquilo que a minha vida vale a pena ser vivida. “É obsessivo o nosso tipo de conversa. “Ninguém ouve ninguém”. **C visualiza a entrada de P. Segue a pessoa imaginária com o olhar.** Hoje ela só reagiu aos gestos. A perda das possibilidades comunicativas é um sintoma preocupante. “Quem é que eu sou de verdade eles não estão?” Minha paciente já não tem um amigo. Tem mil! **(Se desespera, anda pelo espaço, olha para a mesa. Fica desesperada, inquieta.)** Quando todo mundo que é normal, é equilibrado, tem plano de saúde, combina cores na roupa, veste-se de acordo com a situação, dedicam-se à suas empresas e dão o melhor de si nelas, mostram compulsivamente seus pratos do almoço, do jantar, suas viagens, suas novas aquisições, desejam bom dia e boa sexta-feira com imagens lindas de pôr-do-dol, expressam uma alegria infinita pela vida maravilhosa que têm, e vêm me contar isto tudo, todos os dias, várias vezes por dia, com fotos, com imagens, ...então ser louca é a única possibilidade de ser sadio nesse mundo doente. **(Batem à porta. É T que começa a pedir que abra.** “Por enquanto só posso dizer que o diagnóstico é o de uma sociedade autista alterada pelos efeitos do mundo virtual e tentarei ser rápida para impedir

que as alucinações tomem conta da nossa sociedade e avance o processo de esquizofrenia social. Sei que neste momento sou a única salvação do mundo e que todos dependem de mim mas só posso dizer que farei o possível e darei o meu melhor para acabar com esse ataque fulminante”. Pronto. Consegui. **(Vai até a porta e abre).**

**T :** Pronto, já voltei. Toma aqui o remedinho.

**C :** Vocês estão tentando me derrubar com isso mas não vão conseguir. Minha missão no mundo é superior a tudo e vou terminá-la.

**T :** Claro que sim, meu bem. Mas agora vamos descansar um pouquinho porque andas trabalhando demais.

**C :** Não posso descansar Só vou refletir aqui um pouco e já me levanto. **(vai para o computador de P. Debruça-se sobre a mesa).**

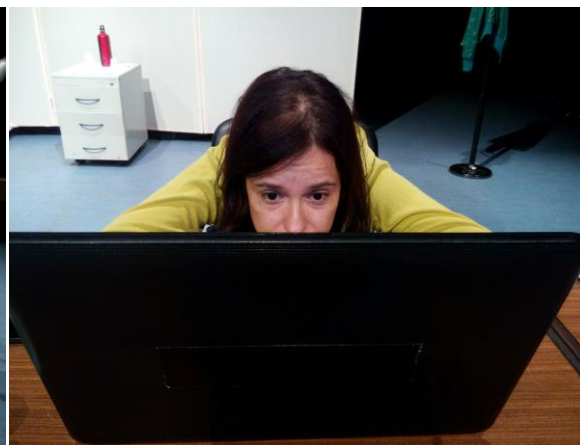
**T: (fala enquanto mexe no seu telemóvel, distraída)** Mas não pode ser assim, tens que descansar um pouquinho. Trabalhar muito faz mal... **(repete de forma mecânica essas frases).**

**C e T estão quietas e escrevendo. A primeira no computador, a segunda no telemóvel. Fazem gestos parecidos. C Adormece.**

**T : (liga para alguém e fecha o computador de C).** “Olá, diga ao enfermeiro que hoje vou embora mais cedo. Não, não precisa entrar, pode ficar só do lado de fora, na porta. Ela não é perigosa, já disse. Ela não larga esse computador. Mais tarde leva ela pra cama. Só vai acordar amanhã. Obrigada. C apaga a luz e sai.

**Ouvimos a mesma do início enquanto a LUZ GERAL sai. MÚSICA 8 – TIC TAC**  
**A LUZ do candeeiro é a única acesa e sai gradualmente, junto com o TIC TAC.**

## II - FOTOS DO ESPETÁCULO “ROTINA” (estreia)

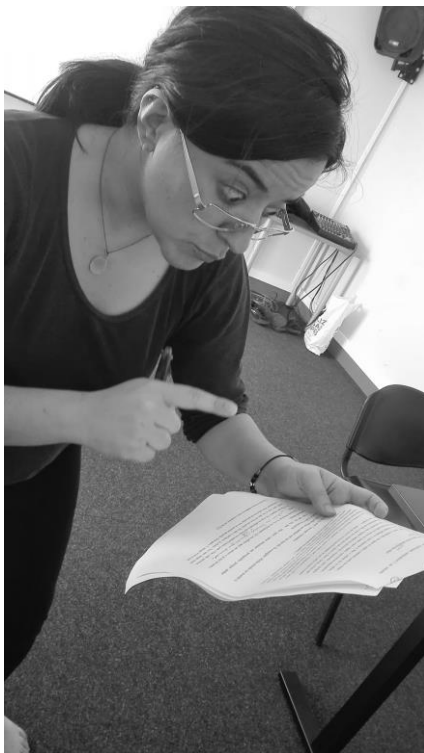


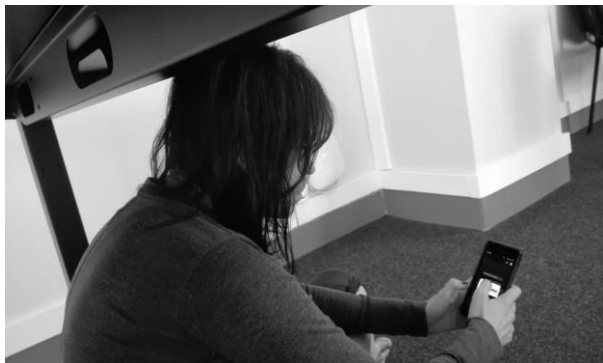






### III - FOTOS DE ENSAIO





## IV – CARTAZ DE ESTREIA



CONCEPÇÃO GERAL (texto, encenação e interpretação): Adriana Santos e Gisela Gonzaga

Espectáculo criado no âmbito do Trabalho de Projeto do Mestrado em Teatro da Universidade de Évora



## v – FOLHA DE SALA

### - Parte externa:

“Pessoas equilibradas têm plano de saúde,  
Combinam cores na roupa,  
Vestem-se de acordo com a situação,  
Dedicam-se à suas empresas e dão o melhor de si nelas,  
Mostram compulsivamente seus pratos do almoço, do  
jantar, suas viagens e suas novas aquisições,  
Desejam bom dia e boa sexta-feira com imagens lindas  
de pôr-do-sol,  
Expressam uma alegria infinita pela vida maravilhosa  
que têm.”



Com: Adriana Santos e Gisela Gonzaga

Espectáculo criado no âmbito do Trabalho de Projeto do Mestrado  
em Teatro da Universidade de Évora



UNIVERSIDADE  
DE ÉVORA

### - Parte interna:

#### ro.ti.na

s.f. Sequência de procedimentos, dos **costumes habituais**. Modo como se realiza alguma coisa, sempre sa mesma forma: rotina matinal. Itinerário, caminho habitual, **que se faz todos os dias**. [Figurado] Gosto pelo que é tradicional; **o que se opõe ao progresso**. Reunião dos direcionamentos que auxiliam a execução de uma tarefa.

A rotina é a colaboradora fiel da normalidade.  
Normalidade é aquilo que está de acordo com a norma.  
Norma é o princípio que serve de regra, de lei.  
Logo, as rotinas trabalham para o cumprimento de regras que ditam a normalidade.  
Então é isso! Então é isso?  
Afiml isso é que é ser normal!  
Afiml isso é que é ser normal?

#### “ROTINA”

CONCEPÇÃO GERAL (texto, encenação e interpretação):

Adriana Santos e Gisela Gonzaga

ORIENTAÇÃO DA PESQUISA:

Professora Isabel Bezelga

MONTAGEM DE LUZES: Rolando Galhardas

OPERAÇÃO DE LUZ E SOM: Roberto Jácome

AGRADECIMENTOS:

Pólo Cultural Gaivotas (Lisboa)  
Roberto Jácome  
Rolando Galhardas  
Jéssica Gouveia  
Rita Grancho  
Prof. Luca Aprea  
Universidade de Évora

## **VI Gravação do espetáculo em CD-ROM**