



Programa de Pós-Graduação em Artes
Instituto de Ciências da Arte
Universidade Federal do Pará

PEÇA FILME:
o efeito cinema e a poética dos espetáculos teatrais de Saulo Sisnando.

Saulo Alexandre Picanço Sisnando

Belém - Pará

2012

Saulo Alexandre Picanço Sisnando

PEÇA-FILME:
o efeito cinema e a poética dos espetáculos teatrais de Saulo Sisnando

Dissertação de Mestrado em Artes do aluno Saulo Alexandre Picanço Sisnando, sob a linha de pesquisa Arte Contemporânea, apresentada ao Instituto de Ciência da Arte – ICA, da Universidade Federal do Pará – UFPA, como requisito para a obtenção dos graus de Mestre em Artes, orientado pela Professora Dra. Wladilene de Sousa Lima.

Área de concentração: Artes

Programa de Pós-Graduação em Artes

Instituto de Ciências da Arte

Universidade Federal do Pará

Belém – PA

2012

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)
Biblioteca do PPGARTES /ICA/ UFPA, Belém-PA.

Sisnando, Saulo Alexandre Picanço.

Peça-Filme : o efeito cinema e a poética dos espetáculos teatrais de Saulo Sisnando / Saulo Alexandre Picanço Sisnando. — 2012.

Orientador: Professora Doutora Wladilene de Sousa Lima.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte, Programa de Pós-Graduação em Arte, Belém, 2012.

1. Cinematografia e Vídeo - Pará. 2. Produção e Editoração. 3. Arte Cênica. I. Saulo Sisnando. II. Título.

CDD – 22. ed. 778.5235098115



INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES
CURSO DE MESTRADO ACADÊMICO EM ARTES

ATA DE DEFESA PÚBLICA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES DA UNIVERSIDADE
FEDERAL DO PARÁ.

Aos vinte e sete (27) dias do mês de janeiro do ano de dois mil e doze (2012), as dez (10) horas, a Banca Examinadora instituída pelo Colegiado do Curso de Mestrado em Artes da Universidade Federal do Pará, reuniu-se em Sessão Pública, no Instituto de Ciências da Arte, sob a presidência da orientadora professora doutora Wladilene de Sousa Lima ao disposto nos artigos 58 a 61 do Regimento Interno, Seção V “da Aprovação ou Reprovação da Dissertação”, presenciar a defesa oral de Dissertação de Saulo Alexandre Picanço Sisnado, intitulada PEÇA FILME: o efeito cinema e a poética dos espetáculos teatrais de Saulo Sisnado, perante a Banca Examinadora, constituída de acordo com o prescrito no parágrafo único do Artigo 59 do Regimento acima mencionado, pelos professores doutores, Wladilene de Sousa Lima, Ana Flávia de Mello Mendes da Universidade Federal do Pará e João de Jesus Paes Loureiro, da Universidade Federal do Pará. Dando início aos trabalhos, a professora doutora Wladilene de Sousa Lima, passou a palavra ao mestrando, que apresentou o sumário da Dissertação, com duração de trinta minutos, seguido pelas arguições dos membros da Banca Examinadora e as respectivas defesas pelo mestrando, após o que a sessão foi interrompida para que a Banca procedesse à análise e elaborasse os pareceres e conclusões. Reiniciada a sessão, foi lido o parecer, resultando em aprovação, com o conceito Excelente, com exigência de ajustes pontuais. Esta aprovação do trabalho final pelos três membros será homologada pelo Colegiado após a apresentação, pelo mestrando, da versão definitiva do trabalho. E nada mais havendo a tratar, a professora doutora Wladilene de Sousa Lima, agradeceu aos presentes, dando por encerrada a sessão, a presente ata foi lavrada, após lida e aprovada, vai assinada, pelos membros da Banca e pelo mestrando. Belém-Pa., 27 de janeiro de 2012.

Profa. Dra. Wladilene de Sousa Lima

Profa. Dra. Ana Flávia de Mello Mendes

Prof. Dr. João de Jesus Paes Loureiro

Saulo Alexandre Picanço Sisnado

Autorizo, exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação por processos fotocopiadores ou eletrônicos, desde que mantida a referência autoral. As imagens contidas nesta dissertação, por serem pertencentes a acervo privado, só poderão ser reproduzidas com a expressa autorização dos detentores do direito de reprodução.

Belém, PA, 27 de janeiro de 2012.

Saulo Alexandre Picanço Sisnando



Escrever sobre minhas Peças-Filme é confundir os sujeitos. Eu sou o que eu faço. E, neste enlace, o autor vira o objeto e o papel vira a própria carne. Razão pela qual não dedico esta dissertação a ninguém.

Mas dedico-me a muitos...

Dedico-me ao meu pai – tão distante – e à Lauren Bacall, que nos uniu. Dedico-me a minha mãe, que me ama a ponto de me aceitar como sou... Mesmo não entendendo os meus mais profundos desejos. Dedico-me ao grande amor de minha vida, Flávio Ramos, por ser exatamente o que é: insubstituível. Dedico-me aos meus amigos atores. Todos... E não hei de citar nomes para não fazer injustiças. Dedico-me ao Luiz Thomaz, por quem serei eternamente grato pelo apoio na Peça-Filme e na escritura da primeira parte desta dissertação. Ai, de nós. Dedico-me à Emily Brontë, à Clarice Lispector, à Lygia Fagundes Telles, ao Edgar Allan Poe e a todos os escritores que me fizeram sonhar com mundos sombrios. Dedico-me ao Miguel Santa Brígida, à Ana Flavia Mendes, à Wlad Lima e a mais uma série de mestres que desvelaram minha essência. Dedico-me a todos os meus amores, que hoje habitam outros corpos, mas rasgam dimensões etéreas e povoam meus textos e espetáculos, mesmo contra suas vontades. Dedico-me à Santa Terezinha, que me fez redescobrir a fé na felicidade. E dedico-me ao próprio tempo, que é personagem principal desta dissertação... E de qualquer outra coisa que faça nesta vida. Dedico-me ao cinema, à dança, ao teatro e a todas as expressões artísticas que, pelo simples movimento de corpos, me extrai lágrimas. Dedico-me aos menores siris, aos grãos de areia da praia e aos átomos que tudo constituem. Afinal é na coisa invisível que mora o verdadeiro sentido do universo. Dedico-me às moléculas, ao cosmo e suas estrelas. Dedico-me ao sertão onde nasci, e às pessoas que lá vivem em pequenas casas de barro. Dedico-me a mim mesmo, pois não importa quantos amores tivemos... A morte sempre será uma fronteira que romperemos sozinhos (que eu tenha orgulho de ter sido o que fui). Dedico-me ao vento, ao som das palavras e, principalmente, às pessoas que ainda não conheci...

Meus **AGRADECIMENTOS** aos queridos



Tudo no mundo começou com um sim. Uma molécula disse sim a outra molécula e nasceu a vida.

Clarice Lispector

RESUMO

O presente trabalho se propõe a fazer uma investigação acerca da influência do cinema nas montagens dos espetáculos teatrais de Saulo Sisnando, seja pela utilização de projeções, como ocorreu na Peça-Filme *popPORN – sete vidas e infinitas possibilidades de corações partidos* ou pela maneira como o corte cinematográfico se agregou à encenação da Peça-Filme *Cartas para Ninguém*. Esta dissertação também pretende demonstrar passo a passo os procedimentos de inserção de técnicas cinematográficas na Peça-Filme *O misterioso desaparecimento de Deborah Rope* (construída em concomitância com esta dissertação), discutindo a possibilidade de uma hibridização tal que vai além (embora também faça uso) da utilização de recursos audiovisuais, como *off* e projeções de vídeos e filmes, mas apoderando-se cenicamente de conceitos tipicamente cinematográficos como edição, montagem, closes, fades, cortes, planos, contra planos, sequências, enquadramentos, etc., a ponto de atingir um “efeito cinema”, característica indispensável na poética das peças-filme. Este trabalho pretende analisar a Peça-Filme *o misterioso desaparecimento de Deborah Rope* desde a construção dramaturgica até a sua execução no palco, quando, à luz da Teoria Realista do Cinema de André Bazin, a peça-filme analisada pelo prisma da montagem e da plasticidade da imagem.

Palavras-chave: Artes Cênicas, Teatro Paraense, Efeito cinema, Peça-Filme.

ABSTRACT

This work intends to investigate the influence of the cinema on Saulo Sisnando's plays by using projections, as in the Play-Movie *popPORN - sete vidas e infinitas possibilidades de corações partidos*, or considering the way the film editing was added to the staging of *Cartas para Ninguém* Play-Movie. This work also aims at demonstrating step by step procedures for inserting film techniques into the play *o misterioso desaparecimento de Deborah Rope* (built along with this work), discussing the possibility of such a hybridization, which goes beyond the use of audiovisual resources (yet using it), but seizing typically film concepts as film editing, montage, close-ups, fades, cuts, plans against plans, sequences, frameworks, etc, in a way to achieve a "film effect". Besides, it also intends to analyze the Play-Movie *O misterioso desaparecimento de Deborah Rope* from the dramaturgical building up into the execution on stage, when, following a realistic theory of André Bazin, it will be analyzed through the film editing and plasticity of the image prism.

Keywords: Performing Arts, Theatre Pará, Film Effect, Play-Movie

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 01 e 02 –Meu pai, Lauren Bacall, Humphrey Bogart, Ingrid Bergman e eu.....	23
FIGURA 03 – <i>Paixão Barata & Madalenas</i> (direção Wlad Lima e Kanie Jansen), <i>À Flor da Pele</i> (Companhia de Teatro Madalenas) e <i>Valsa de Sangue</i> (Companhia Atores Contemporâneos).....	25
FIGURA 04 – Em filmes românticos como <i>Simplesmente Amor</i> , <i>Amor sem escalas</i> e <i>O Brilho Eterno de uma Mente Sem Lembranças</i> , não lugares como aeroportos e estações de metrô são elevados a posição de ambientes perfeitos para despertar paixão.....	28
FIGURA 05 – As atrizes Luciana Malcher e Landa de Mendonça na cena do aeroporto, eu e Marta Ferreira na mesma cena, noutra temporada de <i>popPORN – sete vidas e infinitas possibilidades de corações partidos</i>	29
FIGURA 06 – Cena inicial de <i>popPORN</i> . Mudança de cores a cada novo personagem.....	30
FIGURA 07 – Em <i>popPORN</i> , focos de iluminação bem definidos limitavam excessivamente a movimentação dos atores.....	31
FIGURA 08 – Em <i>popPORN</i> , os figurinos de cada um dos personagens encontrava paralelo em personagens cinematográficos. Assim, o infeliz homem que queria conhecer o mundo vestia-se como o arqueólogo desbravador Indiana Jones.....	31
FIGURA 09 – A atriz Dina Mamede atuava em frente a uma enorme tela em branco, onde vezenquando eram projetados sequências da telenovela brasileira “ <i>Dancin’ Days</i> ”	32
FIGURA 10 – <i>Pterodátalos</i> – direção de Felipe Hirsch. Palco móvel, inclinava-se em diferentes posições, permitindo novos ângulos de visão para a plateia.	35
FIGURA 11 – Espetáculos teatrais como <i>popPORN</i> e <i>Quatro versus Cadáver</i> para fazerem uso de projeções, geralmente precisam que uma grande parte do palco seja composta por uma tela branca, imediatamente assemelhando o teatro ao cinema.....	37
FIGURA 12 – Os micro-cenários de <i>Cartas para Ninguém</i>	39
FIGURA 13 – Em <i>Sem Dizer Adeus</i> , a utilização de vídeos serviu para três fins: inserção de personagens secundários, ambientação, e inserção de imagens históricas.....	44

FIGURA 14 – Em <i>Útero – Fragmentos românticos da vida feminina</i> os vídeos foram usados para ambientação e escolha estética de construção da imagem cênica	47
FIGURA 15 – A colagem é técnica típica da <i>Pop Art</i> , derivada de técnicas cubistas, dadaístas e surrealistas e, nesta obra de Hamilton, mostra a inteligência e sofisticação de uma composição recheada de alusões e ambiguidades.....	50
FIGURA 16 – Dentre muitas influências cinematográficas, o figurino da atriz Pauli Banhos, no espetáculo <i>Frozen</i> lembrava o sobretudo da atriz Joanna Cassidy em <i>Blade Runner</i>	52
FIGURAS 17 e 18 – Personagem Grigg, vivido pelo ator Hugh Dancy, do filme <i>O clube de leitura de Jane Austen</i> , foi transportado para o palco, passando a ser interpretado pelo ator Gustavo Saraiva.....	54
FIGURA 19 – Cores básicas para manter a impressão de “ensaio” e a inserção de Lauren Bacall, como tentativa de cinematografar o espetáculo.....	57
FIGURA 20 – A iluminação sépia e os figurinos saturados para trazer o clima de cinema <i>noir</i> americano, necessário para o “efeito cinema” na sequência de Edyr Augusto Proença.....	58
FIGURA 21 – A iluminação fria, a projeção da ponte <i>Golden Gate</i> enevoadada ao fundo e os figurinos de cores fechadas, traziam o clima europeu para o “plano sequência” baseado no texto dramático de Rodrigo Barata.....	58
FIGURAS 22 e 23 – As cores de Almodóvar e a estética colorida de Quentin Tarantino, influenciaram a construção imagética de “Querida irmã”	59
FIGURA 24 – O sobretudo amarelo é marca registrada de um dos mais famosos detetives dos quadrinhos, <i>Dick Tracy</i> vivido nos cinemas, em 1990, por Warren Beatty.....	60
FIGURA 25 – Trio de protagonistas de <i>O misterioso desaparecimento de Deborah Rope</i> foi influenciado pelos protagonistas de <i>Pink Flamingos</i> , de John Walters.....	65
FIGURA 26 – A semelhança entre Lauren Bacall e a atriz de <i>Pink Flamingos</i> , Mary Vivian Pearce, despertou em mim um <i>link</i> entre o cinema <i>noir</i> e o cinema <i>trash</i>	66
FIGURA 27 – Filme <i>Morto ao Chegar</i> serviu como inspiração para a construção da trama de <i>o misterioso desaparecimento de Deborah Rope</i>	67
FIGURA 28 – Uma coletânea de quadrinhos de Charles Schulz foi publicada em 2004 sob o título “ <i>it was a dark and stormy night</i> ”	68
FIGURAS 29 e 30 – Algumas cenas do texto dramático surgiram a partir de um ensaio <i>Trash/Noir</i>	69

- FIGURA 31** – Lauren Bacall (com Humphrey Bogart), em *Uma aventura na Martinica*; Rita Hayworth, em *Gilda* e Ava Gardner (com Burt Lancaster), em *Killers*. Três dos grandes exemplos de *femme fatales* de filmes *noir*.....72
- FIGURA 32** – Em *o misterioso desaparecimento de Deborah Rope*, as abstrações teatrais deram lugar a cenas filmadas.....79
- FIGURA 33** – Adelaide Teixeira e Luiza Braga nos ensaios de *O misterioso desaparecimento de Deborah Rope*.....82
- FIGURA 34** – Ator Nilton César – como o detetive apresentava-se apenas como uma silhueta, praticamente sem rosto. Mas seus pensamentos eram expressos pela voz em *off*.84
- FIGURA 35** – Nas duas primeiras imagens Luiza Braga interpretando Darling. Nas duas imagens seguintes, após um *Fade*, Flavio Ramos aparece sentado e Adelaide Teixeira está interpretando Darling.....85
- FIGURA 36** – Foto do texto dramatúrgico, com rubricas sobre saída de Luiza Braga e entrada de Adelaide Teixeira. Neste caso, através de um *fade*, diante apenas da mudança de tempo, não de espaço.....86
- FIGURA 37** – Adelaide Teixeira próxima à jaula. Após um *fade*, Luiza Braga aparece noutro ponto da sala.....87
- FIGURA 38** – Privilegiamos o corte seco para mudanças de tempo/espaço. Na primeira foto, Adelaide Teixeira aparece servindo o jantar para Sweetheart. Na segunda foto, cena imediatamente posterior, Luiza Braga está no terapeuta. O palco, na transição de um espaço para outro não escurecia – *fade* – a intensidade da luz diminuía num ponto do palco ao mesmo tempo em que aumentava noutro ponto.....88
- FIGURA 39** – Atores Adelaide Teixeira e Flavio Ramos em minha proposição de plano e contra plano no palco. Cada vez que um deles falava, encarava a plateia enquanto o outro permanecia na posição inicial do diálogo, como se estivessem frente a frente.....90
- FIGURA 40** – Cena do melodrama televisivo *Hilda Furacão*. Em tramas alicerçadas sobre diálogos a montagem psicológica é imprescindível.....90
- FIGURA 41** – Momento de delírio de Darling, Deborah Rope e Sweetheart sugerem a trama do livro de Darling.....92
- FIGURAS 42 e 43** – Através do curta metragem de Suanny Lopes, os atores Giulídia Dias, Luiz Thomaz Sarmiento, Nilton César e Ana Seixas ilustravam a narração de Deborah Rope e Sweetheart.....93

- FIGURA 44** – Exemplo de como a montagem paralela foi utilizada em *O misterioso desaparecimento de Deborah Rope*.....95
- FIGURA 45** – Filmes como *Confidências à meia noite* (1959) e *Abaixo o amor* (2003) mostram essa divisão da tela em duas ou três partes quando os personagens conversam pelo telefone.....96
- FIGURA 46** – Vários momentos em que o palco se dividia em duas ou três partes durante cenas ao telefone. Nas primeira e segunda fotos, Adelaide Teixeira interagindo com uma projeção ao fundo. Na terceira foto, Flavio Ramos interagindo com duas projeções. Na quarta foto, a própria projeção divide-se em duas partes.....97
- FIGURA 47** – À esquerda, Barbara Stanwyck em *Uma vida por um fio*. À direita, Grace Kelly no filme *Disque M para matar*, de Alfred Hitchcock.....98
- FIGURA 48** – Um minúsculo foco de luz recorta o objeto desejado e escurece o restante do palco.....99
- FIGURA 49** – Na cena do “O delírio de Darling” o palco se dividia em quatro partes. Num foco, Darling escrevendo livro, mais à frente Sweetheart e Deborah Rope, à direita o curta metragem de Suanny Lopes e ao fundo uma cena clássica de delírio. Neste exemplo a iluminação e às projeções potencializando a escolha teatral.....100
- FIGURA 50** – Em vídeo, Deborah Rope encara a câmera e conversa diretamente com Darling.....101
- FIGURA 51** – Na cena do confessionário, cada vez que um dos personagens começava a dar explicações sobre o passado, encarava a câmera. No primeiro *frame*, Deborah Rope encarando a câmera subjetiva; no segundo, é a vez de Sweetheart encarar a câmera.....103
- FIGURA 52** – Sweetheart e Deborah Rope, à frente, dublam a si próprios em uma projeção ao fundo.....104
- FIGURA 53** – Na cena do assassinato, o que ocorria atrás do baú era mostrado através de uma projeção.....105
- FIGURA 54** – Nas duas primeiras fotos, a câmera subjetiva usada no filme *noir A dama do lago* (1947) e *Prisioneiro do Passado* (1947). Na ultima fotografia, não há câmera subjetiva, mas o mistério envolvendo a face do personagem, em *Prisioneiro do passado* permanece.....106
- FIGURA 55** – Um personagem que nunca se virava de frente para o público foi a maneira encontrada para trabalhar a câmera subjetiva na Peça-Filme *O misterioso desaparecimento de Deborah Rope*.....107

FIGURA 56 – As fotografias de Annie Leibovitz estão recheadas de obrigações imagéticas estéticas do cinema <i>noir</i>	109
FIGURA 57 – As cenas de <i>o misterioso desaparecimento de Deborah Rope</i> eram inspiradas em fotografias de filmes <i>noir</i>	111
FIGURA 58 – A cena do espelho de <i>o misterioso desaparecimento de Deborah Rope</i> surgiu a partir da análise da cena dos espelhos do filme <i>A Dama de Shanghai</i>	112
FIGURAS 59, 60, 61, 62 – Filmes <i>noir</i> modernos continuam prezando pelo cuidado com a cor. Sempre trabalhando com cores frias, que quase beiram o preto e branco, ou com tons em sépia, buscando um tratamento na cor que remeta aos clássicos filmes em preto e branco.....	113/114
FIGURA 63 – Em filmes em preto e branco, não apenas os objetos, roupas e cenários são de uma tonalidade cinza. Mas a própria pele dos atores é cinza. Em <i>o misterioso desaparecimento de Deborah Rope</i> , <i>pancake</i> branco e sombra cinza traziam uma coloração P&B para a pele dos atores.....	115
FIGURAS 64 e 65 – Inspirando-se no visual do filme <i>neo-noir Sin City</i> , o vermelho ingressou na montagem de <i>o misterioso desaparecimento de Deborah Rope</i>	116
FIGURAS 66 e 67 – Os créditos iniciais de <i>o misterioso desaparecimento de Deborah Rope</i> foi feito nos moldes dos créditos de filmes <i>noir</i> clássicos como <i>O falcão Maltês</i> (1941).....	118
FIGURA 68 – Turbante inspirado em cena do filme <i>o destino bate a sua porta</i> , com Lana Turner serviu para esconder os cabelos da atriz e manter o visual preto e branco da Peça-Filme.....	121
FIGURA 69 – Peruca prateada deixava Darling com um visual de Ficção Científica.....	122
FIGURA 70 – As blusas zebradas de Lauren Bacall e Ingrid Bergman (ao lado de Cary Grant, em <i>Quando fala o coração</i>), foram transportadas para a personagem Deborah Rope.....	123
FIGURA 71 – Figurinos de Lauren Bacall, em <i>Uma aventura na Martinica</i> , foram transportados para <i>O misterioso desaparecimento de Deborah Rope</i>	124
FIGURAS 72, 73 e 74 – Cenas em que a projeção é componente na cena, em filmes e na Peça-Filme <i>o misterioso desaparecimento de Deborah Rope</i>	126
FIGURAS 75 e 76 – Cena do <i>teaser</i> do filme <i>de olhos bem fechados</i> foi reproduzida em <i>o misterioso desaparecimento de Deborah Rope</i>	128
FIGURA 77 – As sombras são sempre muito presentes em filmes <i>noir</i>	129

FIGURAS 78 e 79 – Além do escurecimento proposital de muitas cenas da Peça-filme, a iluminação frontal e o cenário branco potencializaram o surgimento de sombras que remetiam ao cinema noir.....130

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	18
 PRIMEIRA SEQUÊNCIA: A EXPOSIÇÃO	
TAKE #1: o começo.....	22
TAKE #2: A intermedialidade na montagem da Peça-Filme popPORN- sete vidas e infinitas possibilidades de corações partidos.....	24
TAKE #3 O corte cinematográfico em Cartas para Ninguém.....	36
TAKE #4: O efeito cinema.....	42
TAKE #5: o processo criativo da Peça-Filme: a colagem como procedimento metodológico.....	49
 SEGUNDA SEQUÊNCIA: O CONFLITO	
TAKE #1: a escolha do cinema noir.....	61
TAKE#2: o cinema noir como indutor da construção dramatúrgica de o misterioso desaparecimento de Deborah Rope.....	63
 TERCEIRA SEQUÊNCIA: O CLIMAX	
TAKE#1: a encenação de O misterioso desaparecimento de Deborah Rope.....	77
CLOSE UP#1: Análise relativa aos recursos de montagem.....	77
CLOSE UP#2: Análise relativa à plasticidade da Imagem.....	107
 CONCLUSÃO RESOLUÇÃO: CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	132
 FONTES DAS FIGURAS.....	136
 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	139
 ANEXO: O Texto dramatúrgico de <i>O misterioso desaparecimento de Deborah Rope</i>.....	142

INTRODUÇÃO

No dia 3 de abril de 1943, Betty Joan Perske despediu-se do passado.

Recostada numa poltrona do trem (que mais parecia um sofá), ela olhava pela janela a paisagem cinzenta de Nova Iorque dos anos quarenta e, a medida que o vagão lentamente partia, seus pensamentos começaram a se afastar da família e do ontem e começaram a encarar o futuro.

Três dias depois, ela desembarcou em Los Angeles, sonhando com a carreira de atriz, mas sem desconfiar das reviravoltas que o destino lhe reservava. Nem imaginava que, ainda naquele ano, aos 19 anos deixaria o nome Betty para trás e passaria a ser conhecida como Lauren Bacall. Eternamente.

Noutro tempo, noutro hemisfério, mas ambos conectados por uma energia inexplicável que faz com que pessoas desconhecidas sejam indispensáveis umas para as outras, eu também possuía 19 anos e meu pai, para curtir a sua aposentadoria, tinha acabado de comprar uma televisão de 29' na qual mandou instalar TV a cabo.

Mensalmente chegava uma revista a nossa casa, em que estavam listados todos os filmes que passariam durante o mês.

A ansiedade era grande! Meu coração batia apressando enquanto eu rasgava o plástico, que envolvia a revista, e folheava as páginas em busca de um único filme: *uma aventura na Martinica* (1944).

“Você sabe assobiar, não sabe Steve? É só juntar os lábios e sobrar”.

A partir desta fala de *Uma Aventura na Martinica*, Lauren Bacall foi convidada a se tornar uma das maiores divas do cinema americano. A única mulher capaz de enfrentar o herói Humphrey Bogart; a bela de cabelos loiros que foi considerada um misto de Rita Hayworth, Katherine Hepburn e Marlene Dietrich. Nada mal para aquela novaiorquina jovem que, além da calorosa recepção do público e da crítica, ainda foi agraciada com o amor de Bogart, que a transformou em sua esposa e formaram um dos casais mais emblemáticos que Hollywood já teve notícia.

Em 1997, cinquenta e quatro anos depois, eu tinha a mesma idade de Bacall, mas ao revés não sabia o que era o amor... E sonhava, como ainda sonho, em ser encontrado por um homem que – como Bogart fez com Bacall – olhasse para mim e tivesse certeza de que eu era a única pessoa capaz de fazê-lo feliz.

Eu precisava ver *uma aventura na Martinica* não por causa do roteiro de William Faulkner baseado em livro de Ernest Hemingway, nem pela direção competente de Howard Hawks. Não! Eu queria ver *uma aventura na Martinica* para entender o que era o olhar Bogart brilhando para Bacall (e ninguém mais) e para ter fé de que um dia eu teria algo parecido.

Assisti ao filme nalguma madrugada ainda daquele ano, numa exibição colorizada e dublada, na qual os diálogos pareceram-me meio confusos e não pude ouvir a voz rouca de Bacall – tão reverenciada pelos textos que eu lia. Mas não importava: era Lauren Bacall, aos 19 anos, dando movimento às frases e às histórias que eu havia lido em seu livro. E lá estava, ao seu lado, Humphrey Bogart... E estavam ambos vivendo diante de meus olhos suas vidas inteiras por exatos 100 minutos de filme. Só alguns anos depois, com a popularização do DVD, pude ver o filme no preto e branco original e, sobretudo, sob a emoção da voz rouca de Bacall.

Não foi de admirar, portanto, que quase quinze anos depois, no momento em que decidi esmiuçar o meu conceito de “Peça-Filme”, através da montagem de um espetáculo teatral/filmico e de uma dissertação, eu tenha recorrido ao cinema americano, à Lauren Bacall, ao amor hollywoodiano e aos *film noir*.

Seguindo a estrutura clássica da narração, afinal de contas eu findei por me tornar um escritor/dramaturgo, dividi a dissertação em exposição, conflito, clímax e resolução. E utilizando a metodologia cartográfica, fui mapeando minhas criações teatrais – surgidas a partir de intensas colagens – buscando elos, traçando caminhos, agrupando influências, etc.

Esta metodologia me deu a liberdade necessária para analisar meus processos criativos, afinal um “mapa é aberto, é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente. Ele pode ser rasgado, revestido, adaptar-se a montagens de qualquer natureza, ser preparado por um indivíduo, um grupo, uma formação social.” (DELEUZE; GUATTARI *apud* LIMA, 2004, p. 34)

Desse modo, entendi que poderia mapear meu processo criativo, posto que tudo tem sua geografia, sua cartografia (IDEM), sendo minha produção artística um mapa, repleto de linhas, relevos e, inclusive, outros mapas menores dentro de mapas maiores.

Mapeando minha produção, fui traçando caminhos, encontrando semelhanças e diferenças entre meus espetáculos teatrais, criando *links* com espetáculos

de outros encenadores e, mais restritamente, pude, dentro do mapeamento de cada espetáculo meu, analisar cada um dos elementos que foram colados durante o processo criativo destes produtos artísticos.

E para me auxiliar neste mapeamento imaginário – que resultou numa decupagem de minhas colagens teatrais – tomei como referencial tanto os teóricos da sétima arte – sobretudo André Bazin, principal expoente da Teoria Realista do cinema – quanto os guias de explicam/ensinam/auxiliam a feitura cinematográfica, tais como o manual prático de roteiro de Robert McKee e o livro de Joseph V. Mascelli, que ensinam sobre técnicas de filmagem cinematográfica.

Na Primeira Sequência desta dissertação – a exposição – mostrarei meus trabalhos anteriores, meus iniciais diálogos com o teatro e o cinema, minhas primeiras “Peças-Filme”.

Na Segunda Sequência, tomo por base os elementos expostos na primeira parte, e caminho para o conflito – quando, na construção dramatúrgica de *O misterioso desaparecimento de Deborah Rope*, o cinema e o teatro começam a se enfrentar.

Na Terceira Sequência – o clímax – analiso a peça-filme *O misterioso desaparecimento de Deborah Rope* no palco, através de dois prismas – considerando a Teoria Realista de André Bazin: um relativo ao corte e outro relativo à plasticidade da imagem.

A resolução fica por conta das considerações finais.

Mas como em toda dramaturgia, o clímax só ocorre de maneira satisfatória se o conflito tiver sido consistente. Nesta dramaturgia/dissertação o conflito se estabeleceu da seguinte maneira: como montar um filme no palco?

Pormenorizando esta questão aproximo-me rapidamente da equação que nos diz que para ter conflito precisamos do *desejo versus a força opositora*. O desejo do personagem (ou personagens: direção, atores e técnicos) em realizar um filme *versus* a força opositora, que se estabelece na exigência de fazer esse filme “no” palco teatral. Ao vivo.

Sabe-se, através dos manuais para escritores como o de Albert Zuckerman, que quanto maior for o desejo e mais devastadora for a força opositora melhor será a trama, não a toa ...*E o Vento Levou* resista incólume ao passar dos anos, sem envelhecer jamais, pois é indiscutível o(s) desejo(s) arrebatador(es) de Scarlett O’Hara contra os efeitos destruidores da Guerra. Ou, mais recentemente, a avassaladora paixão de Jack e Rose contra a barreira social e, finalmente, o naufrágio de um navio, em *Titanic*.

Neste viés, quanto maior for a vontade de fazer um filme e maior a oposição teatral melhor será a “Peça-Filme”.

Assim no embate entre o desejo (o cinema) e a força opositora (o palco teatral) nenhum dos dois vencerá, pois ambos são igualmente poderosos. E apenas se não houver vencedores fugiremos do teatro filmado e/ou do cinema teatralizado, e chegaremos a algo de intermédio: a “Peça-Filme”.

Acho válido dizer também, antes de iniciar propriamente a dissertação, que *o misterioso desaparecimento de Deborah Rope*, foi um espetáculo construído em concomitância com este texto, que tentou dar corpo ao conceito de “Peça-filme” e comprovar a existência do “efeito cinema”.

O espetáculo, que ficou em cartaz em junho de 2011 em Belém do Pará, pretendeu ser um filme executado no palco; utilizando o máximo de possibilidades de hibridizações entre o teatro e a linguagem cinematográfica.

Em síntese minha busca eterna na peça-filme *o misterioso desaparecimento de Deborah Rope* era colocar o cinema e o teatro em pé de igualdade, para ter certeza de que nenhum deles sairia vencedor, assim como em *...E o Vento Levou* nem Scarlett O’Hara, nem a guerra vencem no final. Um está no outro... Sem vitoriosos! e somente assim, com o cinema e o teatro hibridizados no palco sem sobrepujança de um em relação ao outro, teríamos uma indiscutível “Peça-Filme”.

PRIMEIRA SEQUÊNCIA: A EXPOSIÇÃO.

TAKE #1: o começo.

Embora dividíssemos o mesmo apartamento, durante toda a minha infância não tive muito contato com meu pai – um homem que enriquecera através de trabalho árduo e, por isto, distanciara-se do filho.

O nosso parco contato limitava-se às caronas que ele me dava para o colégio pelas manhãs nubladas de minha infância. Caronas recheadas de tímidos olhares baixos e acanhados diálogos recortados, tais como: “em que série você está mesmo?” ou “vá pedir para sua mãe, se ela deixar...”.

Eram pouco mais de quinze minutos diários, nos quais pouco falávamos; ensimesmados em confortáveis bancos de um Volkswagen.

Estas caronas, creio eu, nem perduraram por muito tempo; talvez um ano ou dois, no máximo! Mas, hoje, olhando em retrospectiva, com o dom que temos de adornar o passado com lembranças que nem sempre existiram de fato, posso dizer *quase* sem mentir que meu pai me levou ao colégio *todos* os dias pela minha *inteira* infância. Pois esta é a única real lembrança de algo que meu pai e eu fizemos juntos.

Contudo aos 13 anos, descobri uma maneira de me acoplar a ele. Uma chave mágica, que abria portas entre nós, rompia friezas e cortava distâncias, estava à altura de um toque de meus dedos: um livro cinza, que descansava em riste na segunda prateleira da estante, com o nome estranho de “Bacall Fenomenal”.

Conheci o mundo do cinema pelas letras de Lauren Bacall, uma diva do cinema americano pela qual meu pai nutria inestimável admiração.

Ao se perceber diante de uma oportunidade única de ter uma mínima relação com o filho, meu pai se apoderou da circunstância e me apresentou um mundo cinematográfico além de Bacall, cheio de *gangsters*, *femme fatales*, perdedores e detetives; personagens que se revezavam nos rostos de Humphrey Bogart, Ingrid Bergman, Robert Mitchum e Ava Gardner.

Começamos a ter um laço. Finalmente, tínhamos algo em comum.

Hoje ele é aposentado. E eu, um Pesquisador-Artista-Funcionário Público. Nestes dias, sou eu quem não tem tempo para ele. E é meu pai que, vezenquando, toca minha mão (quando passo apressado para o meu quarto) e, apontando para a TV, me pergunta: “que ator é esse?”.

Entre nós, perguntas recortadas como esta, denotam mais do que o frágil significado que palavras enfileiradas possam vir a ter; é uma maneira de dizermos um para o outro que estamos bem – quiçá felizes – em nossos mundos diferentes, porém conectados pelo glorioso passado em preto e branco de uma Hollywood, que ele acompanhou, e que eu aprendi a amar, para tê-lo por perto.

Estas primeiras linhas são letras de um pesquisador que quer entender o motivo de Hollywood figurar como objeto desta dissertação. São, igualmente, sensações de um artista que nunca tinha entendido por que o cinema sempre lhe fora tão caro. Por fim, são as primeiras reflexões de um artista-pesquisador que, como diretor de teatro, tenta montar filmes no palco – Peças-Filme, como gosto de chamar – que nada mais são do que constantes homenagens ao meu pai e à Lauren Bacall, que nos uniu.



FIGURA 01 e 02: Meu pai, Lauren Bacall, Humphrey Bogart, Ingrid Bergman e eu.

TAKE #2: A intermidialidade na montagem da Peça-Filme *popPORN-sete vidas e infinitas possibilidades de corações partidos*.

Se o cinema me chegou de forma lírica, sob a égide de um enredo de um triste garoto sem pai, o teatro chegou-me como uma trama *hitchcockiana*, daquelas que envolvem o protagonista nalguma louca intriga, sem que este tivesse feito qualquer esforço. E, quando se vê, não há mais como sair.

De fato nunca quis “fazer” teatro. Este veio tardiamente.

A primeira peça que assisti foi já no fim da minha adolescência, *No coração do Brasil*¹, um texto de Miguel Falabella, no qual coincidentemente a ação acontecia no *hall* de entrada de um antigo cinema.

Talvez por isso ou apenas motivada pelo meu tardio contato com o palco, minha visão cênica – afinal hoje também sou diretor e dramaturgo – sempre foi muito mais cinematográfica do que teatral. De contínuo me preocupei mais com a imagem, os cortes, as tramas, as reviravoltas e o clímax da estrutura clássica dos filmes americanos, do que com o drama e a poesia das experimentações cênicas, que acompanhei e participei nos meus primeiros anos de carreira como ator, dentre elas, *Paixão Barata & Madalenas* (2001), *Valsa de Sangue* (2003) e *À Flor da pele* (2004), que traziam um aspecto denso e teatral que nalgum nível inominado me agastava.

Desde o *Paixão Barata* tu já te incomodavas com esta história da visceralidade no teatro. Tu querias uma coisa mais leve. Tu querias também divertir e também ficar feliz fazendo teatro. Eu me lembro de que tu ficavas muito infeliz; o que te fez até sair do espetáculo. Então, tu terminaste fugindo para esses teus anseios e desejos. Eu lembro que, uma vez, tu disseste para a gente: “se vocês consideram meu teatro burguês, tudo bem, que seja burguês, mas é o que eu gosto de fazer, é assim que eu consigo me expressar e me desvelar.” (Marta Ferreira²)

¹ “No Coração do Brasil” estreou em abril de 1992, no Teatro Vanucci, no Rio de Janeiro. Na peça, Miguel Falabella recorre às suas memórias da adolescência, ambientando a história da peça no Cinema Itamar da Ilha do Governador, local onde o autor passou boa parte da sua infância e adolescência. É no cinema o lugar onde as personagens se encontram. Há o faxineiro do cinema, que não consegue passar no supletivo, uma velha francesa, um homossexual, uma prostituta, um adolescente que é o alterego do autor, etc. (ENCICLOPÉDIA VIRTUAL DO TEATRO BRASILEIRO)

² Marta Ferreira é atriz, professora e graduada em Educação Física. Ao meu lado, em outras companhias de teatro, trabalhamos nos espetáculos “Paixão Barata & Madalenas” (2001), “A Aurora de Minha Vida” (2002/2005), “À flor da Pele” (2004). E, sob minha direção, participou dos espetáculos “popPORN – sete vidas e infinitas possibilidades de corações partidos” (2007/2008), “Trash – o outro lado do popPORN” (2008) e “O misterioso desaparecimento de Deborah Rope”(2011). Como sujeito desta pesquisa, concedeu entrevista em 28 de maio de 2011.



FIGURA 03: Da esquerda pra a direita, Paixão Barata & Madalenas (direção Wlad Lima e Karine Jansen), *À Flor da Pele* (Companhia de Teatro Madalenas) e *Valsa de Sangue* (Companhia Atores Contemporâneos)

O ator Flávio Ramos³ acrescentou às palavras desta atriz outro fato marcante, que me fez buscar meu próprio grupo⁴ de atores.

Sinto que tua grande necessidade de querer sair dos grupos que tu fazias parte, era querer mostrar a tua visão do mundo como escritor. Tu és talentoso como ator, mas antes de tudo tu és um ótimo escritor. E tu querias mostrar para a plateia tua visão do mundo, tua visão das coisas, teu cotidiano, a vida dos teus amigos, tua vida urbana, tua comédia.

Percebo, também, que o cinema me fez partir. Minha cabeça era povoada por cenas cinematográficas; imagens coloridas que, como encenador, queria dar vida. Concordo que deixei as companhias às quais fazia parte porque, como dramaturgo, eu possuía histórias que eu achava que precisavam ser contadas e, como gente, queria ser feliz e me divertir fazendo teatro. Mas, seguramente, o principal motivo foi por que acreditava que poucas pessoas conseguiriam pôr em cena as imagens que meus textos

³ Flávio Ramos é ator e formado em processamento de dados. Sua estréia deu-se no espetáculo “*popPORN – sete vidas e infinitas possibilidades de corações partidos*”, posteriormente participou das montagens de “*Cartas para Ninguém*” (2008/2009), “*Trash – o outro lado do popPORN*” (2008), “*Quatro versus Cadáver*”, (2009/2010), “*Útero – Fragmentos românticos da vida feminina*” (2010/2011) e “*O misterioso desaparecimento de Deborah Rope*” (2011). Como sujeito desta pesquisa, concedeu entrevista em 28 de maio de 2011.

⁴ Como dramaturgo, escrevo um texto e convido pessoas para participarem da montagem do espetáculo. Assim, muito embora alguns atores sempre se repitam em meus espetáculos, não existe um grupo construído em torno de um nome ou de um CNPJ, daí surgindo a razão de chama-los de “grupo de atores” em vez de “grupo de teatro”, pois em geral este último possui número certo de participantes.

cinemáticos⁵ arquitetavam. Eu tinha essa necessidade de ser também o encenador de meus textos.

Devido esta necessidade intrínseca de não apenas narrar meu mundo urbano, mas encená-lo de maneira cinematográfica no teatro, considero que o meu fazer teatral somente teve início quando consegui casar no palco estes dois prazeres; esse yin/yang indissociável que bate no meu único coração.

De tal modo, embora meu primeiro texto *Útero – Fragmentos românticos da vida feminina*⁶ tenha estreado em agosto de 2007, sob direção de Pauli Banhos⁷, com algumas singelas influências cinematográficas, considero o espetáculo *popPORN – sete vidas e infinitas possibilidades de corações partidos* como o marco inicial da poética de minhas Peças-Filme, pois além de dramaturgo, eu também era o diretor.

Em muitos pontos *popPORN* foi influenciado pelo cinema.

Como muitos outros espetáculos meus, como veremos adiante, *popPORN* foi abertamente inspirado em vários filmes. E fragmentos destas películas foram catapultados para o palco, através de um procedimento de colagem. Um complicado *patchwork*⁸ imagético, que costurava, no palco teatral, muitas das minhas lembranças cinematográficas. Em cena, pedaços de diálogos retirados de filmes, cenas reconhecidas projetadas num fundo branco, músicas-tema de personagens clássicos etc., se acoplavam a elementos inéditos da encenação e dramaturgia, construindo no palco um espetáculo que, embora inédito devido à maneira como tudo se agrupava, homenageava o cinema *pop* americano – sobretudo o cinema ordinário, divertido e esquemático dos estúdios hollywoodianos.

Na colagem⁹ de *popPORN*, como em muitos exemplos de *collage* nas artes, vários elementos que, a princípio, mostravam-se incoerentes entre si, ligavam-se através de afinidades que existiam apenas na cabeça do diretor – na minha cabeça –, fazendo com que os fragmentos, as imagens e os personagens utilizados na *collage* não

⁵ Nesta dissertação, a fim de evitar o uso exaustivo do termo “cinematográfico”, substituirei nalgumas passagens por seus sinônimos “cinético” e “cinemático”. Estas novas palavras, no entanto, não trarão em si novas proposições, serão simplesmente aplicadas como sinônimos da primeira.

⁶ O espetáculo *Útero – Fragmentos românticos da vida feminina* será posteriormente analisado e classificado dentro da poética das peças-filme. No entanto, estarei me referindo não à montagem de 2007, dirigida por Pauli Banhos, mas a versão encenada em 2010/2011, sob minha direção.

⁷ Atriz e diretora de Teatro paraense. Formada em Geografia pela UFPa.

⁸ Trabalho que consiste na reunião de peças de tecido de várias cores, padrões e formas, costuradas entre si, formando desenhos geométricos.

⁹ O termo colagem será melhor discutido adiante.

revelassem seu grau de parentesco, mas se juntassem por ligações consanguíneas ocultas (FERNANDES, 2010).

Embora eu já considere o espetáculo em tela como “Peça-Filme” – conceito que desenvolverei ao longo desta dissertação – percebo que ainda estava em um estágio embrionário. O cinema era trazido ao tablado de uma maneira praticamente mimética, uma imitação mecânica de filmes, através de uma reprodução no palco de um episódio já ocorrido nalguma película. Contudo percebo que na transposição de uma mídia para outra, elementos cinematográficos perdiam-se e precisavam ser substituídos por outras soluções teatrais.

Na época, como encenador que queria reproduzir no palco cenas clássicas de filmes facilmente reconhecíveis, surgiu em mim uma frustração por não conseguir repeti-las a contento; mas, hoje, percebo que o maior predicado do *popPORN* talvez residisse exatamente nesta impossibilidade de repetição mimética do filme, pois permitiu a hibridez mister para que o espetáculo nem fosse uma peça prosaica, nem fosse um filme teatralizado... Mas uma “Peça-Filme”.

O primeiro elemento ao qual posteriormente outros encaixes vão se acomodando, para montar as minhas Peças-Filme, é a dramaturgia. Neste caso, surgida a partir de inspirações cinematográficas claras: quis construir o espetáculo em cima da estrutura de múltiplos personagens, que tanto povoa as comédias românticas, dentre elas, *Paris, te amo* (2006), *Simplesmente amor* (2003), *Idas e vindas do amor* (2010), etc.

O primeiro homenageava Paris; o segundo, Londres. O terceiro passava-se em Los Angeles.

Como espectador de romances, continuamente percebi essa íntima relação entre as comédias românticas e as cidades nas quais as tramas se desenvolvem. Filmes como *O amor não tira férias* (2006), no qual as protagonistas trocam de cidade e, desta mudança de ares, surgem novos amores, e *Sex and the city* (2008), que, como o próprio nome já diz, traz a cidade como ponto crucial na trama romântica, fizeram *popPORN* se construir como uma homenagem a Belém. Com vários personagens cruzando-se pelo palco, com histórias que, por vezes, se ligavam e, noutros momentos, frouxamente se alinhavavam numa rede de amores, traições, encontros e desencontros nas esquinas de Belém.

A relação entre cinema e a cidade é vasta e bastante debatida, cineastas como Pedro Almodóvar e Woody Allen, p. ex., sempre tiveram uma íntima relação com

as cidades que serviam de locação para seus filmes. O primeiro desejou que “Madri fosse o receptáculo de todas as histórias que formam o carrossel de paixões que é a Lei do Desejo¹⁰” (ALMODOVAR *apud* STRAUS, 2008, pág. 83) e o segundo de contínuo teve como pano de fundo para seus filmes “a cidade de Nova York, particularmente Manhattan, que ele mostra como um lugar cintilante” (LAX, 2008. pag. 15)

A dramaturgia também se entusiasmou por outro ponto que considero do imaginário cinematográfico das comédias românticas, a possibilidade de encontros amorosos naquilo que a arquitetura moderna chama de “não lugares”¹¹.

Em *Simplesmente Amor* um “não lugar” – o aeroporto – é alçado a posição de local exato para encontrar um amor. Anos mais tarde, outros filmes como *Idas e Vindas do amor* e *Amor sem Escalas* (2009) também romantizam em cima do “não lugar” aeroporto, humanizando-o. A verdade é que as comédias românticas elevam os “não lugares” como aeroportos, farmácias, locadoras de vídeo ao patamar de lugares perfeitos para se encontrar o grande amor de nossas vidas, afinal infindáveis são os locais improváveis para mocinhas hollywoodianas se apaixonarem.

Em *popPORN*, o aeroporto foi o “não lugar” escolhido.



FIGURA 04: Em filmes românticos como *Simplesmente Amor* (à esquerda), *Amor sem escalas* (ao centro) e *O Brilho Eterno de uma Mente Sem Lembranças - 2004* (à direita), não lugares como aeroportos e estações de metrô são elevados a posição de ambientes perfeitos para despertar paixões.

¹⁰ Filme de Pedro Almodovar, datado de 1987.

¹¹ Entendido como “lugar não histórico, não relacional, não identitário, definido por atividades fins como comércio, trânsito, lazer, transporte (AUGÉ *apud* ORTIZ, 1999)



FIGURA 05: As atrizes Luciana Malcher e Landa de Mendonça na cena do aeroporto (à esquerda), eu e Marta Ferreira (à direita) na mesma cena, noutra temporada de *popPORN – sete vidas e infinitas possibilidades de corações partidos*.

Findada a dramaturgia e continuando neste *patchwork* em busca de uma estética cinematográfica, a encenação quis reproduzir no palco a cena final de *Paris, te amo*.

No filme, que é composto por mais de uma dezena de curtas-metragens de diferentes diretores, a cena final une todos os personagens, que se cruzam pelas ruas de Paris, olhando-se pelas janelas, encontrando-se em bares da cidade, parando lado a lado em sinais de trânsito.

popPORN também era alicerçado em curtas-metragens isolados cada um mostrando um personagem – na verdade eram sete monólogos. E, no início e ao final, todos os personagens cruzavam-se pelas ruas de Belém, sentavam-se lado a lado em aviões lotados, apaixonavam-se em boates apinhadas, liam em bancos de praça e assistiam a apaixonados beijos de amor. Para orquestrar essa coreografia cotidiana no palco, utilizei a mesma música do filme *La même histoire*, da cantora Feist, e pedi para

que a iluminação brincasse com as cores a cada entrada de personagem – afinal cada personagem tinha sua cor característica –, o que resultou num caleidoscópio de cores que me remetia ao cinema e, sobretudo, ao filme em questão, que por ser fragmentado, possuía diferenças fotográficas sensíveis entre as tramas de cada um dos curtas-metragens.



FIGURA 06: Cena inicial de *popPORN*. Mudança de cores a cada novo personagem.

Essa enorme preocupação com a iluminação, fazendo com que a cada entrada de novo personagem a iluminação modificasse a cor, me parece bastante cinematográfica. Não quero dizer que no teatro não há uma preocupação com a iluminação e com a utilização de cores, mas talvez este não seja o mais importante, vez que “no teatro, a palavra conduz a ação, enquanto a óptica possui importância secundária. No cinema, o primado cabe à imagem, e a parte falada e sonora aparece em segundo lugar. [...] um cego não perderia dinheiro indo ao teatro, e um surdo ao cinema” (CLAIR *apud* BERTHOLD, 2008. pag. 524)

O *popPORN* tem cenas e tem jogadas de luz que me lembram cinema. É uma magia, que não sei explicar, mas só sinto que tem uma mistura com a sétima arte. E tem também a relação com o espaço. Tens um espaço um pouco mais limitado, tu não tens aquele espaço grandioso do palco. Nesse tipo de teatro, nós temos apenas aquele espaço pequeno, é como se não pudéssemos andar muito senão a câmera não nos pegaria. Porque a máquina não vai te alcançar. A própria cadeira, onde ocorriam as cenas, com um foco de luz bem em cima, nos deixava presos. Era como se o Saulo nos dissesse, que se andássemos mais um pouco a máquina não iria nos pegar. (Dina Mamede¹²)

¹² Atriz e depiladora profissional. Participou, sob minha direção, das montagens de *popPORN – sete vidas e infinitas possibilidades de corações partidos* (2007/2008), *Cartas para Ninguém* (2008/2009), *Trash – o outro lado do popPORN* (2008) e *O misterioso desaparecimento de Deborah Rope* (2011).



FIGURA 07: Em *popPORN*, focos de iluminação bem definidos limitavam excessivamente a movimentação dos atores.

Também pedi, em *popPORN*, ainda em busca da indiscutível imitação e da perfeita reprodução de filmes no palco, que o elenco buscasse roupas que lembrassem figurinos dos filmes. O que resultou num travesti vestido de Natalie Portman, um homofóbico vestido de 007 e um pai infeliz trajando vestes à Indiana Jones.



FIGURA 08: Em *popPORN*, os figurinos de cada um dos personagens encontrava paralelo em personagens cinematográficos. Assim, o infeliz homem que queria conhecer o mundo (à direita) vestia-se como o arqueólogo desbravador Indiana Jones (à esquerda).

A trilha sonora também era toda feita de sucessos do cinema, não havia no espetáculo a preocupação de buscar o novo; o desconhecido. Como o próprio nome do

dizia, o grande interesse de *popPORN* era trazer o já visto, e sobretudo o já visto no cinema. Assim, músicas de Carly Simon, autora de canções como *Coming Around Again* (A Difícil Arte de Amar, 1986), *Let The River Run* (Uma Secretária de Futuro, 1988), *Nobody Does It Better* (tema de James Bond) – fizeram-se presente, assim como Madonna cantando música intitulada *Hollywood* e outras canções extraídas da trilha de *Paris, te amo* e *Simplesmente Amor*.

Acerca das músicas, o ator Flávio Ramos, diz: “vejo em *popPORN*, que muito do cinema é colocado através das músicas e dos vídeos. Nas entradas dos personagens, nas projeções. Na peça, todos os personagens tem sua música tema. Como no cinema e na televisão”

O ator toca neste outro ponto, onde talvez resida, de maneira mais óbvia, a influência do cinema neste e em outros espetáculos teatrais cinematográficos: a utilização dos vídeos, que, em *popPORN*, eram projetados ao final de cada monólogo.

No fundo branco, atrás do divã – afinal a peça se passava quase inteiramente em um divã, com os personagens confessando coisas para a plateia – excertos de filmes do *Superman*, novelas de Gilberto Braga e filmes de James Bond eram projetados e ajudavam à plateia na construção da personalidade dos personagens.



FIGURA 09: A atriz Dina Mamede atuava em frente a uma enorme tela em branco, onde vezenuando eram projetados sequências da telenovela brasileira “Dancin’ Days”.

Mas não gosto de pensar na projeção de vídeo como o carro chefe da influência cinematográfica até porque esse tema traz uma relação vastamente debatida, mas pouco esclarecida: a discussão entre cinema e vídeo. Se a arte videográfica e a cinematográfica não são a mesma coisa, seria correto defender que a utilização de vídeos num espetáculo teatral é influência do cinema?

Jamais definido positivamente (DUBOIS, 2004) o vídeo mantém-se como uma incógnita. “A própria versatilidade e flexibilidade do vídeo como meio rejeita qualquer tentativa de captar sua ‘essência’ ou ‘especificidade’; e o contínuo desenvolvimento tecnológico torna cada vez mais difícil definir uma identidade fixa” (ARMES, 1999, pág. 11).

O vídeo na atualidade desponta como “um objeto híbrido, fundamentalmente impuro, de identidades múltiplas, que tende a se dissolver camaleonicamente em outros objetos ou incorporar seus modos de constituição” (MACHADO *apud* MELLO, 2008, pág. 28).

Percebe-se, portanto, que não é cinema; mas por quê?

Christiane Mello (2008, pág. 44) acerca da diferença entre *arte* cinematográfica e videográfica, diz que

no cinema, como se sabe, há sempre um intervalo de tempo entre a captação da imagem e o encaminhamento do negativo para revelação no laboratório. A simultaneidade espaço-temporal que o meio videográfico traz à arte diz respeito, entre outras habilidades, à possibilidade de o artista interagir no plano da imagem em tempo *ao vivo*, em tempo presente”.

Arlindo Machado (*apud* IDEM, pág. 55) acerca desta diferença aponta que

a imagem completa, o quadro videográfico, não existe mais no espaço, mas na duração de uma varredura completa da tela, portanto no tempo [...] não são mais expressões de uma geometria, mas de uma geologia, ou seja, de uma inscrição do tempo no espaço [...] o tempo já não é, como era no cinema, aquilo que se interpõe entre um fotograma e outro, mas aquilo que se inscreve no próprio desenrolar das linhas de varredura e na superposição no quadro.

Como se percebe, a *arte* videográfica sempre está ligada conceitualmente à sua efemeridade, ao instante real, a ponto de “bem ser mais que um objeto, mas uma ação, um acontecimento, um gesto ou processo de comunicação, uma obra de relacionamento momentâneo e sem traços materiais” (GUGUET *apud* IBDEM, pág. 51) enquanto o cinema está ligado ao passado, ao pré-gravado.

No entanto estas conceituações de vídeo e diferenciações entre o cinema me parecem apenas acadêmicas, deixando-me, como artista, extremamente desamparado, vez que, até hoje, não trabalhei com vídeos em tempo real. Assim se a efemeridade do vídeo – o vídeo em tempo real – é tão importante para esta mídia a ponto de estar presente no conceito de *arte* videográfica, o que são os vídeos que projeto em meus espetáculos teatrais? Vídeos estes que foram produzidos, ensaiados, filmados e tão refilmados que expurgam da projeção “os imprevistos, os imponderáveis e os aleatórios que o desenvolvimento autônomo e incontrolável do fato real lhe propõe”, fatores estes que servem para Umberto Eco (apud IBDEM, pág. 52) diferenciar vídeo de cinema.

Dessa forma, se não fossem os *pixels* em detrimento da revelação fotoquímica, não me restaria qualquer dúvida de que não produzo vídeos para o espetáculo, mas cinema; muito embora, com o aprimoramento das câmeras digitais, grande seja a quantidade filmes feitos pelo chamado “cinema digital”.

A verdade é que necessário “abandonar a análise de cada uma das obras em separado ou a análise de cada uma das mídias em seus conceitos específicos de linguagem” (KRAUSS apud IBDEM, pág 27) e passar a enxergar o vídeo como “um procedimento de interligação midiática e a ser valorizado em seu caráter de interface, como uma rede de conexões entre as práticas artísticas” (IBDEM, pág 36).

Assim, considerando as mídias, dentre elas o vídeo, como “agregador, tanto na sociedade quanto no campo geral da criação da criação artística” (BENTES, 2003, pág. 115), não me parece interessante continuar nesse debate entre a diferença entre o cinema e o vídeo, prefiro encará-lo neste prisma de procedimento de interligação midiática, podendo, assim, o vídeo ser utilizado maneira de interligar o cinema ao teatro; nesta visão, os vídeos utilizados em meus espetáculos teatrais são, sim!, influências do cinema no palco. Sendo o vídeo um potencializador do cinema e vice-versa

Embora não me reste mais dúvidas de que os vídeos projetados nos espetáculos teatrais sejam influências cinematográficas, não gosto de encarar a projeção de filmes/vídeos como abre-alas desta influência. A sétima arte é relida no palco, em meus espetáculos, através de uma série de artifícios, sendo a utilização apenas um destes estratégias.

O diretor Felipe Hirsch (apud SHENCKER, 2010), neste juízo, diz:

costumo usar projeções em minhas montagens. Identificam como uma referência ao cinema. No entanto, tenho a impressão de que o vínculo com o cinema é mais presente em outras características do meu teatro, como a dramaturgia que escolho e os cortes rápidos de tempo e espaço.

Seu espetáculo *Pterodátalos*, por exemplo, possuía um cenário que foi erguido sob um palco que se movimentava, inclinando-se em direção à plateia e criando ângulos que permitiam uma visão diferenciada pelo expectador, algo que muito se aproximava do cinema, afastando-se do teatro por quebrar a única perspectiva de visão do espectador, que no palco italiano tende a ver tudo de frente jamais de cima, muito menos em diagonal.



FIGURA 10: *Pterodátalos* – direção de Felipe Hirsch. Palco móvel inclinava-se em diferentes posições, permitindo novos ângulos de visão para a plateia.

Sem contar que a o teatro é considerado uma arte híbrida, entendida como “linguagens e meios que se misturam, compondo um todo mesclado e interconectado de sistemas de signos que se juntam para formar uma sintaxe integrada.” (SANTAELLA, 2010, pág. 135) Podendo, dessa forma, o vídeo ser encarado como parte integrante do teatro, não uma imediata inserção do cinema na arte teatral. Afinal, “na encenação contemporânea, as mídias encontram-se tão mais presentes a ponto de não mais as notarmos”. (PAVIS, 2007. pag. 172).

O fato é que até os anos 1960 e 1970, encarávamos o corpo do ator como pivô da representação teatral, estabelecendo “implicitamente que o corpo valia mais do

que as mídias ou do que o cinema”. Uma visão artaudiana que fazia “às vezes esquecer o meio cultural e midiático no qual ele [*o corpo*] se banhava”. No entanto, a partir da década de 1980, as mídias audiovisuais invadiram mais intensamente o espetáculo teatral, produzindo uma mudança de escala da imagem e conduzindo a uma desorientação espacial e corporal do espectador. (*Idem*. pag.175)

A utilização de vídeos que se proliferou rapidamente a partir dos anos 1980, se tornou “um meio para renovar a narração cênica, para substituir um ator ausente [...] para confrontar a atuação dos atores no palco com uma representação na tela” (*Ibdem*. pag. 181)

Embora esta utilização dos vídeos fosse desajeitada no início dos anos oitenta, o uso reiterado desta mídia no passar destas décadas o tornou “descomplexado” e até banalizado, deixando de ser algo utilizado à margem, mas passou ao centro, tornando-se ferramenta de uma nova maneira de narrar no teatro. (*Ibdem*)

Por ser diretor de espetáculos teatrais que se utilizam bastante do recurso do vídeo, prefiro encarar o teatro de uma maneira híbrida e intermediática, composto pela síntese integrada de mídias: luz, som, vídeos etc. Desta maneira a influência do cinema nos vídeos dos meus espetáculos se dá não pela existência ou não dos filmes/vídeos em cena, mas pela maneira como eles são inseridos e como eles irão se relacionar com os demais elementos dos espetáculos. Pois o vídeo/filme em cena pode criar uma estética cinematográfica, ou televisa, ou de videogame, ou mesmo teatral.

Assim encarando o teatro pelo prisma de sua intermedialidade, não importando responder a questão levantada anteriormente sobre a diferença de vídeo e cinema. Pois o que importa não é a diferença entre eles, pois a influência será ditada pela maneira como foi colocado na cena.

TAKE #3 – O corte cinematográfico em *Cartas para Ninguém*

Após o término da temporada do espetáculo *popPORN – sete vidas e infinitas possibilidades de corações partidos*, comecei o processo de montagem de *Cartas para Ninguém*. Seu plano artístico era primo daquele já realizado na peça anterior. Desejava-se dar uma “cara de filme” para um espetáculo completamente teatral. Todavia, diferentemente do que acontecia em *popPORN*, não se pretendia fazer uso de projeções, algo que imediatamente remete a plateia à imagética cinematográfica,

sobretudo, porque para se ter grandes projeções durante um espetáculo, é preciso que todo o cenário, ou pelo menos boa parte dele, seja composto por uma tela branca.



FIGURA 11: Espetáculos teatrais como *popPORN* (à esquerda) e *Quatro versus Cadáver* (à direita) para fazerem uso de projeções, geralmente precisam que uma grande parte do palco seja composta por uma tela branca, imediatamente assemelhando o teatro ao cinema.

A existência da tela branca, na qual enormes imagens são projetadas, aproxima o espetáculo teatral de um visual cinematográfico desde quando a plateia ainda se acomoda nas poltronas; e o emprego de vídeos já remete a estética cinemática, afinal o teatro e o cinema são duas artes onde “a plateia se reúne em torno de um palco onde atores evoluem” (AUMONT, 2006, pág.32). Possivelmente a principal diferença entre ambas as artes resida na máquina – no projetor – que arremessa imagens no cinema, ao passo que no teatro há uma momentaneidade, uma subjetividade, uma imprevisibilidade que é impossível de alcançar numa arte gerada por máquina.

Complementando este pensamento, Grotowski (*apud* BERTHOLD, 2008, p.526) diz: “há apenas um elemento que o cinema e a televisão não podem roubar do teatro – a intimidade do organismo vivo. Por causa disso, cada desafio para o ator, cada um dos seus atos mágicos (que a plateia é incapaz de reproduzir) torna-se alguma coisa de grande, de extraordinário, alguma coisa próxima do êxtase.”

Se a diferença entre estas artes reside no fato de que o teatro detém o organismo vivo e o cinema projeta as imagens. O que é então um espetáculo com organismo vivo que apresenta dezenas de cenas lançadas por um projetor? É cinema? É espetáculo teatral? É Peça-Filme? Se considerarmos a proposição de Grotowski de que o cinema jamais roubará do teatro o organismo vivo, não poderia ser cinema. É, portanto, teatro!

Neste momento ressalto que, ao propor a existência de Peças-Filme, eu não estou sugerindo um novo tipo de arte. Compartilho o entendimento de Grotowski acerca desta presença do organismo vivo como um dos alicerces não apenas da diferenciação entre teatro e cinema, mas de sua própria definição da arte teatral. Assim as minhas obras *são* espetáculos teatrais, que através de projeções – e outras técnicas cinematográficas – busca/alcança o “efeito cinema” e erigindo-os a categoria teatral de Peça-Filme.

Em *Cartas para ninguém* querendo fugir desta obrigação de que para atingir o efeito cinema e se erguer um espetáculo ao patamar de Peça-Filme, impreterivelmente precisaria utilizar projetores, decidi construir uma encenação onde fosse palpável a linguagem cinematográfica, mas sem a utilização de projeções de imagens e/ou filmes de qualquer tipo.

Pela primeira vez – já que *Cartas para ninguém* foi meu segundo espetáculo –, busquei o “efeito cinema” sem o uso da máquina, através da inserção de cortes cinematográficos, pois acredito que uma das maneiras mais efetivas de imprimir o “efeito cinema” ao espetáculo teatral seria através da busca pela montagem cinematográfica. Assim, em vez de contar a trama através de diálogos, como em geral se sucede nas dramaturgias, fiz a narrativa evoluir através de entrevistas com os personagens.

Para justificar o falso documentário, alcei a protagonista ao posto de celebridade. A trama do espetáculo girava em torno de uma moça comum, Margot, que havia ficado famosa, uma vez que sua alucinada paixão adolescente por João Ricardo havia sido transformada em um *Best-Seller*.

A vida desta suposta celebridade, portanto, foi contada no palco pela visão de quatro entrevistados: Carlos, o escritor que publicou o livro; Shayenne, uma bicha cabeleireira; Moacir, o melhor amigo de Margot; e Olívia sua arqui-inimiga.

Os quatro entrevistados ficavam o tempo inteiro no palco, cada qual com um microcenário. Carlos estava em seu escritório, com uma mesa, cabide e *laptop*. Shayenne estava no seu salão de beleza, com espelho, secador e vários produtos de beleza. Finalmente Moacir era entrevistado em uma academia de ginástica e Olívia, em uma praia.



FIGURA 12: Os microcenários de Cartas para Ninguém.

No teatro, as mudanças de ambiente, em geral, são feitas de maneira mais lenta do que no cinema, sem contar que as tramas teatrais tendem a se desenrolar em um único ambiente. Na Peça-Filme há a possibilidade de utilização de vários cenários e a atenção da plateia pode se deslocar de um ambiente para o outro de maneira imediata, em questão de segundos. Algo que remete ao que André Bazin chamava de montagem psicológica, que é a justaposição de planos seguindo a curiosidade da plateia (*apud* ANDREW). Com quatro microcenários montados no palco, fazíamos algo quase impensável na linguagem clássica teatral, dávamos um corte no tempo e no espaço, algo tão característico do cinema. Num momento estávamos num salão de beleza, noutro segundo estávamos numa praia.

Com a escolha de transformar a trama do espetáculo num documentário, trazemos a tona um personagem importante para o “efeito cinema”: o corte.

O corte – ou a montagem – seja talvez um dos mais importantes elementos do cinema, o que o diferencia do teatro (além do organismo vivo e da máquina, como já foi dito), afinal um filme nada mais é do que uma constante produção de pontos de vista, quando podemos acompanhar os diálogos e o desenrolar das ações sem jamais conseguir prever o ponto de vista que será apresentado pela câmera. (AUMONT, 2006).

O ponto de vista é dado pela câmera, mas esta imprevisibilidade é atingida pela montagem, pelo corte, que sempre tende a surpreender o espectador.

Os montadores aprenderam a cortar uma cena em seus componentes narrativos e, em consequência, a seguir a linha da curiosidade da plateia. O filme, assim, espelha os processos perceptivos do espectador em tal grau que este raramente percebe que o tempo e o espaço estão sendo fragmentados, pois está preocupado com as

relações entre os eventos, não com o valor intrínseco dos próprios eventos. (BAZIN *apud* ANDREW 1989, pág. 131)

Sem dúvida muitos são os estudiosos que identificam a montagem como característica determinante do cinema, “uma das armas mais essencialmente cinematográficas, de mais de um século para cá, consiste em justapor diferentes planos de maneira produzir sentido” (JULLIER; MARIE, 2009, pág. 42). Outros pensadores mais notórios, como Eisenstein e Malraux (*apud* ANDREW, 1989, pág. 120) definem a montagem como “a plena capacidade artística do cinema, pois ela confere às imagens um desenho puramente mental”.

Trouxe para a peça esse formato de documentário, tão caro ao cinema e, também, à televisão como forma de atingir esse corte cinematográfico:

CARLOS REYS: Só eu sei onde Margot mora agora. Mas não posso contar! Ela me deu a entrevista com a garantia de que eu não contasse onde ela estava morando: pra ninguém! Nem mesmo para minha esposa, Olívia.

OLÍVIA: Carangola... Ela mora em Carangola, no interior de Minas Gerais. Carlos pensa que eu não sei.

SHAYENNE: Ourinhos, São Paulo. Ela mora em Ourinhos já faz quatro anos. Ela o marido e os três filhos. Margot sempre me escreve. Todo natal ela me manda um cartão. Ano passado ela escreveu dizendo que vinha passar férias aqui em Belém... Disse que quando chegasse dava uma passada aqui. Mas no fim das contas não veio. Seu filho ficou de recuperação, então teve de cancelar a viagem. Meio Burrinho o menino, sabe? Eu acho que ele tem problema.

CARLOS REYS: Enquanto escrevia o livro, muita gente contou coisas sobre Margot. Maioria das coisas são inventadas. Mas numa coisa todos vão concordar. Margot teve um grande amor... Daqueles que só ocorre em filmes de Lana Turner e Greta Garbo, com direito a lágrimas e morte.

OLÍVIA: O que eu sei é o que todo mundo sabe: Margot passou a vida inteirinha escrevendo cartas apaixonadas, sem nunca as colocar no correio. Ela escreveu milhares de cartas... Mas o problema foi que ela passou mais da metade da vida sem nem saber por onde seu grande amor perambulava.

SHAYENNE: Coitada! Comeu o pão que o diabo rejeitou... Não teve muita sorte... Amou sem ser correspondida... Porque ela perdeu seu grande amor lá pelos 25 anos, quando ele foi embora fazer uma pós-graduação no Recife.

OLÍVIA: O cara namorou com ela, iludiu a até não poder mais... Depois deu um pé na bunda e foi embora pra Fortaleza.

CARLOS REYS: No livro, que não conta toda a verdade, ele foi embora pra fortaleza, trabalhar na Coelse. Mas a verdade é que esse era mesmo um daqueles amores extremamente platônicos. Vocês acreditam que foi preciso que Margot o visse apenas uma única vez caminhando na esteira da academia de ginástica para se apaixonar perdidamente?

SHAYENNE: Ele era lindo... Lindo... Sabe, tipo Alain Delon? Tinha os ombros largos, mas era magrinho, os cabelos eram loirinhos e caíam assim em cachos... Ai, dá até um frio só de lembrar. Aquilo é que era homem, um espetáculo. Tinha as pernas grossas e o tronco todo sarado...

OLÍVIA: Não sei como ela se apaixonou por aquele menino. O fim da picada. Usava óculos e aparelho nos dentes, sabe daquele tipo que prende atrás da cabeça.

Era moreno, cabelo lisinho... Sabe aquele tipinho bem paraense. Um índio, praticamente. Usava um colar de tucumã e uma pena na cabeça.

CARLOS REYS: Ela não quis me dizer o nome dele, ficou com medo que eu publicasse na matéria... Mas, se a memória não me falha, o nome dele era João Renato.

SHAYENNE: Carlos Eduardo. O nome dele era Carlos Eduardo. Parece nome de novela do cinco, você não acha? Eu gosto... Carlos Eduardo... Ai, queria eu ter um homem com um nome desses.

OLÍVIA: O nome? Ah. Nem sei, nem quero saber. Devia ser Apoená, Kajururumuru... ou algum nome do tipo.

MOACIR: O nome dele era João Ricardo. (*Moacir tem serenidade no olhar e, de pronto, a platéia percebe que ele é quem fala a verdade*) E realmente foi amor à primeira vista. Mas sei lá... Depois de tudo que ocorreu, acho até meio grotesco todo mundo estar comentando e a história de Margot acabar estampada num livro. Ele nem era de todo bonito, longe disso!, mas, como Margot mesma dizia na época, “quem ama o feio... bonito lhe parece!” Tinha um andar estranho, como se estivesse sempre na ponta dos pés; não era nem alto nem baixo, era branco e os músculos não eram tão definidos, e mesmo assim ele vestia camisetas, vermelhas ainda. Ele não sabia o que queria da vida, às vezes queria ser escritor, diplomata ou simplesmente viajar para a África e cuidar as pessoas que morriam de AIDS por lá. Talvez se ele soubesse que aqui, ao seu lado, alguém morreria por causa do seu amor, as coisas tivessem sido diferentes.

Lembro que, na época da escritura da dramaturgia e encenação da peça, assisti exaustivamente documentários, para captar o momento exato em que eu deveria interromper a entrevista de um personagem para começar a de outro. E, no mesmo sentido, estudei e tentei reproduzir o início das falas (após cada corte) com o objetivo de ser o mais cinematográfico possível e para transmitir à audiência a sensação de que aqueles textos haviam sido editados. Nenhuma das falas destes quatro personagens parecia contar a história do começo, sempre o discurso vinha no gancho da fala do outro, como se seus depoimentos tivessem sido editados seguindo não um encadeamento cronológico, mas a partir do assunto ao qual o documentário considerava em cada dado momento.

O filme, enfim, está muito mais próximo de uma simples história do que a peça. Se escutarem o jeito com que as pessoas contam histórias, verão que elas o fazem quase cinematograficamente. Pulam de uma coisa pra outra e a história vai avançando pela justaposição de imagens – ou seja, pelo corte. (MAMET, 2010, pág. 22)

Essa potencialização do corte em *Cartas para Ninguém* também serviu para aproximar o espetáculo de um imaginário televisivo, sobretudo das telenovelas. Uma vez que na telenovela “o corte é o que define o ritmo narrativo. Saber cortar pode abrir para significados insuspeitados do texto. O corte define movimento. O aprimoramento

da técnica do corte propiciou, em muito, a morte do dramalhão, que se estendia em cenas quilométricas, em bifes retóricos destinados aos atores” (CALZA, 1996, pág. 19).

A utilização do corte, sem equívoco, corroborando a citação anterior, muito ajudou a garantir o ritmo da Peça-Filme, vez que quebrando as falas dos quatro narradores e justapondo-as, colando-as considerando os temas tratados a cada momento no espetáculo, permitiu-se a trama avançar através do olhar de narradores que, em cena, também eram plateia, já que suas histórias pouco tinham a ver com a trama que girava em torno do triângulo amoroso. Ao bem da verdade, percebe-se que os quatro personagens em destaque nada mais eram do que clássicos narradores, como tanto já vimos no teatro tradicional, mas a inserção de cortes, despistou esta característica, cinematografando-a, mas mantendo-a, algo típico de uma Peça-Filme. Obra que traz o cinema para o palco, mas não renega o teatro.

TAKE#4: O efeito cinema.

Embora eu tenha mostrado como a sétima arte altera a encenação de meus espetáculos teatrais, convém lembrar que o cinema já influencia o teatro como um todo há bastante tempo, de forma que seria pueril discuti-la mais numa vez nesta dissertação. Afinal

é natural que, numa época marcada pela derrocada das fronteiras entre as manifestações artísticas, profissionais de determinada área passem a experimentar outras, promovendo, em maior ou menor intensidade, uma fusão de linguagens. No que se refere à interface entre o cinema e teatro, o trânsito entre artistas de ambos os campos vem sendo constante: cineastas despontando como encenadores e estes, como diretores de cinema (SCHENKER, 2010, pág. 18).

Desde sua origem, o cinema esteve intimamente ligado ao teatro, pois “os filmes são uma continuação na tradição das lanternas mágicas, nas quais, desde o século XVII, um apresentador mostrava ao público imagens coloridas projetadas numa tela, através do foco de luz gerado pela chama de querosene, com acompanhamento de vozes, música e efeitos sonoros” (COSTA, 2006, pág. 18).

O princípio do cinema era como o teatro, um cubo cenográfico; a ação é vista pelo espectador como se estivesse diante de uma grande caixa da qual um dos lados foi retirado, permitindo a visão.

Esta ideia de cubo cênico sem uma parede, que não gira e permite aos espectadores apenas um ângulo marcou por muito tempo o cinema e foi atualmente absorvido pela linguagem televisiva. As telenovelas possuem cenários minuciosamente decorados, no entanto com apenas três paredes (a quarta é a câmera ou o olhar do espectador).

Acerca desta fase inicial do cinema, o crítico Ismail Xavier (*apud* SCHENKER, 2010, pág.31) diz: “No início, o cinema tinha o teatro como grande inimigo. Havia o temor de que o cinema se tornasse teatro filmado. Quando o cinema ingressou na fase falada, o medo aumentou. Afinal, a palavra trazia à tona o teatro.”.

É certo que com o advento do cinema falado, surgiu uma série de filmes que nada mais eram do que meras imitações de representações teatrais. Mas a verdade é que, o tempo foi mostrar, que “o cinema não substitui o teatro, assim como a fotografia não substituiu a pintura” (GUITRY *apud* AUMONT, 2006. pág.19).

No entanto em muito pouco tempo, o cinema se estabeleceu como arte independente e, embora tenha mantido algumas características teatrais, o cinema e o teatro são regidos por regras tão díspares, tanto que o teatro contemporâneo passou a absorver algumas delas, fazendo com que o trânsito de influências não seja mais uma mão única, mas uma via dupla.

O teatro é a arte do presente, do instante imediato, o cinema costuma ser vinculado ao passado, ao registro prévio de imagens constantemente reprisadas diante do espectador. Mas essas distinções vêm sendo cada vez mais embaralhadas nos dias de hoje. Diversas montagens projetam imagens captadas ao vivo, conferindo um sentido de atualidade na interação com o multimídia. (SCHENKER, 2010, pág. 31)

Essa constante utilização da multimídia em espetáculos teatrais pode ser encarado como um novo fôlego para esta arte tão antiga ou pode, numa outra vertente, apenas ser encarada como um caminho natural, uma vez que no mundo pós-moderno a barreira entre as artes tende a ser menos rígida.

Como defensor da primeira hipótese, o dramaturgo e diretor paraense Edyr Augusto Proença¹³, durante uma entrevista, disse-me:

Nós estamos vivendo numa sociedade de uma cultura imagética. Tudo é imagem e se não tiver imagem ninguém mais presta atenção. Isso faz parte o tempo todo. Eu acho que o teatro precisa se aproximar disso, porque ele retrata o mundo; e o nosso mundo está assim! Agora como você vai retratar isso, são outros quinhentos. A

¹³ Dramaturgo e diretor de Teatro. Entrevista concedida em 13 de abril de 2011.

cultura imagética é muito vaidosa e egoísta, quando você liga este totem que é a televisão e liga aquela luz brilhante, as pessoas ficam loucas para olhar para lá. Enquanto o teatro é carne osso e o grande problema de utilizar esse tipo de mídia é fazer com que essa mídia fique a serviço do teatro e não o teatro a serviço da mídia porque ela é bonitinha e brilhante.

Com estreia em novembro de 2010, o espetáculo *Sem Dizer Adeus* – do Grupo de Teatro Cuíra – era a pomposa biografia de um das mais importantes personalidades políticas do estado do Pará, Magalhães Barata. O espetáculo possuía influências cinematográficas, sobretudo na utilização excessiva de vídeos. No palco, dois atores Zê Charone e Cláudio Barradas contracenavam com mais seis atores filmados¹⁴. Os vídeos do espetáculo serviam como ambientação – como cenários virtuais – e também mostravam registros históricos do político, fotos de suas viagens. Sem dúvida o vídeo funcionava como uma maneira de trazer para a plateia os tempos em preto e branco de Magalhães Barata.



FIGURA 13: Em *Sem Dizer Adeus*, a utilização de vídeos serviu para três fins: inserção de personagens secundários (à esquerda), ambientação (ao centro) e inserção de imagens históricas (à direita).

Acerca desta integração entre mídias, escreve Laura Castro Araújo e André Luis Gomes (2009, pág. 174):

¹⁴ De acordo com o programa do espetáculo, os atores que apareciam apenas através da filmagem eram: Henrique da Paz, Olinda Charone, André Mardock, Rony Hofstatter, Flávio Ramos e eu.

Assumimos a necessidade de pensar o teatro sob o ponto de vista de suas aproximações com a narrativa audiovisual, especialmente no que diz respeito à intermedialidade. Segundo Jürgen Müller (apud PAVIS, 2005: 42), a intermedialidade “não significa nem uma adição de diferentes conceitos de mídia nem a ação de colocar entre as mídias obras isoladas, mas uma integração dos conceitos estéticos das diferentes mídias em um novo contexto”. É preciso haver, assim, uma apropriação dos procedimentos das mídias, e não da linguagem delas enquanto código, para haver intermedialidade.

Pergunto-me, então, se no espetáculo teatral *Sem Dizer Adeus* – que talvez pudesse ser enquadrado na definição de Peça-Filme – a integração entre vídeos e a tradicional linguagem teatral foi visceral a ponto de abarcar a intermedialidade acima proposta.

O fato é que os elementos multimídia são comuns no teatro contemporâneo e muitas vezes usada de maneira trivial e rotineira como, p.ex., nas encenações de Gerald Thomas, que bombardeiam o espectador com estímulos sonoros e visuais. O que ficou conhecido como “teatro de imagens”. (C.f. FERNANDES, 2010).

No livro *Teatralidades Contemporâneas*, Silva Fernandes, utiliza o termo “hibridismo” ao se referir a esse teatro de imagens de Gerald Thomas. Aproveito-me do termo, para aplicá-lo ao espetáculo do Grupo Cuíra de Teatro.

Mas não seria o teatro uma arte naturalmente híbrida? (C. f. SANTAELLA, 2010)

Se não é impossível, ao menos é difícil imaginar uma montagem teatral que se alça exclusivamente sobre um texto escrito, sem fazer uso, mesmo que em pequena escala, de recursos midiáticos, dentre eles o vídeo e a música. Estas inserções de imagens, sons, vídeos e computação gráfica atingem todos os níveis das artes cênicas, Arlindo Machado escreve na contracapa do livro de Ivani Santana (2003), *CORPO ABERTO*: Cunningham, dança e novas tecnologias:

Se é verdade que, como queria Marshall McLuhan, os meios tecnológicos são extensões do corpo do homem, então parece natural que a arte do corpo por excelência – a dança – em algum momento de sua história deveria incluir em seu repertório de possibilidades a coreografia das extensões e exploração criativa da interface do homem e a máquina. Esse movimento compreende a inserção na cena performática de imagens técnicas de toda sorte (cinema, vídeo, computação gráfica, etc.), como a utilização de recursos científicos e tecnológicos para a concepção, gênese e desenvolvimento dos projetos de dança.

A coreógrafa Ana Flávia Mendes, da Companhia Moderno de Dança, que utiliza vídeos em seus espetáculos de dança, acerca da proposta dada por McLuhan de que os meios tecnológicos são extensões do corpo do homem, disse-me em entrevista¹⁵:

Existe uma curiosidade e uma vontade de experimentar, de "reformatar" a nossa dança com a ajuda de outros implementos, outros indutores, perguntando sobre a possibilidade de alcance de nossos corpos, e refletindo sobre questões como a telepresença e, até mesmo, de modo mais ousado, de onipresença. Quem nunca quis estar em vários lugares ao mesmo tempo? Como somos artistas, inventamos um jeitinho de fazer isso. Não podemos estar em vários lugares ao mesmo tempo, mas com o uso do vídeo podemos brincar de estar em vários lugares ao mesmo tempo e brincar de fazer a multiplicação de algumas pessoas, pelo menos em cena. Acho que fazemos estas escolhas também como uma forma de poder dançar de outra maneira, tentando colocar em cena alguma novidade – não para os outros, mas para nós mesmos.

Enfim muitas são as razões íntimas dos dramaturgos, diretores e coreógrafos para, com seus grupos, dialogarem com as mídias, com o vídeo, com o cinema, etc, tomando emprestado de outras artes os elementos que as constituem.

A verdade é que não importa em que nível se deu a integração entre o vídeo e o teatro, a projeção de imagens em um fundo branco naturalmente remete ao imaginário cinematográfico, podendo ser considerado a mão da sétima arte no até então impérvio palco.

A Peça-Filme de 2010, que dirigi sob o título de *Útero – Fragmentos românticos da vida feminina*, dialogava com o cinema através desta possibilidade do vídeo. Mas não vejo nesta Peça-Filme uma integração estética tal a ponto de haver a intermedialidade, vez que este mesmo texto já fora montado antes, sem a utilização de vídeos. No entanto estes vídeos, na nova montagem, levavam a plateia para os lugares propostos pelas falas das personagens e/ou como escolha estética para trabalhar a visualidade da cena, buscando projetar vídeos que remetessem aos sentimentos dos personagens. Numa cena que versava sobre amores platônicos, um caleidoscópio era projetado; e a medida que este gira, sabe-se, que as cores, reflexos e luzes convergem para o centro, como uma metáfora do amor platônico que explode no coração dos amantes, mas precisa ser escondido, aprisionado, quase como um *big-bang* invertido.

Este meu cuidado com a imagem justifica-se na proposição de André Bazin de que o cinema poderia ser reduzido à duas categorias, uma relativa à plasticidade da imagem e outra relativa aos recursos de montagem. Assim, ao utilizar projeções na

¹⁵ Concedida em 04/04/2011

procura pelo efeito cinema em *Útero*, não busquei essa intermedialidade, mas quis atingir uma plasticidade imagética que remetesse a plateia à imagética cinematográfica.

Ainda pensando na afirmação de Bazin, percebo que uma das maneiras mais efetivas de se atingir o “efeito cinema” e, por conseguinte, alçar o espetáculo teatral à categoria de Peça-Filme é utilizar um corte cinematográfico e trabalhar a composição das cenas para que lembrem a estética cinematográfica.



FIGURA 14: Em *Útero – Fragmentos românticos da vida feminina* os vídeos foram usados para ambientação (*primeira foto da esquerda pra a direita*) e escolha estética de construção da imagem cênica (*demaís fotos*).

Embora este debate sobre a influência cinematográfica no teatro através da utilização de vídeo seja frutífero, assim como as questões sobre “hibridismo” e “intermedialidade”, não é o cerne desta dissertação. O que pretendo trazer a tona é o que eu chamo de “efeito cinema”, que é a utilização de técnicas cinematográficas não apenas para que tolamente uma peça teatral se assemelhe a um filme, mas para que consiga catapultar a audiência a sensação que somente o cinema proporcionaria esta abertura para a “janela sobre seus sonhos”, como Bazin (*apud* ANDREW, 1989, pág. 124) definiu o cinema.

A denominação “efeito cinema” já foi utilizada antes por outros pesquisadores, Paulo Caldas (2009, pág. 30), p. ex., diz que:

Reconhecemos o efeito cinema na dança, nas cenas que estabelecem dramaturgias do fragmento e que se constroem a partir de procedimentos de edição;

reconhecemo-lo também nos corpos que multiplicam seus focos [...] ou nos corpos que materializam velocidades alteradas (desde a agora banal câmera lenta à quase impossível câmera acelerada que assistimos na versão cênica de *Amelia*, do *La La La Human Steps*, e a exacerbada em sua versão videográfica, de 2002, dirigida pelo próprio coreógrafo Édouard Lock)

Entretanto proponho pensar no “efeito cinema” como um passo a mais além da simples inserção de técnicas que assemelhariam a dança (e por analogia o teatro) a um filme, trazendo neste conceito a tão falada “magia do cinema”, que envolve a captura da plateia e o envolvimento com a áurea cinegráfica dos melhores filmes. A psicanálise propõe que “o sonho apresenta uma produção singular de imagens em movimento, de caráter alucinatório e, portanto, em geral acompanhadas de uma forte impressão de realidade” (RIVERA, 2008, pág. 19). Noutro momento, o mais importante pensador da teoria realista do cinema André Bazin defende que “o cinema atinge sua plenitude sendo a arte do real” (*apud* ANDREW, 1989, pág. 115). Se para teoria realista, o cinema é a arte do real e, para a psicanálise, o sonho está intimamente ligado à realidade; por que não relacionar o cinema aos sonhos? Afinal a primeira lição de Freud sobre os sonhos mostra que não se tratam de imagens puras, alucinatórias. Mas de relações entre o visível e o dizível – exatamente como Jacques Rancière diria a respeito da imagem cinematográfica (RIVERA, 2008).

Assim o “efeito cinema” não versa, a meu ver, apenas sobre cortes, vídeos e/ou técnicas cinematográficas aplicadas ao não refratário palco, mas a utilização destes para potencializar o texto falado pelos atores em cena, o movimento dos bailarinos, a fim de trazer a “magia do cinema” para o palco. Os vídeos no palco em grande escala, ao desorientarem corporalmente o espectador, procuram com suas trucagens o prazer maravilhoso, como nos tempos dos filmes de Méliès¹⁶.

O “efeito cinema” não leva em conta se o vídeo foi intermediário ou um simples hibridismo, desde que tenha servido para potencializar a emoção da audiência. Nas minhas Peças-Filme, p. ex., utilizo técnicas de cinema e vídeo para ativar na plateia emoções mais populares, que o teatro, tão elitizado nos dias atuais, não consegue mais trazer já que é ritualístico (BAZIN *apud* ANDREW, 1989).

Tudo indica que o teatro, depois de ter apenas se apartado do rito e da cerimônia, busca desesperadamente voltar a eles, como se uma matriz do teatro sagrado (o Holy Theatre de que fala Brook) fosse sua única oportunidade de sobrevivência ao

¹⁶ Ilusionista que se tornou cineasta e unindo os dois ofícios, deslumbrou as plateias do início do século com filmes fantasiosos cheios de efeitos e ilusões de ótica.

contato com as artes de massa industrializadas e no seio da tribo eletrônica. (PAVIS, 2010.pag. 346,347)

Em *Cartas para Ninguém*, cerquei-me das diversas influências cinematográficas para despertar na plateia a emoção popular que se tem ao assistir uma novela de Janete Clair¹⁷ ou a um filme de Douglas Sirk¹⁸. Os cortes rápidos, como já foi dito; a escolha dos nomes dos personagens o galã de nome composto João Ricardo, o cabeleireiro Shayenne, a heroína Margot em detrimento de nomes mais simples como José, Antônio ou Maria; a câmera lenta – todas as vezes que o grande amor de Margot entrava em cena, os personagens ficavam em câmera lenta –, a trilha sonora de Dionne Warwick¹⁹ eram algumas das estratégias que serviram para despertar na audiência a emoção ordinária típica das comédias românticas.

Em síntese, o presente texto não é sobre aplicar ao teatro técnicas cinegráficas, posto que isso sempre se fez e ainda se faz, talvez já seja até inerente ao teatro contemporâneo, mas é sobre como eu utilizo técnicas cinematográficas – sobretudo o corte e cuidado com a plasticidade da imagem – para chegar a este “efeito cinema” que ilude a plateia, envolvendo-a e fazendo-a sonhar com suas janelas abertas.

TAKE #5: o processo criativo da Peça-Filme: a colagem como procedimento metodológico.

Se eu proponho que o conceito de “efeito cinema” traga em si a abertura da “janela sobre seus sonhos”; e se a “magia do cinema” é algo real, assim como o sonho, mas não tátil, convém tentar descobrir como alcançar esse “novo” conceito de “efeito cinema”. Qual o processo criativo para chegar neste “efeito cinema” a ponto de transformar um tradicional espetáculo teatral em uma Peça-Filme?

Propus-me então a entrevistar alguns dos encenadores de peças cinematográficas – ou seriam peças-filme? – para tentar descobrir se havia uma metodologia criativa que unisse a todos. Comparando-os com o meu processo criativo.

¹⁷ Famosa escritora de novelas. Entre suas criações estão *Irmãos Coragem*, *Pecado Capital* e *O Astro*.

¹⁸ Diretor alemão que migrou para os Estados Unidos e dirigiu alguns dos mais importantes melodramas cinematográficos, tais como: *Tudo o que o céu permite*(1955), *Palavras ao Vento* (1956), *Imitação da vida*(1959).

¹⁹ Cantora americana, interprete de clássicos românticos como: *That what friends are for*, *I say a little pray for you* e *I'll never Love this way again*.

Quanto ao meu método criativo, sempre fui muito apaixonado pela Pop Art, não à toa, a minha primeira Peça-Filme ter se chamado *popPORN*, e sobretudo sempre fui arrebatado por obras que envolvessem colagens.

Desse modo não seria estranho que trouxesse ao meu trabalho como diretor de Peças-Filme a metodologia da colagem.

Dentre todas as obras de arte com colagem, um quadro de Richard Hamilton sempre me vem a mente quando estou montando um espetáculo e buscando o “efeito cinema”.

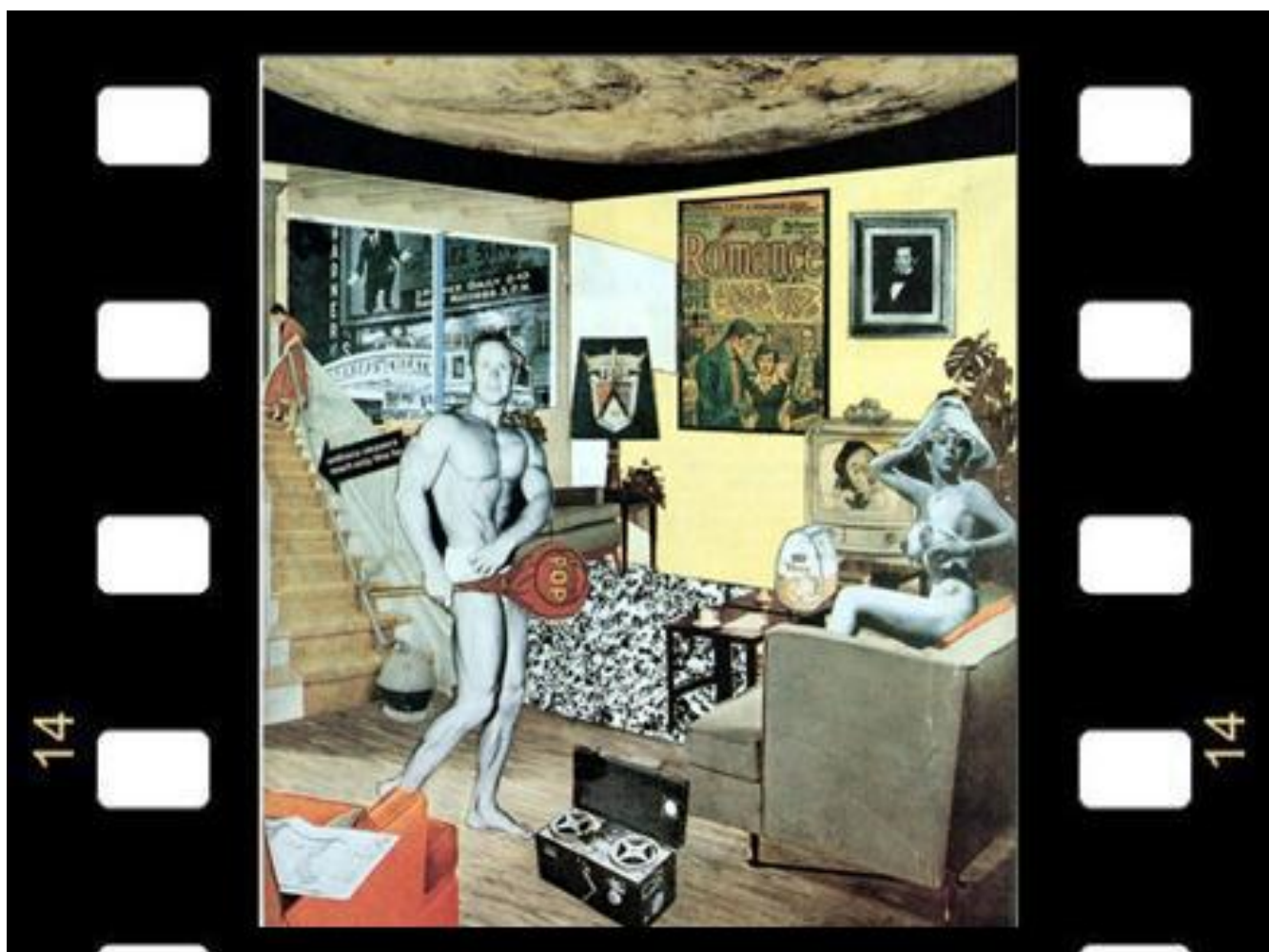


FIGURA 15: A colagem é técnica típica da Pop Art, derivada de técnicas cubistas, dadaístas e surrealistas e, nesta obra de Hamilton, mostra a inteligência e sofisticação de uma composição recheada de alusões e ambiguidades.

Sinto que a colagem como processo criativo, traz a liberdade necessária para se atingir o “efeito cinema” de uma Peça-Filme.

Antes de ser finalizada, pode-se colocar costuras, retirá-las, testar, movimentar recortes até chegar ao efeito desejado no momento da apresentação ao

público. Na verdade, como, ao falar de “efeito cinema” estou referindo-me a algo não tátil, seria difícil de chegar com uma metodologia fechada e rígida.

Para cada Peça-Filme é necessário novos elementos a serem recortados e colados. Seria, a meu ver, tolice imaginar que chegaríamos ao “efeito cinema” e à Peça-Filme através de colocação em exagero de recursos cinematográficos no palco. Chegaríamos talvez a um cinema teatralizado, algo que dialogaria diretamente com sua tão conhecida antítese, o teatro filmado. Então se o cinema não é teatro e o teatro filmado é cinema inferior, por analogia o cinema teatralizado seria também o teatro inferior, e qual artista gostaria de perder o que há de melhor das duas artes? (AUMONT, 2006)

Dois encenadores paraenses, que trabalham com essa hibridização entre teatro e cinema, também operam com metodologias abertas – talvez a própria colagem, embora nenhum deles tenha utilizado esta denominação.

Nando Lima disse-me:

Construo a dramaturgia como um roteiro de cinema, mas de maneira aberta. Penso no roteiro todo separado: a trilha sonora, a questão do vídeo e como ele vai entrar, questões como o que é câmera em tempo real o que é vídeo pré-gravado e como as falas vão se conectar com esses outros recursos. Assim, eu vou escrevendo e faço uma grande tabela, e vou colocando as coisas e movendo-as conforme os ensaios. Como se eu estivesse mexendo e montando um quebra-cabeça.

Continuando a entrevista, Nando falou algo que muito é caro à discussão, quando diz que trabalha em seu teatro “depurando a imagem até chegar numa estética que considera interessante”, a meu ver, na maioria das vezes cinematográfica. O espetáculo *Frozen*, que Nando Lima concebeu, aproxima-se muito de um visual de ficção científica, com figurinos de plástico que lembram aqueles usados em *Blade Runner* – o caçador de Androides, ficção científica clássica dirigida por Ridley Scott.



FIGURA 16: Dentre muitas influências cinematográficas, o figurino da atriz Pauli Banhos, no espetáculo *Frozen* (à esquerda) lembrava o sobretudo da atriz Joanna Cassidy em *Blade Runner* (à direita).

Este depuramento da imagem, tratado por Nando Lima, perfeitamente encaixa-se nas proposições da teoria realista de André Bazin, que diz que a representação do cinema pode ser reduzida a duas categorias: a relativa à plasticidade da imagem e a relativa aos recursos de montagem.

Mauricio Franco, diretor de espetáculos cinegráficos como *O outro e a mulher morta* e *Por a caos*, afirma no mesmo viés metodológico:

Sempre penso no final. E o que vou construir, é o que vem antes. Então tudo o que os atores forem construindo, querendo ou não, vai ter de dar naquele final. Para mim, estar num processo é como estar em um grande jogo. Eu sempre vou com minhas cartas. Eu jogo para o ator. Ele joga e traz coisas de volta para mim. Se isso se encaixar, eu uso. E então eu vou construindo o espetáculo e as coisas vão casando. E eu não tenho problema de mudar, lá pelas tantas, o que eu tinha planejado. Eu não fico preso.

Ambos corroboram minha concepção da colagem para se chegar a uma estética cinematográfica. Embora esta colagem se dê em níveis e momentos diferentes em cada um dos três encenadores.

Ao contrário de Nando Lima e Maurício Franco, eu trabalho com dramaturgia *inicialmente* fechada, uma vez que durante o meu processo criativo, esta é apresentada para os atores e técnicos já pronta – mas durante os ensaios ela modifica-se

bastante. Acredito que o procedimento de colagem existe em dois momentos na construção de minhas dramaturgias, primeiramente quando estou escrevendo-a, sozinho, que pego uma série de elementos e vou colando para construir um objeto uno²⁰, e durante os ensaios, quando percebo que, para atingir o “efeito cinema”, preciso modificá-la, entrando neste momento novos elementos para serem colados. Acerca da colagem na fase da construção da dramaturgia, PAVIS (2005, pág. 52) diz:

Em lugar da obra “orgânica” e feita com um só pedaço, o dramaturgo cola fragmentos de textos oriundos de todos os lados: artigos, jornais, outras peças, gravações sonoras etc. É viável uma estilística dos modos de colagem, ainda que sua tipologia seja trabalhosa.

Gosto de pensar na minha dramaturgia como inicialmente fechada, porque encaro o texto dramatúrgico como literatura; algo que, inclusive, pode ser compreendido independente da encenação teatral; razão pela qual minha dramaturgia é deveras rubricada, com linhas que tratam de temperamentos e pensamentos dos personagens, que dificilmente seriam capturados pelo espectador que apenas assiste; algo totalmente direcionado para um público leitor.

No entanto percebo que, no momento em que começa a encenação é muito comum que a dramaturgia seja modificada, para em cena, encontrar o “efeito cinema”. A verdade é que o texto (encarado como literatura) é mais um elemento a ser colado na encenação teatral e como todos os demais elementos provenientes de outras mídias, sofre alterações nesta transposição para cena. Assim como, por exemplo, os excertos de filmes projetados em *popPORN*, eles nunca eram exatamente apresentados como estavam no original; havia uma mudança no áudio, ou na coloração, etc. Por esta razão, nos créditos iniciais de minha Peça-Filme *O misterioso desaparecimento de Deborah Rope*, digo que o roteiro da Peça-filme é baseado na peça teatral de minha autoria.

Ultrapassada essa fase da dramaturgia, todo o processo de encenação se constrói noutra colagem, agora coletiva. Vamos selecionando figurinos/roupas para os personagens, objetos para serem usados na cena.

A colagem pode chegar a outros níveis mais elevados. Em *Cartas para Ninguém*, por exemplo, durante o processo senti falta de um personagem para completar o triângulo amoroso.

²⁰ Será melhor exemplificado à frente, quando eu mostrar a construção da dramaturgia de *O misterioso desaparecimento de Deborah Rope*.

Assim, em vez de simplesmente construir um novo personagem, preferi trazer um personagem da tela para o palco.

Acreditando estar diante do outro polo perfeito para o triângulo amoroso do *Cartas para Ninguém*, trouxe o personagem Grigg – do filme *O Clube de Leitura de Jane Austen* (2007), vivido pelo ator Hugh Dancy – para minha Peça-Filme.



FIGURAS 17 e 18: Personagem Grigg (no alto), vivido pelo ator Hugh Dancy, do filme “*O clube de leitura de Jane Austen*”, foi transportado para o palco (abaixo), passando a ser interpretado pelo ator Gustavo Saraiva.

Considero uma enorme influência cinematográfica em minhas Peças-Filme o fato de trazer para o palco, personagens que já existem no cinema. Tal migração de uma mídia para outra, já ocorria em *popPORN* quando imaginei como James Bond se comportaria no divã do espetáculo, construindo o personagem Fernando neste traço.

Embora os nomes fossem diferentes – como já disse sempre haverá mudanças na transposição de uma mídia para outra, em *Cartas para Ninguém* Grigg chamou-se Fabiano – as roupas eram parecidas e muitas peculiaridades foram mantidas, p. ex., o fato de que tanto no filme quanto na peça Grigg/Fabiano ser o filho caçula de uma família com várias irmãs, além da paixão pelo ciclismo e pela escritora Jane Austen²¹.

Neste caso vejo perfeitamente um exemplo de colagem na Peça-Filme.

Mas a colagem pode existir em níveis menos drásticos permitindo, inclusive, uma maior participação dos atores e dos técnicos, que podem acrescentar cenas, buscar figurinos, objetos cênicos e, ainda, trazer para a construção cênica memórias cinematográficas, lembranças de filmes que fazem parte do repertório imagético de cada um dos membros da equipe. Afinal o “efeito cinema” não acontece apenas por imposição da direção, mas sobretudo através de uma iluminação sensível, de uma trilha sonora correta etc. Vale lembrar que a colagem surge tanto no nível da Peça-Filme como um todo, quando personagens são transportados para a cena ou quando inserimos cortes cinematográficos ao longo da trama, com intuito de aproximação com a sétima arte; ou ainda no nível das cenas quando são construídas em razão de um tratamento imagético para se atingir o “efeito cinema” que caracteriza a Peça-Filme, p. ex., a pesquisa da cor dos figurinos, a busca e utilização de objetos reais, a música a ser utilizada em cada cena, etc.

Para a Peça-Filme *Quatro versus Cadáver*, montada nos anos de 2009 e 2010, pedi para que três dramaturgos paraenses desenvolvesse uma trama de vinte minutos em cima de um argumento meu: um assassinato em uma biblioteca. Obrigatoriamente a trama se passaria em São Francisco – Califórnia, locação de vários filmes e livros *noir*, e para não mais de quatro atores. Ao ter em mãos, as três tramas, escrevi uma quarta história que alinhavava e finalizava o espetáculo, explicando inclusive meu plano artístico como idealizador do projeto.

²¹ Escritora inglesa autora de romances como “Orgulho e Preconceito”, “Razão e Sensibilidade” e “Emma”.

Como cada uma das quatro dramaturgias encerrava-se em si própria, e cada um dos dramaturgos buscou inspirações dispares²², abri mão dos sempre presentes cortes em minhas montagens para trabalhar com a ideia de “plano sequência²³”, trazendo para as encenações referências de um dos mais famosos filmes de Alfred Hitchcock, *Festim Diabólico*, filmado através de planos sequência que duravam cerca de dez minutos, a totalidade de filme contida num carregador de câmera (HITCHCOCK; TRUFFAUT, 2004).

Assim como *Festim Diabólico*, em cada uma das quatro tramas de *Quatro versus Cadáver*, o tempo da ação era contínuo, em cada uma das dramaturgias um assassinato era cometido ao primeiro minuto e resolvido por volta do vigésimo, tendo o enredo se desenrolado sem interrupções, deste fato surgiu a ideia de buscar referências no plano-sequência – que na verdade foram bem poucas, pois o plano sequência cinematográfico, sobretudo no filme de Hitchcock, lembra bastante uma encenação teatral, uma vez que não há cortes de tempo/espço.

O conceito proposto por Caldas sobre “efeito cinema” está intimamente ligado à montagem, assim, tendo sido realizado buscando referências em planos-sequência, *Quatro versus Cadáver* naufragaria na conceituação de Peça-Filme, jamais podendo ser considerado um exemplo de espetáculo teatral que tenha atingido o “efeito cinema”.

No entanto, uma vez que não detinha o artifício na montagem fragmentada, tentei cinematografar o espetáculo de outras formas, trabalhando a plasticidade da cena, através da inserção de vídeos, que apresentados antes de cada plano sequência, situavam a plateia nas inspirações de cada um dos escritores; através das interpretações cinematográficas; na colocação de efeitos de vídeo na cena, em um dado momento da peça a cena enganchava como se estivéssemos diante de um DVD arranhado; e sobretudo na construção da cena buscando cores capazes de atingir o “efeito cinema”.

A primeira dramaturgia do espetáculo *Quem matou minha personagem?* de Carlos Correia Santos possuía poucas referências cinematográficas. O texto influenciava-se mais profundamente na literatura de Agatha Christie, possuindo poucas

²² Carlos Correia Santos inspirou-se no próprio teatro e na literatura policial de Agatha Christie, Edyr Augusto Proença brincou com os filmes noir americanos, sobretudo *O Falcão Maltês*; Rodrigo Barata foi na origem do termo *noir*, trazendo para a trama influências francesas; e eu busquei inspiração em novos filmes policiais, como *Carne Trêmula* e *Má Educação* de Pedro Almodóvar e *Pulp Fiction* – *Tempos de violência* e *Jackie Brown* de Quentin Tarantino.

²³ Segundo o Dicionário Teórico e Crítico de Cinema de Jacques Aumont e Michel Marie, o plano sequência é “um plano bastante longo e articulado para representar o equivalente de uma sequência”. A sequência pode ser atingida por vários planos ou por um único “plano sequência”.

influências do cinema. Desse modo priorizou-se a utilização de figurinos simples, calças jeans e camisetas, o pouco uso de interferências musicais e a iluminação branca e básica, para trazer para cena o clima de ensaio teatral. No entanto, para cinematografar a sequência a partir da segunda metade do texto, eu trouxe para a cena uma personagem que, no texto dramaturgico, apresentava-se apenas em *off*.

Luiza Braga, então, foi convidada a participar da encenação, dando rosto ao que prioritariamente seria apenas ouvido. Na história, uma das personagens se matava para não ser interpretada por uma atriz ruim, vivida por Gisele Guedes²⁴. Na encenação, a personagem se matava, para fugir para Hollywood atrás do glamour de atrizes como Lauren Bacall. Luiza Braga buscou absorver trejeitos e o olhar enviesado de Lauren Bacall para levá-la ao palco. A partir deste momento, a teatralidade se despedia da montagem e o cinema invadia a imagética do espetáculo em busca do “efeito cinema”.



FIGURA 19: Cores básicas para manter a impressão de “ensaio” (à esquerda) e a inserção de Lauren Bacall (à direita, como tentativa de cinematografar o espetáculo).

Nos dois “planos sequência” posteriores, *O caso do Muiraquitã-Verde*, de Edyr Augusto Proença, e *O Estranho*, de Rodrigo Barata, o trabalho de maturação da imagem foi intenso. No primeiro, a iluminação sépia e as cores saturadas dos figurinos, traziam o envelhecimento típico dos filmes antigos de Humphrey Bogart. No segundo, cores fechadas e iluminação azulada traziam o clima de frio e névoa que ronda o imaginário europeu.

²⁴ Atriz e arte educadora. Sob minha direção participou das montagens de “Cartas para ninguém” (2008), “Trash – o outro lado de popPORN” (2008), “Quatro versus Cadáver” (2009/2010), Útero – Fragmentos românticos da vida feminina (2010/2011) e “o misterioso desaparecimento de Deborah Rope (2011).



FIGURA 20: A iluminação sépia e os figurinos saturados para trazer o clima de cinema *noir* americano, necessário para o “efeito cinema” na sequência de Edyr Augusto Proença.



FIGURA 21: A iluminação fria, a projeção da ponte Golden Gate enevoada ao fundo e os figurinos de cores fechadas, traziam o clima europeu para o “plano sequência” baseado no texto dramático de Rodrigo Barata.

O “plano sequência” final da Peça-Filme *Quatro versus Cadáver*, baseado no roteiro de minha autoria “Querida irmã”, era o que mais possuía referências (ou seriam reverências?) ao imaginário da sétima arte. Talvez por eu ter sido o idealizador, o diretor, o dramaturgo e o ator. Ou talvez porque havia referências de todas os planos sequência anteriores, já que surgia com o objetivo de alinhar e finalizar o espetáculo. Desde o título, que era uma alusão direta ao texto de Raymond Chandler “A irmãzinha”, que foi transformado em filme em 1969, com James Garner no papel do detetive Phillip Marlowe, passando por referências dos filmes *noir*²⁵, com “detetives privados viris, mas

²⁵ Subgênero policial caracterizado pela violência e visão amarga e ate desiludida da era da depressão (AUMONT; MARIE, 2009)

sentimentais, prostitutas perigosas e sedutoras, colusão dos meios da política e do crime etc.” (AUMONT; MARIE, 2009, pág. 212)

Falas com duplos sentidos, tão típicas de filmes como *À beira do Abismo*, e a inexistência de mocinhos, trazia para o palco a estética *noir* que se immortalizou em, sobretudo, filmes da década de 40.

Como um gênero praticamente morto, uma vez que poucos são os exemplares de filmes *noir* feitos nos dias de hoje. Destacando-se *Dick Tracy*, *Sin City*, *Beijos e Tiros*, *Dalia Negra* e *Los Angeles, cidade proibida*, que mantém a destempero a mesma estrutura de filmes antigos do gênero, outros cineastas como Pedro Almodóvar – em *Carne Trêmula* e *Má Educação* – e Quentin Tarantino, na esmagadora maioria de seus filmes, parece utilizar referências clássicas policiais, dentre elas, os *film noir*, com um quê contemporâneo.



FIGURAS 22 e 23: As cores de Almodóvar (duas primeiras fotos à esquerda) e a estética colorida de Quentin Tarantino (foto à direita), influenciaram a construção imagética de “Querida irmã” (abaixo).

A arquitetura imagética deste último “plano sequência” buscou referências em todo este repertório mais contemporâneo, atraindo a plateia para o colorido mundo de hoje e facilitando o desencadeamento do “efeito cinema”.



FIGURA 24: O sobretudo amarelo (à direita) é marca registrada de um dos mais famosos detetives dos quadrinhos, Dick Tracy, vivido nos cinemas, em 1990, por Warren Beatty (à esquerda)

Embora muito me agrade a ideia e a nomenclatura de “Colagem” para o processo criativo de Peças-Filme, sobretudo quando tomo como exemplo a Peça-Filme *Quatro versus Cadáver* na qual esta colagem se deu tanto em níveis drásticos – construção da dramaturgia e definição de figurinos e iluminação – , como de maneira mais branda, quando o figurino de um dado filme é transportado para o palco.

SEGUNDA SEQUÊNCIA: O CONFLITO

TAKE #1: a escolha do cinema *noir*.

Quando senti necessidade de montar um texto como forma de comprovar o “efeito cinema” no palco, não optei pelo cinema *noir* como indutor à toa. Eu o escolhi primeiramente porque precisava delimitar o enorme assunto “cinema” (em palavras acadêmicas: eu precisava recortar o meu objeto); escolhi, também, porque o *film noir* é um cinema de fácil reconhecimento, com elementos bem definidos, facilmente reconhecíveis. E a tudo isso, somou-se o fato de eu já ter um texto escrito – à época inédito – com grande influência *noir*... E, claro, o escolhi causa de meu pai... De Bacall... E de *Uma aventura na Martinica*.

Mas talvez o motivo mais claro e determinante de minha escolha tenha sido o fato do cinema *noir* não ser um gênero.

Frouxamente os *films noir* podem ser definidos como “aqueles (filmes) policiais dos anos 1940 de luz expressionista, narrados em *off* (sic), com uma loira fatal e um detetive durão ou um trouxa, cheios de violência e erotismo” (MASCARELLO, 2010. pag. 178) ou filmes de iluminação fraca, câmera fora de centro e planos sombreados e claustrofóbicos.

Por estas definições percebemos que o cinema *noir* seria determinado por uma série de obrigações: 1) precisa ter a narração em *off*; 2) o detetive; 3) a loira fatal; 4) deve versar sobre crimes; 5) possuir flashbacks, etc.

Estas regras e obrigações, no entanto, são constantemente desobedecidas e algumas obras quintessências do cânone (assim como muitas outras mais periféricas) não exibem vários (os mais diversos) dos traços considerados fundamentais. Filmes como *O Falcão Maltes*, *À beira do Abismo* e *Laura* são claramente não expressionistas. Outros como *Retrato de Mulher* e *Alma Torturada* não são baseados em histórias de detetives. (IDEM).

Sem contar em filmes de Hitchcock, como *Quando Fala o Coração*, que não tem nem a *Femme Fatale*, nem o detetive, nem a narração em *off* (SILVER; URSINI, 2004).

O *Film Noir*, na verdade, acolhe uma multiplicidade de gêneros: policial, thrillers, filmes de espionagem, melodramas e até mesmo *Western* (MASCARELLO).

Doc Comparato (2009), no livro “Da criação ao roteiro: teoria e prática” classifica o *noir* como um subgênero do melodrama. Para Jacques Aumont e Michel Marrie (2003) *noir* é um subgênero do filme policial.

Mas para muitos o cinema *noir* não é nem gênero, nem subgênero. Raymond Durnat, por exemplo, diz que o *noir* seria uma “atmosfera”; para Paul Schrader, é um “tom”; Janey Place e Robert Porfírio veem-no como “um movimento”; e Jon Tuska como um “estilo” e uma “perspectiva quanto à existência humana à sociedade”. (MASCARELLO, 2010)

Alain Silver e James Ursini, no livro “Film Noir”, num capítulo definido como “o que é noir?” dizem que é um “ciclo” do cinema americano que se tornou um dos mais influentes movimentos da história da cinematografia, podendo ser situado, no seu período clássico, de 1941 a 1958.

Essa conceituação aberta e nunca completada por qualquer filme canônico do gênero abre precedentes para que outros filmes ganhem “ares” *noir*.

O drama de Tennessee Williams *Uma rua chamada Pecado* detém um quê de *noir*. E até filmes como *Casablanca* e, por semelhança, *Uma aventura na Martinica* possuem certa estética *noir*.

Um dos detratores da existência de conceituação fechada do cinema *noir*, Vernet (*apud* MASCARELLO), diz:

[O noir] é um objeto de beleza porque Humphrey Bogart e Lauren Bacall estão lá [...] porque é estranho [...] porque nada se pode fazer a não ser amá-lo [...] porque é uma crítica severa do capitalismo selvagem [...] porque há sempre um filme desconhecido para ser acrescentado à lista [...] e porque um livro pode ser feito de todas estas razões.

Na verdade pouco me interessa se o *film noir* é gênero ou não, a verdade é que ninguém, no entanto, poderá dizer que ele não existe seja como fenômeno, ou tom, ou ciclo, ou movimento.

Acredito, independente da existência ou não de detetives na trama, que *noir* é ver Bacall de olhar baixo perguntando a Bogart: “alguém tem fogo?”²⁶

Noir é Viven Leigh, em cenários claustrofóbicos e parca iluminação, dando respostas dúbias às perguntas de Mitch²⁷ em *Uma rua chamada Pecado*; *noir* é a ação

²⁶ Famosa fala de Lauren Bacall em “Uma aventura na Martinica”

²⁷ Personagem vivido por Karl Malden na adaptação da peça de Tennessee Williams, dirigida por Elia Kazan em 1951.

noturna de *Casablaca* e seu figurino cheio de sobretudos. *Noir* são os quadrinhos de Frank Miller²⁸ em *Sin City* e as narrações em *off* do seriado de TV *Desperate Housewives*²⁹.

Enfim o *noir* são vários itens a serem tizados, mas nunca todos de uma só vez. São possibilidades de escolhas. O *noir* são vários elementos estéticos que, ao serem combinados com liberdade criativa, geram um “efeito”; exatamente a mesma liberdade que há no “efeito cinema” – cerne desta dissertação.

O “efeito *noir*”, como o “efeito cinema”, também é atingido através de uma colagem, uma vez que “o conceito de *noir* procura homogeneizar um conjunto de fenômenos distintos e heterogêneos” (NEALE *apud* IDEM)

Escolhi, desta maneira, o cinema *noir* como guia para a criação da Peça-Filme *O misterioso desaparecimento de Deborah Rope* porque ao mesmo tempo em que definia regras, me dava liberdade de não precisar usá-las totalmente. Facilitando a obtenção do “efeito *noir*” e do “efeito cinema” pelo remanejamento das regras, que podem ser agrupadas, e reagrupadas, e mais uma vez reagrupadas ou, simplesmente, descartadas.

TAKE#2: o cinema *noir* como indutor da construção dramatúrgica de *o misterioso desaparecimento de Deborah Rope*.

“Uma mulher impossibilitada de sair de casa. Um terapeuta maluco. Um marido canalha. Uma escritora voluptuosa. Uma telefonista insistente. Uma ‘coisa’ dentro de uma jaula. Um livro inacabado. Várias paixões devastadoras. Um crime insolúvel. E muitos enigmas³⁰”.

A trama de *o misterioso desaparecimento de Deborah Rope*, como se viu no parágrafo anterior, possuía uma série de ganchos, personagens e relações, o que mostra o processo criativo da colagem na construção de meus textos. Vez que, acompanhando a construção desta dramaturgia é possível entender, analogicamente, a construção de qualquer outro texto meu.

²⁸ Autor de histórias em quadrinho e diretor de cinema. (<http://www.imdb.com>)

²⁹ Série de TV americana, exibida pelo canal ABC, entre os anos 2004 e 2012. Sua trama gira em torno de um assassinato e é narrada, assim como no clássico *noir* *Crepúsculo dos Deuses* (1950), por um personagem morto.

³⁰ Extraído do release do espetáculo *o misterioso desaparecimento de Deborah Rope*.

Embora eu classifique a trama de *O misterioso desaparecimento de Deborah Rope* como *noir*, não posso negar que há inúmeras outras influências/referências/reverências que vão desde outros gêneros cinematográficos, como o cinema *Trash*, os melodramas e os filmes de suspense – não à toa o nome da personagem é Rope, uma alusão direta ao filme *Rope* de Alfred Hitchcock, que no Brasil ganhou o nome de *Festim Diabólico* – passando por alusões aos quadrinhos de Charles Schultz até chegar a alguns casos verídicos.

Como disse Clarice Lispector, na primeira linha de seu romance *A Hora da Estrela*, “Tudo no mundo começou com um sim. Uma molécula disse sim a outra molécula e nasceu a vida”.

Acredito que um texto – e posteriormente um espetáculo – seja um pequeno milagre. Um microssomo do que somos. E nesta pequena vida chamada *O misterioso desaparecimento de Deborah Rope*, tudo também começou de um *sim*, quando, em meados de 2006, o meu amigo Miguel Santa Brígida³¹, que nessa época terminava seu doutorado na UFBa, ligou-me nalguma noite calorenta e papeamos por horas conectados por fios de telefone.

Dentre outros tantos assuntos íntimos, um foi persistente: Miguel Santa Brígida queria voltar aos palcos como ator. E, segundo ele, começaríamos a ensaiar assim que defendesse sua tese.

Seria uma peça minha escrita sobre encomenda.

E, naquela noite, eu disse “sim” e começou a nascer esta vida.

O argumento, dado por Miguel, era de uma pessoa trancada dentro de uma casa, às voltas com um manuscrito interminável – uma direta alusão a sua tese de doutorado – consumida por uma enorme ansiedade que a levava a comer tudo que estivesse diante dos olhos; consequentemente engordando em progressão geométrica.

Desliguei o telefone, naquela noite, com a tarefa de escrever um espetáculo para Miguel Santa Brígida. A ansiedade, portanto, começava a me consumir.

Alguns dias depois (ou teria sido alguns dias antes... a memória me falha um pouco neste momento), comprei um filme de John Waters³² chamado *Pink Flamingos*. Um filme *Cult* cuja trama girava em torno de uma mulher muito gorda – vivida por uma *Drag-Queen* Divine – que detinha o posto de mulher mais perversa e sebosa do mundo.

³¹ Diretor de teatro, diretor da Companhia Atores Contemporâneos e professor da UFPa.

³² Diretor americano, cultuado por filmes de estética trash (<http://www.imdb.com>)

Pronto. Era a perfeita protagonista para a ideia de Miguel Santa Brígida.

A partir daí, começou a descortinar em minha cabeça um enorme leque de possibilidades e influências – sobretudo cinematográficas – e comecei a criar diálogos pensando nos três personagens principais de *Pink Flamingos*.



FIGURA 25: Trio de protagonistas de *O misterioso desaparecimento de Deborah Rope* foi influenciado pelos protagonistas de *Pink Flamingos*, de John Walters.

Após definidos os personagens, no entanto, ainda me faltava a trama. O fio condutor. O conflito: o desejo versus a força opositora.

E, neste ponto, começou a entrar em cena o cinema *noir*.

Para estabelecer a trama, fugi das iniciais influências *Trash* e escolhi o cinema *noir* porque sempre foi o gênero (ou um tom?) cinematográfico que mais me ativou artisticamente, além de ser um tema ao qual eu tinha vasto material para pesquisa. E porque uma das personagens de *Pink Flamingos*, nalgum nível inominado, me lembrava Lauren Bacall.



FIGURA 26: A semelhança entre Lauren Bacall e a atriz de *Pink Flamingos*, Mary Vivian Pearce, despertou em mim um *link* entre o cinema *noir* e o cinema *trash*.

Como Miguel Santa Brígida tinha sugerido a ideia de uma pessoa que não conseguiria escrever mais do que uma página... Ou seja, um escritor vivendo um bloqueio criativo, veio-me a mente um dos primeiros filmes *noir* que assisti. Na verdade, um *neo-noir* de 1988, chamado *Morto ao Chegar*. No qual a trama, narrada em forma de *flashback* – típico de cinema *noir* –, girava em torno de um homem que era envenenado e, em seus últimos momentos de vida, precisa descobrir quem o matou. Ao final do filme, descobre-se que seu envenenamento estava intimamente ligado com um manuscrito roubado de um livro.

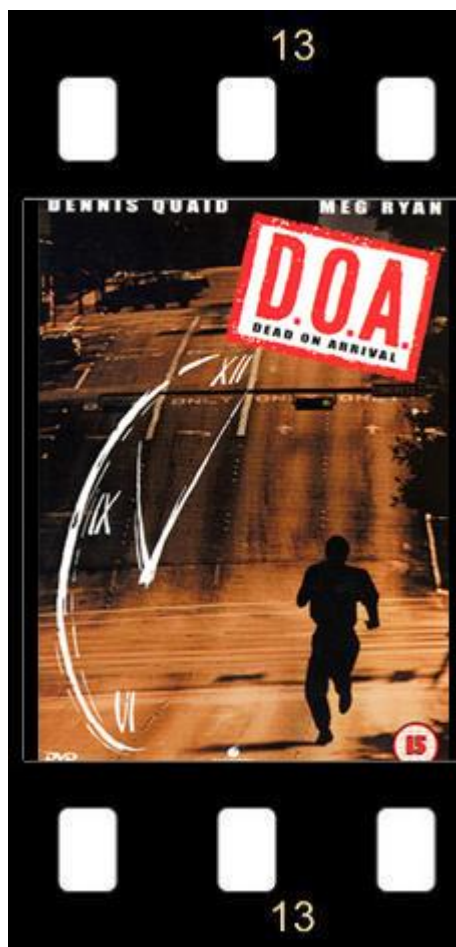


FIGURA 27: Filme *Morto ao Chegar* serviu como inspiração para a construção da trama de *o misterioso desaparecimento de Deborah Rope*.

Nesta época, eu também estava passando por uma fase de transição, eu era um ator com aspirações literário-dramatúrgicas, mas fazendo parte de companhias de teatro – Companhia Atores Contemporâneos e Companhia Madalenas – das quais eu percebia ser impossível dar vazão às minhas intenções como escritor.

De fato, neste ano de 2006, eu temia tornar-me um dramaturgo jamais montando.

Daí veio a inspiração de colocar a personagem principal, Darling, não apenas bloqueada artisticamente, mas presa a uma única frase, que – noite após noite – escreveria em sua máquina de escrever: “era uma noite escura e de tempestade”.

Frase esta que me remete a minha influência dos quadrinhos de Charles Schulz³³, através das quais, ano após ano, Snoopy – um cão escritor incompreendido – tem seus manuscritos rejeitados por todos os editores do país.

³³ Cartunista americano, criador da série Peanuts – cujos personagens principais são Charlie Brown e seu cachorro Snoopy. (<http://peanuts.com>)

Esta frase, ou na verdade sua versão original em inglês “*it was a dark and stormy night*” traz em si outra influência, agora literária, vez que remete diretamente ao escritor inglês Edward Bulwer-Lytton (1803-1873), famoso por produzir histórias populares de qualidade duvidosa que muitas vezes começavam com a referida sentença. A popularidade dele ainda é tão grande, que anualmente ocorre um concurso chamado The Bulwer-Lytton Fiction Contest³⁴, através do qual concorrentes precisam escrever histórias, geralmente macabras, a partir da frase “*It was a dark and Stormy night*”.

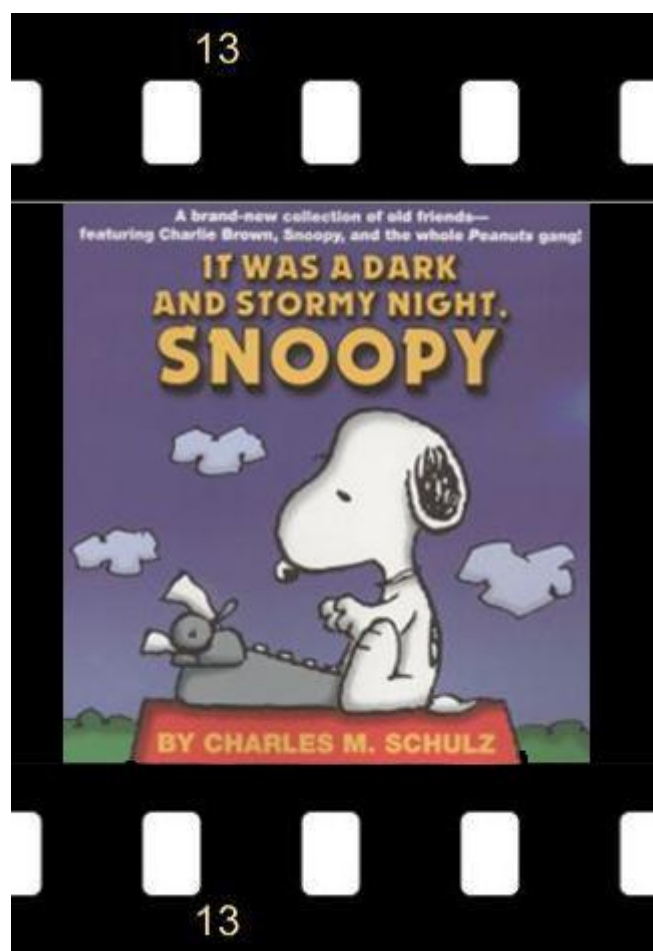


FIGURA 28: Uma coletânea de quadrinhos de Charles Schulz foi publicado em 2004 sob o título “*it was a dark and stormy night*”.

Como o cinema *noir* sempre manteve uma estreita ligação com a literatura *Hard Boiled*³⁵ – tramas de detetives, cheios de mulheres fatais – acreditei que as referências a Charles Schulz e Edward Bulwer-Lytton seriam muito bem-vindas.

³⁴ <http://www.bulwer-lytton.com/>

³⁵ Literatura policial americana sobre detetives durões (MASCARELLO)

Neste momento, buscando clarear as ideias e querendo criar imagens em minha cabeça, que vivariam cenas no texto, contatei três amigos e compramos algumas roupas num brechó para fazermos uma sessão de fotos, pensando nos personagens que eu havia imaginado para o espetáculo. Fizemos um ensaio fotográfico *noir-trash*.



FIGURA 29 e 30: Algumas cenas do texto dramático surgiram a partir de um ensaio fotográfico *Trash/Noir*.

Então analisando estas fotos posteriormente, comecei a construir a trama da peça. Foi dialogando com estas fotografias e tentando organizá-las como trama, que construí a história.

Nestas fotos, já podemos ver elementos de figurino que foram transportados para a dramaturgia – como os turbantes e chapéus. E cenas inteiras se estabeleceram a

partir destas fotos – não por coincidência o clímax do texto envolva um jantar, um baú e um envenenamento.

Nesta fase as minhas ideias já começavam a se afastar do cinema *Trash* de John Waters – embora os trio de protagonistas ainda permanecesse – e já caminhavam para o que realmente se estabeleceu no texto: o estilo *noir*. Posto que, de posse de inúmeras referências, as fotografias, os quadrinhos, etc, tomei o cinema *noir* como maneira de uniformizar todos os ingredientes.

No entanto, para entender e para produzir corretamente essa homogeneização de ingredientes que eu possuía, tentei compreender um pouco da época em que se passava o “movimento” *noir*.

O próprio termo “film noir” foi inventado pelos franceses, críticos sempre astutos e ávidos fãs de cultura americana [...] Começou a aparecer nas críticas de cinema francesas quase imediatamente após o fim da Segunda Guerra Mundial. Sob a ocupação Nazi, a França havia sido privada dos filmes americanos durante quase cinco anos; e quando finalmente começaram a vê-los em finais de 1945, aperceberam-se de um escurecimento não só do ambiente como do próprio tema. (SILVER, URSINI, 2004. pag. 10)

Neste viés, o escurecimento dos filmes era muito mais do que um simples escurecimento da imagem, mas um reflexo da sociedade americana da época, o “noir prestou-se a denúncia de corrupção dos valores éticos *cimentadores* do corpo social, bem como da brutalidade e hipocrisia das relações entre indivíduos, classes e instituições” (MASCARELLO, 2001. pag. 181) E ter o crime como elemento central de uma trama maior era mais do que simplesmente um elemento do cinema policial, mas era “campo simbólico para a problematização do mal estar americano do pós-guerra”. (IDEM)

O cenário histórico do pós-guerra serviu também para propiciar o surgimento de um dos elementos mais determinantes do cinema *noir*: a *femme fatale*.

A modificação de papéis sexuais, em razão da mobilização militar e, por outro lado, da disputa pelo mercado de trabalho entre os contingentes retornados do *front* e a mão de obra feminina treinada para substituí-los durante o conflito, proporcionaram a cultura da desconfiança e a intensa rivalidade entre o masculino e o feminino.

Com base nesta pesquisa acerca do movimento, situei o texto no tempo, tive informações sobre as personalidades dos personagens, sobre as questões sociais da época em que este movimento atingiu seu ápice.

Nesse viés de inversão de valores, p.ex., prezei para que a trama refletisse esse confronto. De um lado, Deborah Rope é o símbolo da inversão de papéis. Esposa de um “marido que sempre viaja³⁶”, ela é escritora de sucesso, que usa de todo seu poder sexual para vencer no campo do trabalho. Noutro polo, há Darling, extremamente submissa e oprimida pelo marido machista que não a deixa sair de casa.

Para imprimir ainda mais a ideia de poder do marido sobre a esposa, fiz questão de que a maioria das cenas em que Darling e Sweetheart estão juntos, sobretudo no início do texto, fosse no momento do jantar. Quando ela sempre está servindo-o, mas jamais comendo com ele.

De continuo, pelo texto, há uma série de fatos que mostram a submissão de Darling diante do marido: quando ela pede autorização para sair de casa ou quando implora para que ele lhe compre uma máquina de escrever nova, mostrando que o poder financeiro está completamente nas mãos do marido.

A relação deles se estabelece em torno deste desequilíbrio, tanto que, próximo ao final do texto, quando Sweetheart finalmente admite amar Darling, ele diz: “Quando eu estou do seu lado, eu me sinto uma pessoa melhor... Um homem que vence na vida, porque você é a única pessoa no mundo, que está numa situação pior do que a minha³⁷”.

Esta fala é, para mim, bastante simbólica nesse posicionamento machista da trama, ao mostrar que, para haver amor entre os cônjuges, o marido sempre precisa estar numa situação superior a da mulher.

Enfim a existência da *femme fatale* nas histórias *noir* metaforiza, do ponto de vista masculino, a independência alcançada pela mulher no momento histórico do pós-guerra.

³⁶ Excerto do texto de “O misterioso desaparecimento de Deborah Rope”

³⁷ Excerto de “O misterioso desaparecimento de Deborah Rope”



FIGURA 31: Lauren Bacall (com Humphrey Bogart), em *Uma Aventura na Martinica*; Rita Hayworth, em *Gilda* e Ava Gardner (com Burt Lancaster), em *Killers*. Três dos grandes exemplos de *femme fatales* de filmes *noir*.

A trama de *o misterioso desaparecimento de Deborah Rope* acabou então se estruturando da seguinte maneira:

Darling, uma mulher muito gorda, impossibilitada de sair de casa por causa de seu excesso de peso, sonha em ser escritora. No entanto todos os dias ela senta à máquina de escrever e mas não consegue escapar de uma única e recorrente frase inicial: “era uma noite escura e de tempestade”.

No meio de sua sala de visitas, ela mantém uma enorme jaula onde uma “coisa” violenta e muito barulhenta mora – mas a plateia/leitor do texto não consegue definir o que é.

Darling tem um infeliz casamento com um homem machista e sádico: Sweetheart.

O conflito se estabelece quando a maior escritora americana, Deborah Rope, se muda para a casa ao lado. Darling, enorme admiradora, possui todos os romances já publicados pela vizinha.

Indo de encontro às proibições do marido, que impede de sair de casa, Darling foge e encontra-se secretamente com Deborah Rope. E, encantada com a beleza de seu ídolo, inspira-se e escreve, em uma noite, um livro novo.

Ao mostrar o livro para Deborah Rope, em busca de uma opinião de uma profissional, a famosa escritora se depara com uma das mais fabulosas tramas já escritas.

Ambiciosa, Deborah Rope, revelando uma personalidade cruel e dissimulada, seduz o marido de Darling e o convence a matar a esposa, para que ela possa publicar o livro como se fosse seu.

Mas, numa reviravolta durante um jantar, Darling acidentalmente mata Deborah Rope, servindo-lhe um vinho envenenado.

Desesperada e sem saber como se livrar do corpo, Darling primeiramente tenta escondê-la dentro de um baú, mas posteriormente a devora e com os ossos faz um cabide.

Uma investigação policial se estabelece.

Na delegacia, Darling convence os policiais de que, de fato, Deborah Rope está viajando.

Ao voltarem para casa, Darling percebe que o manuscrito sumiu e, acreditando que o sumiço do livro era parte de uma trama maior de seu marido, que agora poderia finalmente matar Darling e publicar o livro como se fosse dele. Ela saca uma arma e atira em Sweetheart e liberta a coisa que estava presa na jaula.

Esta trama, cheia de reviravoltas e propositadamente confusa, alicerçou-se nos dois principais temas do cinema *noir*: *o passado sombrio* e *o pesadelo Fatalista*.

Sobre o primeiro tema, sabe-se que

os protagonistas de filmes negros, raramente são criaturas da luz. Geralmente estão tentando fugir de algum fardo do passado, às vezes um incidente traumático do passado, outras vezes um crime que cometeram por paixão. De vez em quando estão fugindo de seus próprios demônios criados por eventos ambíguos enterrados no passado. (SILVER, URSINI).

Em *o misterioso desaparecimento de Deborah Rope*, o passado sombrio se estabelece de várias maneiras. Durante todo o texto fica claro que alguma coisa de terrível aconteceu no passado de Darling.

“Quando nos casamos, nós fomos morar em Los Angeles... (*empolgando-se*) Tão linda aquela cidade, cheia de estrelas de cinema. (*tentando controlar-se*) Mas depois voltamos!”³⁸ Nesta parte do texto, fica claro, para a plateia, e para Deborah Rope

³⁸ Excerto de “O misterioso desaparecimento de Deborah Rope”.

– com quem dialoga –, que nem sempre Darling foi uma mulher impossibilitada de sair de casa. E que, ao casarem, conseguiram ser felizes em Los Angeles, mas algo aconteceu que a fez voltar para São Francisco e viver a vida cheia de martírios e aprisionada numa casa.

Outro ponto marcante do passado sombrio de Darling é o fato de manter uma “coisa” trancafiada numa jaula, no meio da sala de estar. O que é essa coisa ou quem é essa coisa? O que Darling e Sweetheart fizeram em Los Angeles, para subitamente voltarem a São Francisco, viverem num bairro distante, com alguma coisa presa numa jaula?

A própria condição de Darling de não poder sair de casa, proibida pelo marido, também denota algum mistério. Teria Darling cometido algum crime no passado? Estas perguntas não são respondidas ao longo do texto. Posto que, nos filmes *noir*, nem tudo se explica. No livro 1001 noites no cinema, a crítica de cinema Pauline Kael revela que, à época das filmagens de *À Beira do Abismo*, nem o diretor Howard Hawks, nem o roteirista William Faulkner, nem mesmo o autor do romance Raymond Chandler, sabiam quem tinha matado um dos personagens da trama. Detendo esse direito de não precisar explicar todos os pontos da trama, não revelei o que tinha acontecido no passado de Darling e Sweetheart em Los Angeles.

O outro ponto sobre o qual se estruturam as tramas *noir* é o Pesadelo Fatalista.

Pois “o mundo dos filmes negros gira em torno da casualidade. Os eventos estão ligados como uma corrente inquebrável e levam inevitavelmente a uma pressagiada conclusão.” (Idem)

Este pesadelo chega ao texto em análise, primeiramente porque o texto, contado em *flashback*, através de uma voz masculina em *off* – outra referência ao gênero – introduz a sequência trágica de eventos que a plateia acompanhará ao longo do espetáculo.

O Detetive: Era uma quente tarde de julho em São Francisco, Califórnia. *(pausa)* Santo Deus, não sei por que todas as vezes que falo em São Francisco, termino dizendo a palavra 'Califórnia'. Todos sabem que São Francisco faz parte da Califórnia... É um vício, São Francisco – Califórnia, um vício como tantos outros que possuo. Eu estava há quase três dias sem dormir, por causa de uma investigação que me consumiu até o fígado. Minha cabeça doía, meus olhos latejavam por dentro, como jamais tivera sentido antes. Minhas mãos tremiam. “Eu preciso de um cigarro... Eu preciso de um cigarro”, era o que o meu cérebro me dizia. Estacionei meu carro sobre a calçada, não estava me preocupando com

guardas. Eu sei lidar com tiras! Entrei num velho bar, e quando acendi meu primeiro cigarro da tarde, ouvi a mais absurda história de violência, terror e paixões. Não sei o que é verdade, nem o que é mentira. Sei apenas que estamos em São Francisco - Califórnia, cidade onde as loiras são geladas e os homens têm o caráter duvidoso³⁹.

Assim o primeiro personagem que se apresenta já introduz a sensação de tragédia iminente, quando diz: “entrei num velho bar, e quando acendi meu primeiro cigarro da tarde, ouvi a mais absurda história de violência, terror e paixões”. A plateia/leitor do texto sabe que haverá uma tragédia já anunciada desde o início da trama.

O Pesadelo Fatalista permanece em vários outros momentos do texto, quando, p. ex., Sweetheart sinaliza para Darling que ela terminará os seus dias igual à coisa, que está trancafiada na jaula.

À medida que a peça evolui, as manifestações da coisa também ficam mais intensas, anunciando ao público que, a qualquer momento, um monstro (?) sairá da jaula e destruirá quem/o que estiver a sua frente.

E, de fato, no final, como prenunciado desde o início, Darling finalmente abre a jaula e liberta a “coisa”, concretizado o pesadelo anunciado desde o início.

Após alicerçar a trama em cima destes dois temas, extraídos do cinema *noir*, Detive-me em outros detalhes que remeteriam à estética deste gênero.

Como já disse antes, há vários itens estéticos que caracterizam o cinema *noir*. Não me preocupei em usar todos, fui aleatoriamente colando no texto aqueles que melhor se integravam à história sem danificá-la, por saber que, a inexistência de qualquer deles, não faria com que o texto deixasse de ser *noir*, vez que já estava estabelecido em cima dos temas *noir*.

Dentre estes demais itens encontram-se no texto: 1) a narração em *off* do personagem masculino; 2) o detetive – embora a trama não seja de detetives; 3) o *flashback*.

Terminei o texto empolgado. Estava certo de que tinha um texto dramático/cinematográfico digno de ser interpretado por Miguel Santa Brígida. Coloquei o texto dentro de um envelope e, noutra noite calorenta, deixei na portaria de seu prédio – afinal nesta época ele já estava de volta a Belém.

³⁹ Excerto de *O misterioso desaparecimento de Deborah Rope*.

Dias depois, o telefone tocou, e Miguel disse-me: “ótimo texto, mas não era o que eu tinha proposto”.

E nunca mais tocamos no assunto.

TERCEIRA SEQUÊNCIA: O CLIMAX

TAKE#1: a encenação de O misterioso desaparecimento de Deborah Rope.

CLOSE UP#1: Análise relativa aos recursos de montagem.

Após o “não” de Miguel Santa Brígida as moléculas se dissiparam no infinito e se perderam naquele momento imóvel situado entre o texto dramático e a encenação do espetáculo; afinal embora eu acredite que a dramaturgia exista como literatura, o seu grande clímax é, para mim, a sua corporificação no palco. E foram necessários cinco anos para que estas moléculas conseguissem se unir uma derradeira vez torno de *o misterioso desaparecimento de Deborah Rope*.

Guardei o texto e o entreguei ao tempo, tendo a certeza de que, um dia, seria montado... E comecei, em pequenos passos, a trilhar um caminho de experimentações entre teatro e cinema, mas sempre esperando o dia em que eu me consideraria pronto para montar meu texto de 2006.

Em espetáculos de pequenas esquetes, como *popPORN – sete vidas e infinitas possibilidades de corações partidos* e *Útero – Fragmentos românticos da vida feminina*, comecei de destilar minhas influências cinematográficas através da utilização de projeções. Depois enfrentei espetáculos com trama única e dramaturgia mais alinhavada, dentre eles *Cartas para ninguém* e *O incrível Segredo da Mulher-Macaco*⁴⁰, nos quais trouxe influências cinematográficas além do vídeo; sobretudo em relação ao corte e ao acabamento imagético-cinematográfico das cenas.

Assim quando numa tarde em novembro de 2010, minha orientadora, a atriz e diretora teatral Wlad Lima me perguntou se eu teria tempo para exemplificar os conceitos de “efeito cinema” e “Peça-filme”, através da montagem de um novo espetáculo. Eu não pestanejei, respondi: “sim”. Pois me sentia pronto para, em uma só Peça-Filme, agrupar os cortes cinematográficos, as projeções e a acabamento da imagem, que já havia testado isoladamente em outras Peças-filme⁴¹.

Voltei para casa empolgado. E desafiado.

⁴⁰ Espetáculo atualmente em cartaz no Rio de Janeiro – RJ.

⁴¹ Na Peça-Filme “Quatro Versus Cadáver” havia a utilização de vídeos e esse cuidado com o corte e a imagem, porém numa escala reduzida; vez que os vídeos eram uma costura do espetáculo, uma ligação entre as quatro dramaturgias, mas não havia uma integração ímpar entre o elenco e estes vídeos, como irei propor em “o misterioso desaparecimento de Deborah Rope”

Embora fosse ilustrar a dissertação com uma série de outros experimentos anteriores, que já misturavam cinema e teatro, eu estava no mestrado há quase um ano, lendo sobre cinema, pensando sobre a poética de minhas peças-filme, e acreditei ser importante para dissertação – e para mim – fazer um espetáculo no qual as inter-relações entre teatro e cinema não fossem intuitivas, surgidas basicamente de minha experiência como cinéfilo; eu estava focado em fazer uma Peça-Filme na qual as minhas vivências de cinéfilo persistissem, mas que tivesse também de forma consciente leituras sobre André Bazin, o meu aprendizado sobre corte, cor, sequência e as reflexões sobre meu trabalho.

Busquei fazer com *O misterioso desaparecimento de Deborah Rope*, uma Peça-Filme na qual não se fosse possível dizer que era teatro com certa influência cinematográfica, mas que fosse (sem dúvida) os dois ao mesmo tempo. A encenação deveria ser erigida de forma que o cinema fosse um encaixe para o teatro e vice-versa. E se um dos dois fosse retirado, a encenação se desmantelasse completamente.

Naquele mesmo dia, revirei meus arquivos atrás do texto do espetáculo e reli pensando no que deveria ser alterado; se eu precisaria, como dramaturgo, alterar alguma coisa do texto para torná-lo ainda mais cinematográfico.

Passei a decidir quais partes do texto seriam filmadas, quais partes seriam feitas no palco. Convém lembrar que, quando escrevi o texto, em 2006, não pensei na utilização de projeções. Mas, agora, eu tinha essa vontade de usá-las, então me coube escolher quais momentos do texto poderiam ser filmados e quais permaneceriam teatrais.

Na minha visão, o palco deveria ser dividido em três partes: a rua, o interior da casa de Darling e o consultório do terapeuta. Todas as demais cenas que se passassem em outro ambiente deveriam ser filmadas e projetadas no fundo do palco, para, desta maneira, diminuir as abstrações teatrais e mostrar a realidade imagética do cinema.

Assim a casa de Darling, p. ex., não seria a casa de Darling que, nalgum momento, pela mudança do cenário e/ou da luz, se transformaria na casa de Deborah Rope. Não! A casa de Darling, com seus móveis, seria a casa de Darling do início ao fim do espetáculo. E a casa de Deborah Rope seria vista pela projeção, com seus móveis próprios.

Essa quebra da abstração teatral em prol da realidade do cinema me fez desobedecer algumas proposições iniciais do texto. Logo no início da peça, p.ex, o texto

diz: “Luzes acendem-se no palco. Música toca. Deborah Rope cruza o proscênio, de uma ponta à outra, puxando uma mala.⁴²” Dando a entender que a nova vizinha acabara de se mudar para o bairro. Fato este revelado seguidamente através do diálogo entre Darling e Sweetheart. Acreditei que esta ação de cruzar o palco de uma ponta a outra seria bastante teatral e ativaria a abstração, vez que a plateia estaria vendo que existia, no palco, móveis da casa de Darling, uma enorme jaula, um divã, etc.

Então privilegiei o uso da projeção e filmei Deborah Rope chegando, de carro, a São Francisco.

Esta foi uma das *várias* escolhas que fiz, como diretor/dramaturgo, desobedecendo ao que havia sido proposto pelo meu próprio texto; sempre um objetivo de cinematografar ainda mais o texto dramático.



FIGURA 32: Em *o misterioso desaparecimento de Deborah Rope*, as abstrações teatrais deram lugar a cenas filmadas.

Este, aliás, é um dos pontos que considero chave em minhas peças-filmes. O momento de cinematografar o texto. Afinal eu nunca penso em teatralizar o texto, porque já o considero espontaneamente teatral, pois embora eu utilize técnicas cinematográficas, muitas projeções e referências à sétima arte, eu sou um profissional de teatro. Minhas peças-filme *são* teatro, posto que lá estão dois (ou mais!) elementos que o cinema nunca vai ter: o palco e o ator ao vivo.

⁴² Excerto do texto teatral de *o misterioso desaparecimento de Deborah Rope*.

Mas o fato de ser teatro, não quer dizer que a plateia esteja diante de uma peça, mas sim de uma Peça-Filme; afinal defendo a existência deste fenômeno Peça-Filme.

Embora na obste que algum artista faça peças-filme cinematográficas.

Em 2003, o diretor Lars Von Trier⁴³ realizou a Peça-Filme Dogville, que é uma Peça-Filme, mas é cinema.

Esta é a razão pela qual, no processo criativo de minhas peças-filme, eu me preocupe mais com as influências cinematográficas (do que com as teatrais) colocando o maior número possível de técnicas e referências do cinema. E quando me perguntam se eu acho que há cinema demais e teatro de menos em minhas peças-filme, eu respondo dizendo que não, pois por mais projeções e inserções de técnicas cinematográficas que eu coloque no palco, por mais que os atores interpretem com minimalismos cinematográficos e por mais que se pareça com um filme, eu sempre terei o ator sólido e ao vivo e o palco. Portanto não importa e não discorrerei aqui como o teatro entra na Peça-Filme, porque não convém discutir o que já o é indiscutivelmente. Interessa-me mais dizer como são os procedimentos de inserir o cinema nos meus espetáculos a ponto de que ele possa concorrer com o teatro sem que seja por este esmagado em cena.

Neste espetáculo, o primeiro ponto que tive em mente para cinematografar o texto foi a maneira como utilizar o corte cinematográfico. Afinal a montagem é a alma do filme. Tanto que pensadores como Eisenstein “atribuem à montagem a plena capacidade artística do cinema, pois ela confere às imagens um desenho puramente mental, do mesmo modo que o ritmo confere aos sons um desenho que distinguimos como música” (ADREW. pág. 120) “sem a montagem o cinema não é arte” (ANDREW. pag. 128). Outros pensadores, como Mascelli dizem que “somente uma boa edição é capaz de dar vida a um filme” (2010. pág. 169).

O texto dramático de *O misterioso desaparecimento de Deborah Rope* já me surgiu como um aliado nesta questão do corte cinematográfico, pois era um texto cheio de talhes, com mudanças rápidas de ambiente e muitos cenários; há cenas na casa de Darling, na rua, num consultório, na casa de Deborah Rope, na delegacia, num curso de idiomas, etc.

⁴³ Diretor dinamarquês, dentre suas principais obras estão “Dançando no Escuro”, Dogville e Manderlay (<http://www.imdb.com>)

Não precisei alterar em nada a dramaturgia neste aspecto, comecei o processo apenas pensando em como trabalhar com todas aquelas mudanças de ambiente e cortes no tempo e/ou no espaço de uma maneira que não fosse teatral.

No teatro é comum, para mudar um ambiente, uma alteração de luz e/ou uma inserção de música enquanto o cenário é modificado e o elenco se posiciona em outro ponto do palco; e quando a luz retorna ao status quo e/ou a música cessa, sabe-se que dias se passaram e/ou que o personagem não está mais no mesmo local de origem. Cria-se um código de passagem de tempo/espaço.

No cinema, essa mudança se dá pela montagem.

O conceito básico de montagem, dado por AUMONT e MARRIE (2009, pág 195/196), diz que montagem cinematográfica “trata-se de colar uns aos outros, em uma ordem determinada, fragmentos de filme, os planos, cujo comprimento foi igualmente determinado de antemão”.

À medida que o cinema tem evoluído, a montagem tem sido cada vez mais ágil. Tanto que o cineasta Frederico Fellini, morto em 1993, já reclamava da rapidez dos cortes dados no cinema atual, que, segundo ele, faziam cócegas nos seus olhos⁴⁴.

No cinema de hoje, há uma prioridade do corte e os planos sequência – que lembrariam mais o teatro – “continuam raros, pois uma das armas narrativas mais essencialmente cinematográficas, de mais de um século pra cá, consiste em justapor diferentes planos de maneira a produzir sentido.” (JULIER; MARRIE, 2009, pág. 42)

Diante do posicionamento desta montagem como alma do cinema, entendi uma das maneiras de se chegar ao “efeito cinema” em *O misterioso desaparecimento de Deborah Rope* seria trazendo essa agilidade dos cortes para a encenação teatral.

Para resolver estas questões de mudanças bruscas no tempo/espaço propostas pelo texto, me veio à mente a ideia de utilizar elenco duplo. Desse modo quando acabasse a cena em um ponto do palco, ao acender a luz noutro ponto, já estariam lá a mesma personagem noutro tempo e/ou noutro espaço; sem músicas intermediárias, sem códigos a serem criados, mas simplesmente fazendo cócegas nos olhos.

Ao ler o texto, percebi que a maioria das cenas concentrava-se em torno de Darling e que poucas vezes ocorria de, em duas cenas seguidas, os mesmos personagens

⁴⁴ Imagens da fotografia brasileira, Volume 1 Por Simonetta Persichetti, Mário Cravo Neto Pag. 10 Editora SENAC São Paulo – SP, 2000

coadjuvantes se repetirem. Eu não precisaria, portanto, duplicar todo o elenco, porém apenas duplicar as atrizes (ou atores⁴⁵) que interpretassem esta personagem.

Veio-me à cabeça duas atrizes, com quem sempre trabalho, que embora não sejam exatamente parecidas, possuem o mesmo tipo físico e, por serem muito amigas, conseguiriam adquirir os trejeitos uma da outra; com ajuda de maquiagem e figurinos parecidos conseguiriam desempenhar a mesma personagem.

Eram elas: Adelaide Teixeira⁴⁶ e Luiza Braga⁴⁷.



FIGURA 33: Adelaide Teixeira e Luiza Braga nos ensaios de *O misterioso desaparecimento de Deborah Rope*.

⁴⁵ A priori, em 2006, a personagem deveria ser feito por um homem travestido, com enchimentos para parecer enorme de gorda; mas nesta nova montagem, eu estava mais inclinado a mergulhar apenas na estética noir, abandonando de vez as influências do cinema Trash de John Walters. Motivo pelo qual afastei da ideia de uma protagonista enorme de gorda.

⁴⁶ Adelaide Teixeira é atriz e formada em Jornalismo. Participou, sob minha direção, das montagens de *Cartas para Ninguém* (2008/2009), *“Quatro versus Cadáver”* (2009/2010), e *“O misterioso desaparecimento de Deborah Rope”* (2011).

⁴⁷ Luiza Braga é atriz e formada em Direito. Participou, sob minha direção, das montagens de *“Quatro versus Cadáver”*, (2009/2010), *“Útero – Fragmentos românticos da vida feminina”* (2010/2011) e *“O misterioso desaparecimento de Deborah Rope”* (2011).

Vez que não trabalharia mais com uma protagonista gorda, peguei um lápis e corriji todas as passagens do texto que falassem sobre gordura.

Darling, a priori, era proibida de sair de casa por causa de sua forma física, pois, pelo excesso de peso, suas pernas poderiam se quebrar. Após as correções, coloquei que Darling não podia sair de casa devido a uma doença misteriosa jamais revelada durante a encenação.

Estas alterações serviram também para aumentar a influência do recorrente tema *noir*: passado sombrio.

Afinal a plateia veria que Darling era uma bela mulher saudável, que estava impossibilitada de sair por algum motivo não palpável, dando a entender que havia algum mistério envolvendo a vida pregressa daquela mulher.

Outra liberdade tomada em relação ao texto, exatamente buscando cinematografá-lo ainda mais, foi a ideia original de *O misterioso desaparecimento de Deborah Rope* possuir apenas três personagens reais, enquanto todos os demais seriam apenas sonoros.

Como diretor, fugi desta proposição do texto em busca do “efeito cinema”, pois o cinema *noir* é conhecido pela narração em *off* do personagem masculino – geralmente o detetive –, e eu queria que essa influência permanecesse. Portanto para não haver concorrência de narrações em *off*, coloquei apenas o personagem detetive com voz gravada, para dar força a essa influência, e escolhi atores para interpretar cada um dos demais papéis.

Assim todos os personagens passaram a ser feitos por atores vistos, sejam filmados ou presentes no palco, mas apenas um deles – o detetive – com narração em *off*.



FIGURA 34: Ator Nilton César – como o detetive apresentava-se apenas como uma silhueta, praticamente sem rosto. Mas seus pensamentos eram expressos pela voz em *off*.

Comecei, então, a dividir as cenas de Darling entre as duas atrizes. Fiz quebras bastante radicais e que prezassem pela agilidade da montagem cinematográfica; assim cada vez que houvesse uma mudança de espaço/tempo, uma Darling daria lugar à outra.

Contatei a iluminadora, Sônia Lopes⁴⁸, para criarmos um código cinematográfico para essas mudanças, afinal o texto propunha dois tipos de cortes: no tempo/espaço (quando, p.ex., uma cena terminava na casa de Darling e a próxima cena se dava no consultório) e apenas no tempo (quando, entre duas cenas seguidas, não havia mudança de espaço, mas apenas de tempo).

Construímos o seguinte código: daríamos um corte seco⁴⁹ a cada mudança de tempo/espaço e faríamos fades⁵⁰ quando houvesse apenas mudanças de tempo.

Por exemplo, na primeira cena que se passa na casa de Darling, começamos com Luiza Braga interpretando Darling. Sweetheart chega. Eles têm uma rápida conversa e logo depois damos um *Fade*. Luiza Braga sai do palco e Adelaide Teixeira

⁴⁸ Sonia Lopes é iluminadora profissional. Participou, sob minha direção, dos espetáculos “popPORN – sete vidas e infinitas possibilidades de corações partidos”, *Cartas para Ninguém* (2008/2009), “Trash – o outro lado do popPORN” (2008), “*Quatro versus Cadáver*”, (2009/2010), “*Útero – Fragmentos românticos da vida feminina*” (2010/2011) e “O misterioso desaparecimento de Deborah Rope” (2011).),

⁴⁹ Passagem de um plano para outro por uma simples colagem (Aumont Marie)

⁵⁰ Desaparecimento gradativo da visibilidade de uma imagem no final de uma seqüência; escurecimento (Houaiss)

entra em seu lugar. Quando a luz retorna, Sweetheart já aparece sentado à mesa, com o jantar posto, e as atrizes trocaram de lugar.

Darling: Por que você estava batendo na porta, se você tem a chave?

Sweetheart: Não seja tola, não bati em lugar algum.

Darling: Bateu... Eu ouvi.

Sweetheart: Você anda ouvindo demais. Eu não bati na porta. *(Pausa. Irritação)* São os solados dos meus sapatos, que estão estalando no piso de madeira.

Darling: Pare de fazer este barulho! Você pode acordar nossos filhos.

Sweetheart: Mas nós não temos filhos.

Darling: Sei lá... Pode acabar acordando os filhos dos nossos vizinhos.

Sweetheart: Não se faça de idiota! Você sabe que nossos vizinhos não têm filhos.

Darling (desesperada): Pelo amor de deus, pare de fazer este barulho! Você pode acordar alguma coisa na minha cabeça.

Cai a luz.

Darling (extremamente amigável): Aqui está o seu jantar.

Sweetheart: Espero que não esteja envenenado.

Darling (com uma faca na mão): Veneno nunca me convenceu... Você sabe! Não seja tolo, se eu quisesse te matar, não usaria veneno. Eu simplesmente meteria esta faca na sua garganta e veria você sangrando até a morte. Quer saber? *(pausa)* Sempre achei mesmo que esta toalha deveria ser vermelha.

A coisa, que mora dentro do grande caixote, se manifesta. A platéia não consegue vê-la. Tudo o que se enxerga são as laterais e o fundo do caixote. Silêncio.



FIGURA 35: Nas duas primeiras imagens (da esquerda para à direita) Luiza Braga interpretando Darling. Nas duas imagens seguintes, após um Fade, Flavio Ramos aparece sentado e Adelaide Teixeira está interpretando Darling.

Assim utilizamos Fade Out para mostrar que havia ocorrido apenas mudança de tempo, afinal as duas cenas se passam no mesmo ambiente, porém em dias/horas diferentes.

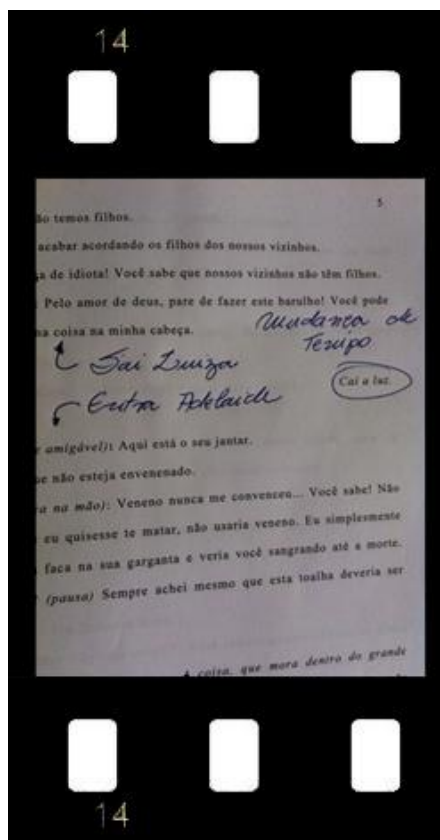


FIGURA 36: Foto do texto dramaturgico, com rubricas sobre saída de Luiza Braga e entrada de Adelaide Teixeira. Neste caso, através de um *fade*, diante apenas da mudança de tempo, não de espaço.

Noutra cena, Adelaide Teixeira esta conversando com a “coisa”, próxima a jaula, o diálogo cessa e damos um *fade*; Adelaide Teixeira sai de cena, Luiza Braga entra e já aparece sentada à máquina de escrever.

Para trazer essa aparência de cinema e para manter ao máximo o corte cinematográfico no teatro, fiz marcações rigorosas com o elenco, que pouco se movimentava no palco, ficando preso a pequenos espaços delimitados. No cinema, as marcações também são muito rigorosas, pois os atores podem sair do enquadramento da câmera.

Então em algumas cenas da peça-filme, quando a personagem simplesmente tinha de se deslocar de um ponto a outro da sala para chegar numa diferente marcação, propus a troca das atrizes.

Na cena, p. ex., ela terminava de conversar com a “coisa”, caminhava até a máquina e começava a datilografar. Propus que iluminação de que desse um *fade*, sugerindo o corte, para que, à máquina de escrever, outra atriz já aparecesse sentada. Nesta cena não havia mudança de cenário, decerto (pelo texto) nem de tempo, mas o

fade dava – como o código criado – a sensação que havia se passado algum tempo, o que não interferiria em nada na trama, e o corte cinematográfico seria privilegiado.



FIGURA 37: Adelaide Teixeira próxima a jaula. Após um *fade*, Luiza Braga aparece noutro ponto da sala.

Noutro momento do espetáculo, transcorria uma cena em que Darling serve o jantar para seu marido Sweetheart. Seguidamente havia uma quebra de tempo/espaço e, na cena seguinte, Darling conversa com o terapeuta.

Para estas mudanças de tempo/espaço, não utilizamos mais o *Fade*, mas o corte seco.



FIGURA 38: Privilegiamos o corte seco para mudanças de tempo/espço. Na primeira foto, Aldelaide Teixeira aparece servindo o jantar para Sweetheart. Na segunda foto, cena imediatamente posterior, Luiza Braga está no terapeuta. O palco, na transição de um espaço para outro não escurecia – fade – a intensidade da luz diminuía num ponto do palco ao mesmo tempo em que aumentava noutro ponto.

Na Peça-Filme, como não há a edição, a montagem seca foi traduzida como uma mudança rápida e concomitante. Enquanto a luz caía na sala de Darling, entrava no consultório de maneira rápida.

Vale ressaltar que não tive a preocupação da plateia não perceber que eram duas atrizes ou, muito menos, de não vê-las no palco ao mesmo tempo.

Entendi que a montagem cinematográfica pedia agilidade e, se cada vez que as atrizes trocassem de lugar, fosse necessário que uma saísse completamente para dar lugar a outra, a montagem perderia seu propósito e o ritmo.

Então, p.ex., enquanto Adelaide Teixeira e Flávio Ramos estavam contracenando na sala da casa, noutro canto do palco Luiza Braga e Nilton Cezar – que interpretava o terapeuta – já se posicionavam. Eles estavam no escuro, embora obviamente fosse possível enxergá-los. Quando a luz mudava de ambiente, Flavio

Ramos e Adelaide Teixeira saiam de cena noutro plano, sendo possível vê-los se movimentando. Mas não havia meios de fazê-los simplesmente desaparecer do palco.

Assim na encenação de *O misterioso desaparecimento de Deborah Rope*, Luiza Braga e Adelaide Teixeira não caminhavam de um ambiente ao outro. Primeiro uma aparecia num local, após o corte dado pela luz, a outra aparecia noutro local.

Surgiu em mim, então, uma questão relacionada à montagem psicológica; o corte seco no cinema está intimamente ligando a este tipo de montagem, sobre a qual André Bazin (apud ANDREW, 1989. pag129) elucidou como um

tipo de montagem tem prevalecido muito desde a chegada do som. [...] por meio da qual um evento é quebrado nos fragmentos que duplicam as mudanças de atenção que naturalmente experimentaríamos se estivéssemos fisicamente presentes no evento. Por exemplo, uma conversa é mostrada em montagem de plano/contraplano porque como espectadores reais de tal conversa, nossa atenção mudaria de orador para orador. A montagem psicológica apenas prevê o ritmo natural de nossa atenção.

O plano e contraplano, portanto, é a utilização do corte seco dentro de uma mesma cena. Cheguei então nesse impasse: como utilizá-los dentro de uma mesma cena na qual eu não poderia utilizar a opção do “elenco duplo”?

Propus, então, para os atores que, em momentos relevantes dos diálogos – sobretudo entre Darling e Sweetheart –, quem estivesse falando virasse o rosto e encarasse a plateia e o outro permanecesse na posição original. Quando o outro respondesse ao diálogo, saísse da posição original e encarasse a plateia e o outro, que antes falava e agora ouve, retornasse para a primeira posição. Criando uma coreografia de rostos que lembrava os planos e contraplanos da montagem psicológica.

Quando o casal de protagonistas discute a possibilidade de Darling ir visitar Deborah Rope, ambos movimentam a cabeça e encaram com a plateia, como se o olhar do público fosse a lente da câmera, vez que possivelmente durante esse diálogo, no cinema, eles seriam sempre pegos de frente.



FIGURA 39: Atores Adelaide Teixeira e Flavio Ramos em minha proposição de plano e contra plano no palco. Cada vez que um deles falava, encarava a plateia enquanto o outro permanecia na posição inicial do diálogo, como se estivessem frente a frente.

Embora esta montagem psicológica seja muito comum no cinema, como já propôs André Bazin, a utilização do plano/contra plano é mais facilmente observada nos melodramas televisivos, que em geral se estabelecem em cima de textos e não sobre ações. O plano/contra plano serve então para dinamizar a cena.



FIGURA 40: Cena do melodrama televisivo *Hilda Furacão*⁵¹. Em tramas alicerçadas sobre diálogos a montagem psicológica é imprescindível.

Além desta montagem psicológica, eu trouxe para o espetáculo outras proposições acerca da montagem.

⁵¹ Minissérie televisiva exibida pela Rede Globo de Televisão em 1999 (<http://www.imdb.com>)

Para o teórico, Mascelli (2010. Pág. 171), p. ex., existem dois tipos de edição: o **corte de continuidade** “em que a narração depende da associação de cenas consecutivas” e o **corte de compilação**, “em que a narrativa depende da narração e as cenas simplesmente ilustram o que esta sendo contado”.

O primeiro

consiste em cortes contínuos, em que a ação flui de um plano a outro, e cut-aways, em que a ação mostrada não é parte do plano anterior. Uma sequência contínua, ou uma série de cortes contínuos, pode consistir em vários tipos de planos filmados de ângulos diferentes. (IDEM)

Este corte de continuidade é, portanto, associado a esta montagem tradicionalmente vista em filmes. Vários planos compondo uma cena e dando continuidade a narração. Assemelha-se ao corte seco, à montagem psicológica.

No entanto o que mais me interessou na divisão proposta por Mascelli foi o corte de compilação.

Cinejornais e documentários de pesquisa, relatórios ou diários de viagem geralmente usam corte de compilação devido à natureza das imagens, que se assemelham a fotos instantâneas animadas. Estas são conectadas por uma narração contínua. A trilha sonora confere unidade à narrativa e impulsiona a cena, que pode fazer pouco sentido se mostrada sem explicação sonora. (*Ibden*. pág. 175)

Em síntese, o corte de compilação seriam várias imagens – vários planos – ilustrando uma narração.

Tive, nesse viés, a ideia de utilizar este tipo de corte num dos momentos de *flashback* do texto e convidei a artista Suanny Lopes⁵² para criar um curta metragem que fosse exibido dentro do espetáculo.

Numa determinada cena – durante um delírio de Darling – Deborah Rope e Sweetheart aparecem como vultos e explicam como deve ser a trama do livro que Darling deseja escrever.

⁵² Suanny Lopes é jornalista e é diretora do curta-metragem *Bikesom* (2009)



FIGURA 41: Momento de delírio de Darling, Deborah Rope e Sweetheart sugerem a trama do livro de Darling.

A luz muda. Deborah Rope e Sweetheart aparecem como vultos.

Deborah Rope. Uma mulher, Darling, todo livro começa com uma mulher e alguém querendo matá-la.

Sweetheart: O mordomo? Jamais! O marido... O marido desta vez é o culpado. Herança é o motivo.

Darling: Já sei! Uma mulher gorda, alguém quer matá-la... Quem? Quem? O marido. Mas onde? Onde se passa?

Deborah Rope: Em São Francisco. Um detetive bêbado descobre um corpo dentro de um trem fantasma.

Sweetheart: Fantasmas por toda parte. Todos de plástico e madeira. Sons gravados. O zelador do parque parece ser o principal suspeito. Sua cara é cheia de...

Deborah Rope: Cicatrizes e seus dentes são tortos. O corpo da mulher é enorme.

Sweetheart: Gorda como um elefante, embora comesse vegetal... No seu bolso...

Deborah Rope: um bilhete. Que dizia:

Sweetheart: “cem mil dólares para meu marido e 300 mil para o meu amante”.

Darling datilografa loucamente. A coisa se manifesta em desespero. Urra. Grita. Páginas são colocadas uma sobre a outra. Um livro começa a ser escrito.

Pedi para que Suanny Lopes filmasse exatamente o que era descrito pelo texto. Desta forma, enquanto o curta-metragem mudo era exibido no espetáculo, em cena, Deborah Rope e Sweetheart explicavam o que sucedia.



FIGURA 42 e 43: Através do curta metragem de Suanny Lopes, os atores Giulídia Dias, Luiz Thomaz Sarmento, Nilton César e Ana Seixas ilustravam a narração de Deborah Rope e Sweetheart.

Ainda seguindo as proposições de MASCELLI, há outro tipo de montagem chamada **Montagem Paralela** que

consiste em editar paralelamente dois ou mais acontecimentos num padrão alterado. No linguajar de produtores, isso conhecido como o tratamento “enquanto isso, não muito longe dali...” Utiliza-se a montagem paralela para qualquer um dos seguintes propósitos. *Para aumentar o interesse*, representando dois ou mais segmentos separados da história de maneira alternada. Sempre que o público passa a se interessar pelo objeto que está sendo retratado, aviva-se seu interesse montando paralelamente um fato relacionado. *Para transmitir conflito*, editando duas ações que se unirão num clímax esmagador. [...] *para aumentar a tensão*, por meio da edição alterada de dois acontecimentos em confronto direto [...] *para aumentar o suspense*, mantendo o público num estado de ansiedade conforme os acontecimentos se dirigem ao clímax [...] *para fazer comparações* entre pessoas,

objetos ou fatos. [...] *para representar contraste* entre pessoas, países, culturas, produtos, métodos ou acontecimentos. (*Ibden.* pág. 177,178)

No espetáculo, utilizei a montagem paralela na cena em que Sweetheart telefona para Deborah Rope e tramam a morte de Darling. Enquanto isso, noutra canto da sala, Darling atende ao telefone em uma extensão e toma conhecimento do plano.

NA CASA DE DARLING

Toca o telefone. Sweetheart atende. Deborah Rope aparece, também ao telefone. Ao fundo da sala, Darling está na extensão.

Deborah Rope: Alô.

Sweetheart: Alô. Preciso falar com você.

Deborah Rope: Da última vez que nos falamos você me reduziu a lágrimas, eu prometo que isto não vai acontecer de novo.

Sweetheart: Eu concordo com você, Deborah. Precisamos colocar o plano em prática. Sim, você venceu!

Deborah Rope: estou com muita saudade sua, meu amor. A noite de ontem... Precisamos planejar tudo sobre “aquele” assunto.

Sweetheart: Cuidado! Darling está em casa. Ela pode estar ouvindo tudo. Vamos disfarçar.

Deborah Rope: Abajur livro peixe copo estante.

Sweetheart: telefone buraco grampo papel tinta... tinta a óleo.

Deborah Rope.: Power. Power. Power. Gavetas. Gatos piso ventilador liquidificador.

Sweetheart: Liquidificador? Leão cabelo vela antena nuvem algodão travesseiro orelha piolho ponte escola sapato revista herpes bola banco espelho luz.

Deborah Rope. Pedras macaco?

Sweetheart: Despertador sessenta plasma! Plasma! (*tristemente*) Plasma.

Desligam o telefone. A coisa se manifesta. Darling está enlouquecida.

Darling: Eu conheço aquela voz. Eu conheço aquela voz. É Deborah Rope! É Deborah Rope. Você está tendo um caso com Deborah Rope!

Sweetheart: Não seja idiota, não conheço esta mulher. A não ser pelas fotos nas orelhas dos livros que você tem.

Darling: Mentira! Mentira! Mentira! Eu conheço a voz dela. Ela te chamou de amor... Amor... Amor...

Sweetheart: Você esta louca, a cada dia está se parecendo mais com... Com... Com... Aquela coisa.

A coisa se manifesta.

Darling: Vou tirar esta história a limpo.



FIGURA 44: Exemplo de como a montagem paralela foi utilizada em *O misterioso desaparecimento de Deborah Rope*.

No texto, ficava apenas subtendido que Darling ouvira a conversa, mas para trazer a montagem paralela para a encenação da Peça-Filme, eu filmei tanto Darling quando Deborah Rope, e as exibi ao mesmo tempo.

Ao vivo, apenas Sweetheart contracenava com as projeções.

Escolhi esta cena para mostrar a montagem paralela porque foi um momento em que pude colocar frente, aos olhos da plateia, os três vértices do triangulo amoroso; além de ser uma cena em que já mostrava dois pontos cruciais da trama: a traição sofrida por Darling e o suposto assassinato.

A projeção de Darling, atendendo Ao telefone, encaixava-se perfeitamente nas proposições de Mascelli, pois aumentava o interesse na cena, vez que esta projeção só entrava depois alguns momentos de conversa entre Sweetheart e Deborah Rope. Ou seja, a projeção de Darling aparecia depois que a cena já estava estabelecida, que a plateia já tomara conhecimento da traição, tornando-se um ponto de virada na dramaturgia e aumentando o interesse na cena.

Servia, também, para aumentar o conflito, já preparando a plateia para o clímax do espetáculo: a cena do assassinato. Aumentava a tensão, explicitava o conflito e, sobretudo, estabelecia comparações entre Deborah Rope – linda, em trajes íntimos, cabelos soltos e lábios carnudos – e Darling – sempre com os mesmos trajes, frágil e histriônica.

Certamente, a meu ver, esta cena se encaixava em todas as razões necessárias para a utilização da montagem paralela.

Mas noutro ponto, esta montagem paralela me interessou mais. Seu uso no espetáculo me lembrava bastante aquelas cenas, sobretudo em filmes mais antigos, quando personagens, ao conversarem pelo telefone, dividem a mesma tela.



FIGURA 45: Filmes como *Confidências à meia noite* (1959) e *Abaixo o amor* (2003) mostram essa divisão da tela em duas ou três partes quando os personagens conversam pelo telefone.



FIGURA 46: Vários momentos em que o palco se dividia em duas ou três partes durante cenas ao telefone. Nas primeira e segunda fotos, Adelaide Teixeira interagindo com uma projeção ao fundo. Na terceira foto, Flavio Ramos interagindo com duas projeções. Na quarta foto, a própria projeção divide-se em duas partes.

O fato é que muitas cenas do espetáculo se passam pelo telefone.

Como dramaturgo, sempre achei que o telefone era um ótimo elemento de virada na trama.

Desde meus primeiros textos, como *Útero – Fragmentos românticos da vida feminina* e *popPORN – sete vidas e infinitas possibilidades de corações partidos*, o telefone celular era, em muitos momentos, o centro do conflito. A possibilidade de um aparelho salvar a vida amorosa de uma pessoa sempre me encantou. Em *Útero – Fragmentos românticos da vida feminina*, a moça que se apaixona por um rapaz de outro estado sonhar receber SMS dele. Em *popPORN – sete vidas e infinitas possibilidades de corações partidos*, que versava sobre neuroses urbanas, o celular era um elemento de expectativa e de tormento para pessoas solteiras. Já em *Cartas para Ninguém*, o primeiro diálogo entre Margot e João Ricardo se dava pelo telefone. Em *O incrível segredo da Mulher-Macaco*, o telefone da mansão dos Stanwick-McGraw era um elo de ligação entre os atores em cena e os demais personagens, vez que era uma dezena de personagens sendo interpretada por apenas dois atores.

Enfim o telefone sempre foi algo muito presente em minha dramaturgia; algo que talvez tenha surgido de uma influência cinematográfica, simplesmente porque um dos filmes que mais assisti em minha adolescência, era um filme chamado *Uma vida por um fio* (1948), com Barbara Stanwyck, através do qual uma linha cruzada fazia com que a protagonista tomasse conhecimento de um assassinato.

Não a toa, homenageando esta atriz, a família de *O incrível segredo da Mulher-Macaco* se chame Stanwyck-McGraw.

O fato é que é incontável o número de filmes de suspense que se alicerçam em tramas que giram em torno de telefone, dentre eles o já citado *Uma vida por um fio*, de Anatole Litvak, *Disque M para matar* (1954), de Alfred Hitchcock, ou outros mais modernos como *Pânico* (1996), de Wes Craven, e *Quando um estranho chama* (2006), de Simon West.



FIGURA 47: À esquerda, Barbara Stanwyck em *Uma vida por um fio*. À direita, Grace Kelly no filme *Disque M para matar*, de Alfred Hitchcock.

Em *O misterioso desaparecimento de Deborah Rope*, eu quis utilizar esta experiência de ter dirigido/escrito tantos textos com cenas em telefone e, ao mesmo tempo potencializar a influência do cinema de suspense nestas cenas. Em especial o filme *Uma vida por um fio* posto que, como a personagem principal deste filme, Darling também toma consciência de um assassinato – o seu – pelo telefone e está impossibilitada de sair de casa – assim como Barbara Stanwick também está no filme.

Nesta reverência às montagens cinematográficas, que dividem a tela em duas ou três partes, em vários momentos do espetáculo, utilizei bastante esse recurso de dividir a o palco em busca desse “efeito cinema”.

Na procura por este efeito, a iluminação foi um dos protagonistas, agindo não apenas em função da colagem entre as cenas, mas em direção ao corte, quando o palco escurecia e pequenos focos de luz recortavam um determinado objeto, trazendo ele para o primeiro plano.

Este recorte me parece bastante cinematográfico, pois está envolvido com um dos conceitos básicos da montagem cinematográfica: a escolha.

No teatro, em contraposição ao cinema, o espectador, por ter uma visão sempre geral do palco, pode escolher para onde olhar; no cinema, esta escolha é feita na sala de edição. O espectador não escolhe para qual direção olhar, mas olha para o recorte que o montador previamente selecionou. Se na sala de montagem o montador selecionou um plano fechado, o espectador não poderá ver nada além de um *close*.

Igualmente quando escuremos todo o palco e recortamos apenas um objeto, parece-me bastante cinematográfico, pois a escolha não é do espectador. Mas fiz esta escolha – esse recorte – usando a iluminação teatral, tentando mostrar que a influência do cinema no teatro pode não se dar apenas através das projeções, mas simplesmente utilizando a luz com o propósito cinematográfico.

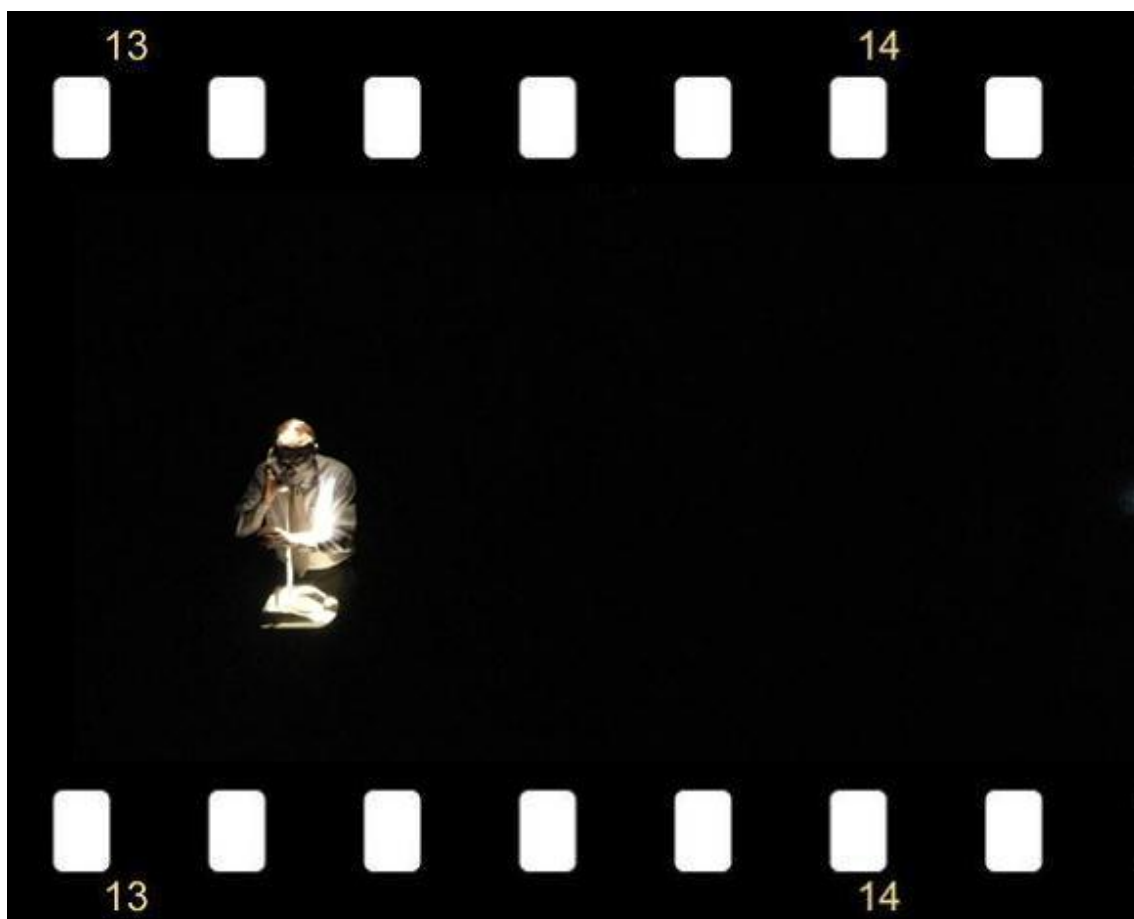


FIGURA 48: Um minúsculo foco de luz recorta o objeto desejado e escurece o restante do palco.

No entanto tais recortes foram feitos em momentos singulares, pois considero uma das maiores qualidades do teatro exatamente essa possibilidade de

escolha do espetador. Assim quis utilizar a luz, as projeções, etc, não com uma imposição de minhas prévias escolhas, mas como potencializador das escolhas para de espetador.

Nesse pensamento, ao utilizar duas projeções ao mesmo tempo, e adicionando-se atores evoluindo no palco, o espetador poderia escolher para onde olhar e/ou o que acompanhar.

Na cena do delírio, p. ex., temos 1) Darling num foco escrevendo o livro; 2) Sweetheart e Deborah Rope noutro plano; 3) Uma projeção ilustrando exatamente o que os personagens falavam e 4) Uma projeção filmada bem aos moldes das cenas de alucinação de filmes como *Quando fala o Coração* (1945), de Alfred Hitchcock, e *Prisioneiro do Passado* (1947), clássico filme *noir* com Humphrey Bogart e Lauren Bacall.



FIGURA 49: Na cena do “O delírio de Darling” o palco se dividia em quatro partes. Num foco, Darling escrevendo livro, mais à frente Sweetheart e Deborah Rope, à direita o curta metragem de Suanny Lopes e ao fundo uma cena clássica de delírio. Neste exemplo a iluminação e às projeções potencializando a escolha teatral.

Outra maneira com que trabalhamos a montagem cinematográfica no espetáculo foi trazendo para a cena uma das marcas mais características do cinema *noir*: a câmera subjetiva, que “filma um ponto de vista pessoal. O público participa da ação na tela como se fosse uma experiência própria. O espectador é colocado dentro do filme, seja como participante ativo, seja trocando de lugar com alguém no filme e vendo o fato através de seus olhos” (MASCELLI, 2010. pag 20).

Na Peça-Filme, a câmera subjetiva utilizada de duas maneiras: primeiramente através de vídeos filmados sob esta perspectiva da subjetividade.

Quando Deborah Rope, p.ex., manda um recado para Darling, ela encara a câmera e diz diretamente para a plateia, como se o público fosse o receptor daquela mensagem.



FIGURA 50: Em vídeo, Deborah Rope encara a câmera e conversa diretamente com Darling.

Na cena do confessionário, quando Deborah Rope e Sweetheart explicam como se conheceram, também utilizei a câmera subjetiva. Eu os filmei como se eles estivessem em uma delegacia, mas quando começavam a se explicar, olhavam

diretamente para a câmera, como se este fosse o olhar atendo de Darling ou da própria plateia.

CONFESSIONÁRIO

Sweetheart: Na última segunda-feira, eu acordei bem cedo, para ir caminhando para o banco, onde trabalho. Subindo e descendo estas terríveis ladeiras de São Francisco, decidi pegar um táxi, porque estava muito suado e minha primeira cliente, era uma senhora com sério problema de rinite e meu suor poderia ferir suas narinas sensíveis.

Deborah Rope: Na última segunda-feira, eu estava fazendo jogging na Golden Gate, quando fui abordada por um grupo de centenas de fãs, que seguravam meu último lançamento “A água que molha também afoga”, que havia sido lançado, há poucos dias, em capa dura. E eles erguiam o livro e gritavam meu nome, quando sem querer...

Sweetheart: O taxista parecia estar desesperado. Ele voava pelas ladeiras da cidade, conversando numa língua que eu não conseguia entender. As poucas coisas que entendi, se relacionavam a uma nota falsa de um dólar e as cataratas do Niágara. Subindo e descendo as ladeiras da cidade, ele não percebeu que...

Deborah Rope: bateu com um exemplar na minha cabeça. Meus cabelos loiros, em segundos, se tornaram vermelhos de sangue e tudo foi ficando turvo como a noite. Eu lembro que desequilibrei, e quase cai da ponte, mas um fã me segurou pelas mãos e as últimas palavras que ouvi foram: “A água que molha também afoga”. Quando eu acordei...

Sweetheart: O sinal de trânsito estava fechado. Ele avançou o sinal vermelho e bateu num pequeno fusca, que passava em frente. Nosso carro capotou dezesseis vezes e, incrivelmente, saí ileso. Sem nenhum arranhão. Olhei para o relógio...

Deborah Rope: E me vi num hospital, acompanhada por um médico alto, todo de sobretudo branco, que fazia pontos e jogava um pouco de remédio no corte, que sofri no couro cabeludo. Como estava muito tonta eles acharam melhor...

Sweetheart: E vi que, por causa daquela capotagem, estava atrasado para bater ponto no banco. Quando cheguei lá, fui tomado pela estranha surpresa de que a primeira cliente tinha cancelado e, na minha mesa, estava sentada a maior das escritoras, aquela que você jamais conseguira ser igual: Deborah Rope.

Deborah Rope: Mandar-me para casa de ambulância. Eu vim deitada numa maca, segurando a mão de uma enfermeira masculinizada, que parecia gostar muito da minha pele e de meus cabelos loiros, e eu me senti muito solitária, pois o Sr. Rope ainda não voltou de viagem e eu ainda estou me sentindo muito sozinha. Quando a ambulância estacionou próximo ao meu jardim, seu marido me ajudou a descer.

Juntos: E foi assim que nos conhecemos!



FIGURA 51: Na cena do confessionário, cada vez que um dos personagens começava a dar explicações sobre o passado, encarava a câmera. No primeiro *frame*, Deborah Rope encarando a câmera subjetiva; no segundo, é a vez de Sweetheart encarar a câmera.

Nesta cena, em especial, também trabalhei com outra influência cinematográfica: a dublagem⁵³.

Construí a cena de modo que, ao fundo, fossem projetados Deborah Rope e Sweetheart, mas sem som. À frente, no proscênio, os mesmos atores estavam com as mesmas vestes falando o mesmo texto.

Assim a plateia poderia escolher vê-los ao vivo, na frente, ou poderia acompanhar suas imagens projetadas ao fundo, com seus lábios se movendo e sendo preenchidos pelas vozes dos atores reais.

Foi um dos momentos que mais requereu ensaios, pois o texto precisava ser absolutamente igual todos os dias de apresentação. E principalmente a emoção de estar ao vivo no palco não poderia alterar os atores. A emoção deveria ser irretocável dia após dia. Afinal o cinema tem essa característica de ser repetível dia após dia, enquanto o teatro é marcado pela imprevisibilidade.

Para que a cena dar certo era preciso que eles reproduzissem o texto da mesma maneira e no mesmo ritmo que estava previamente filmado.

⁵³ Gravação de falas e/ou partes cantadas, posteriormente à filmagem ou gravação das imagens, ger. em sincronia com o movimento labial das personagens, para montagem da trilha sonora de uma produção cinematográfica ou televisiva. (Dicionário HOUAISS. Disponível em: <http://www.uol.com.br/dicionarios>. Acesso: 14. 11.2011



FIGURA 52: Sweetheart e Deborah Rope, à frente, dublam a si próprios em uma projeção ao fundo.

Esta imperiosa sincronia entre a projeção e a ação no palco fez-se presente, outrossim, no clímax do espetáculo. Quando, na cena do jantar, Deborah Rope é devorada por Darling.

De acordo com o texto dramático, depois que Deborah Rope tomava a bebida envenenada e caía morta, havia a seguinte indicação: “Luzes começam a cair. A coisa se manifesta. Darling descobre a mesa, a plateia percebe que realmente era o baú no qual, anteriormente, ficava a máquina de escrever. Darling tenta colocar Deborah Rope dentro do baú. A luz morre. Sons de serra elétrica⁵⁴.”

O canibalismo de Darling ficava apenas subentendido no texto pelos sons da serra elétrica. Na encenação, quis explicitar e, como estava no clímax do espetáculo, acreditei que era o momento perfeito para casar o teatro e o cinema na cena.

Marquei com a atriz Marta Ferreira – interprete de Deborah Rope – para que, ao cair morta, desmoronasse atrás do baú. Adelaide Teixeira – como Darling –

⁵⁴ Excerto do texto dramático de “o misterioso desaparecimento de Deborah Rope”

abriria a tampa da arca de maneira que a plateia não conseguisse ver o que ocorria por trás. Neste momento, a projeção entrava, ao fundo, mostrando exatamente, e em detalhes, o que havia ocorrido com Deborah Rope.

Em alguns momentos, Adelaide Teixeira levantava o rosto e a plateia conseguia vê-la suja de sangue. Neste momento era preciso que, na projeção, a personagem também levantasse a cabeça. A verdade é que, como Adelaide, abaixada atrás do baú não conseguia ficar completamente oculta, coreografamos para que seus movimentos coincidisse com os movimentos da projeção, como se esta fosse um recorte aproximado do que a plateia via de longe.

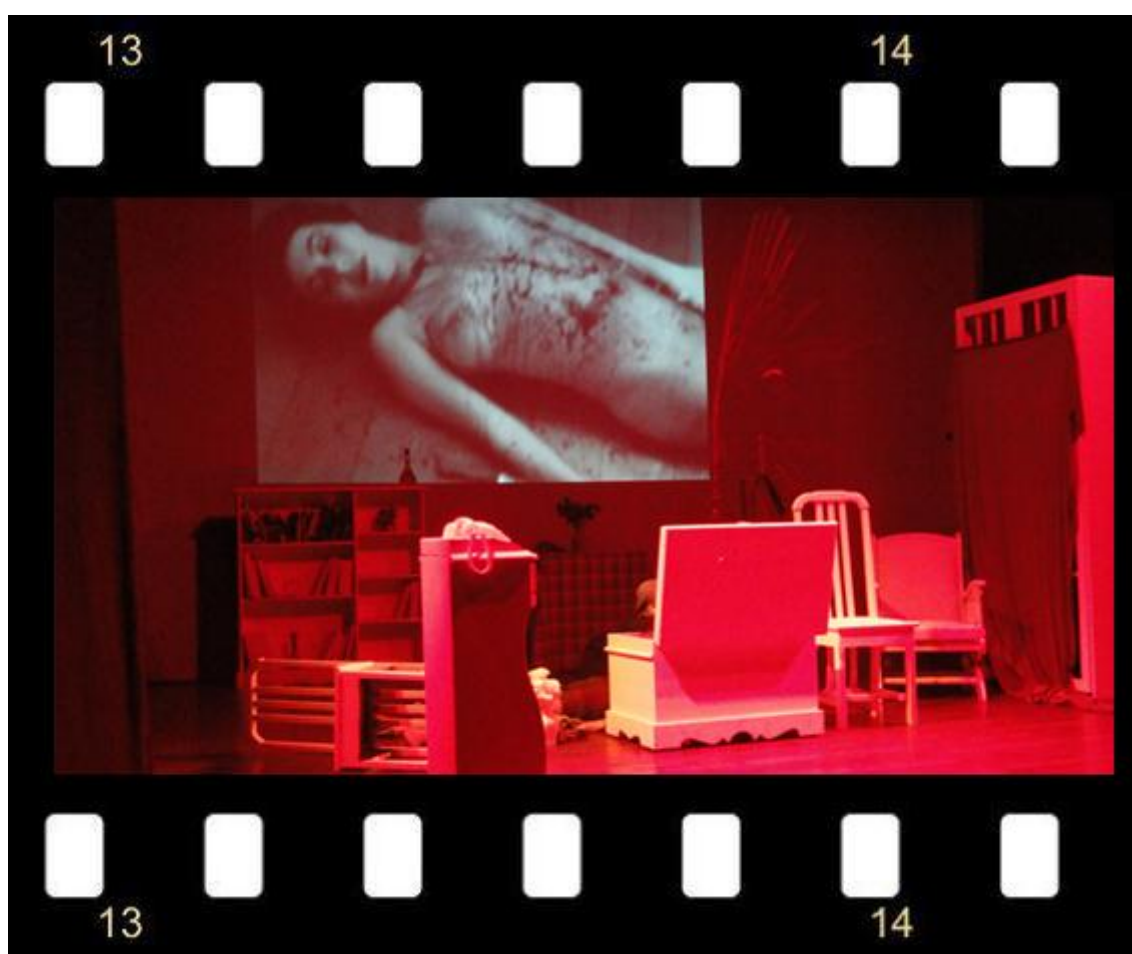


FIGURA 53: Na cena do assassinato, o que ocorria atrás do baú era mostrado através de uma projeção.

Mas voltando à questão da Câmera subjetiva, não quis que surgisse no espetáculo apenas através dos vídeos, como nos exemplos do Confessionário e de Deborah Rope no espelho. Então fiquei pensando em como trazer esta câmera subjetiva

para o palco de uma maneira teatral. Surgiu a ideia de trabalhá-la através do personagem do terapeuta.

Como espectador de cinema *noir*, a câmera subjetiva sempre me trouxe uma grande curiosidade acerca da face do personagem. Pois, como vemos através dos olhos dele, nunca sabemos como ele realmente é.

Tanto que no filme *Prisioneiro do Passado* (1947), o personagem passa metade do filme sem que nos vejamos seu rosto, e apenas na metade final, após uma operação plástica, a câmera deixa de ser subjetiva e conhecemos seu rosto: na verdade Humphrey Bogart.



FIGURA 54: Nas três primeiras fotos, a câmera subjetiva usada no filme *noir* *A dama do lago* (1947) e *Prisioneiro do Passado* (1947). Na última fotografia, não há câmera subjetiva, mas o mistério envolvendo a face do personagem, em *Prisioneiro do passado* permanece.

Foi pensando nessa curiosidade despertada pela câmera subjetiva, que na peça-filme *O misterioso desaparecimento de Deborah Rope* coloquei o personagem do terapeuta sempre de costas, sem virar em momento algum para a plateia.

Todas as suas reações eram apenas supostas pela plateia, mas não vistas. Pedi para que o ator Nilton César caminhasse pelo palco, interagisse com as atrizes, mas sem jamais permitir que a plateia visse seu rosto. Apenas uma leve silhueta.



FIGURA 55: Um personagem que nunca se virava de frente para o público foi a maneira encontrada para trabalhar a câmera subjetiva na Peça-Filme *O misterioso desaparecimento de Deborah Rope*.

CLOSE UP#2: Análise relativa à plasticidade da Imagem

Outro prisma através do qual acho imprescindível observar a encenação da Peça-Filme *O misterioso desaparecimento de Deborah Rope* é relativo à plasticidade da imagem, vez que após cinematografar o texto e a inclusão de cortes cinematográficos, realizei um trabalho de cinematografar as imagens criadas no palco. Havendo um cuidado em inserir cores, figurinos, projeções, dentre outros elementos, que banhassem o visório teatral com o “efeito cinema”, imediatamente remetendo o público à imagética cinematográfica. Como *O misterioso desaparecimento de Deborah Rope* surgiu com o propósito de ser um filme *noir* no palco, precisei mergulhar (como já dito) no imaginário deste gênero/tom cinematográfico.

No trabalho dramaturgico, eu me preocupei com os elementos narrativos, com os personagens indispensáveis, com o desenrolar da trama, tentando aproximar-me ao máximo das tramas dos filmes *noir*.

Acerca do corte cinematográfico, busquei na teoria do cinema os tipos de montagens existentes, quais posicionamentos de câmera mais comuns no gênero, etc.

Mas percebo que se não houvesse um cuidado acerca da plasticidade da imagem, todo o trabalho com a dramaturgia e os cortes se perderiam na tarefa de alcançar um tom *noir*, e a encenação poderia ser *Trash*, ou expressionista, ou *Nouvelle*

Vague, ou melodramática, etc. Pois a meu ver, o *noir* é acima de qualquer coisa um tratamento em cima da imagem.

Como já foi dito antes, o cinema *noir* é formado por uma sopa de influências que vão do melodrama, passando pela literatura *Hard Boiled*, até chegar ao faroeste. Mas o que uniformiza todas estas influências é, na minha opinião, o visual deste tipo de cinema.

Quando vemos uma fotografia de um filme *noir* não sabemos qual é trama, muito menos se há a presença de narrações em *off*, se houve câmera subjetiva, se a *femme fatale* levará o homem à ruína ou se o herói tem um terrível segredo escondido no passado.

Não sabemos de nada, porém simplesmente de olhar para uma fotografia sabemos que se trata de um exemplar *noir*.

Faço-me, então, uma pergunta: se um filme tiver uma trama de detetive e uma narração em *off*, mas for filmado sem sombras... Sem os ângulos baixos... Com cores berrantes e uma mulher desglamourizada será um representante do cinema *noir*?

Creio que não. Pois o cinema *noir* é uma ambientação, um clima, uma composição de cena, um tratamento fotográfico dado à imagem.

Analisando filmes com tramas tão distintas como *Laura* (1944), *O destino bate à sua porta* (1946), *Morto ao Chegar* (1988), *À beira do Abismo* (1946), *A dama de Shanghai* (1947), *Quando fala o coração* (1945), *Amar foi minha ruína* (1945), *O que teria acontecido à Baby Jane?* (1962), percebemos que qualquer trama pode ser *noir*, porque o que há de mais forte neste gênero/tom cinematográfico, não é a trama, nem é o corte. A força o que os une, como elétrons girando em torno de um mesmo núcleo, é a série de regras imagéticas impostas pelo cinema *noir*.

Se tais regras forem seguidas teremos o visual *noir*. E, portanto, eu defendo que o cinema *noir* não é mesmo um gênero, ou um tom, ou um fenômeno, mas um visual.

Se não fosse assim, muitos dos filmes listados acima não seriam catalogados como *noir*. Afinal *O destino bate à sua porta* não é uma trama de detetives. *O que teria acontecido à Baby Jane?* não possui *femme fatale*, nem narração em *off*. *Amar foi minha ruína* também não. E filmes de Hitchcock – que não possuem tramas de detetives, nem mulheres fatais – seriam fatalmente destacados da lista de *noir*, e ao contrário são icônicos.

É motivado por este tratamento estético da imagem... Da fotografia... Que filmes melodramáticos *Uma aventura na Martinica*, *Uma rua chamada Pecado* e *Casablanca* ou filmes de ficção científica, como *Blade Runner – o caçador de andróides*, sejam erigidos ao patamar de *noir*.

Acerca desse tratamento imagético necessário neste cinema, Marcia Ortegosa (2010, pag 39/40), no livro *Cinema noir: espelho e fotografia* escreve que

o cinema *noir* é marcado por uma estética de artifícios, a começar pela sua fotografia em preto e branco que foge ao naturalismo do mundo real que é policromático [...] tudo nos remete à noção de estar num universo não-natural, de imagens dissimuladas, de cenários construídos. Nesse sentido o *noir* traz dentro de si, as marcas da representação e a fotografia será sua referencia básica nesse cinema tão voltado para a estética do simulacro, da fragmentação e da repetição. Procedimentos expressionistas tais como sombras, olhares, gestos reforçam a predominância de uma estética de closes e fragmentos de objetos. [...] O *noir* abre portas para conhecermos um mundo de simulacros, permeado por sombras, réplicas do homem, duplicidades de imagens. Esse reino *fake* encontra-se sempre envolto numa constante cortina de fumaça, de neblina ou de chuva, onde a transparência é pouco percebida e as ações acontecem essencialmente sob o império da noite.

Marcia Ortegosa, neste parágrafo, elenca uma série de imposições imagéticas deste cinema, que nos fazem compreender porque é tão fácil reconhecer o *noir* embora seja tão difícil sua conceituação.

Em março de 2007, a fotógrafa americana Annie Leibovitz fez um ensaio para a revista *Vanity Fair* intitulado: “*Killers Kill, Dead men die*”, inspirado nesse universo *noir*. Observando as fotos, não vemos cortes, nem ouvimos narrações em *off*, nas indiscutivelmente as classificamos como *noir*.



FIGURA 56: As fotografias de Annie Leibovitz estão recheadas de obrigações imagéticas estéticas do cinema *noir*.

Para mim, o *noir* não está relacionado apenas às tramas de detetive, aos cortes, aos personagens clássicos, às narrações em *off*, etc. Quaisquer destas características podem ser suprimidas do resultado final, mas não podem faltar em filmes *noir*: o preto e branco (ou pelo menos o tom desgastado da cor), os sobretudos, os chapéus, o cenário urbano, a fumaça, a predominância noturna na imagem, a contraluz, etc.

Numa visão de cinéfilo apaixonado – e foi esta a visão que impus à Peça-Filme que ora analiso – *noir* é o olhar enviesado de Bacall, o cabelo negro de Ava Gardner, o cigarro no canto da boca de Humphrey Bogart... E o mesmo cigarro entre os magros dedos de todas as mulheres fatais. *Noir* é turbante de Lana Turner em *O destino bate a sua porta*, é o vestido negro de Rita Hayworth em *Gilda* (1946) e sua imagem refletida através de espelhos em *A Dama de Shanghai*.

E foi assim... Trazendo para *O misterioso desaparecimento de Deborah Rope* cada uma destas obrigações de imagéticas, que tentei construir uma Peça-Filme com visual *noir*. Sempre com a ideia de que fosse possível reconhecer esse visório, mesmo que o mais desconcentrado dos espectadores não prestasse atenção na trama.

Através do meu trabalho de encenador desta Peça-Filme, construí cada cena como se fosse uma fotografia *noir*. E depois de construída a imagem estática da cena, os atores começavam a dar movimento a ela.

Dessa maneira elegi fotografias de filmes *noir* que me agradavam e fui escolhendo objetos, figurinos, posições, e associando a cada uma das cenas do espetáculo.

Construía estaticamente a imagem, mostrava para o elenco a fotografia do filme – que originou aquela composição – e então começávamos a colocar nossos diálogos e marcações nas proposições iniciais da fotografia.

Uma cena em que claramente pode ser visto esse processo criativo, foi na cena em que Darling e Sweetheart aparecem na delegacia, dando explicações sobre o desaparecimento de Deborah Rope. Tomei como inspiração um *frame* retirado do filme *À beira do abismo*, com Lauren Bacall e Humphrey Bogart, e tentamos reproduzi-la dentro da nossa cena, mas mantendo semelhanças como a corda, o tipo de nó, a posição do personagem, etc.

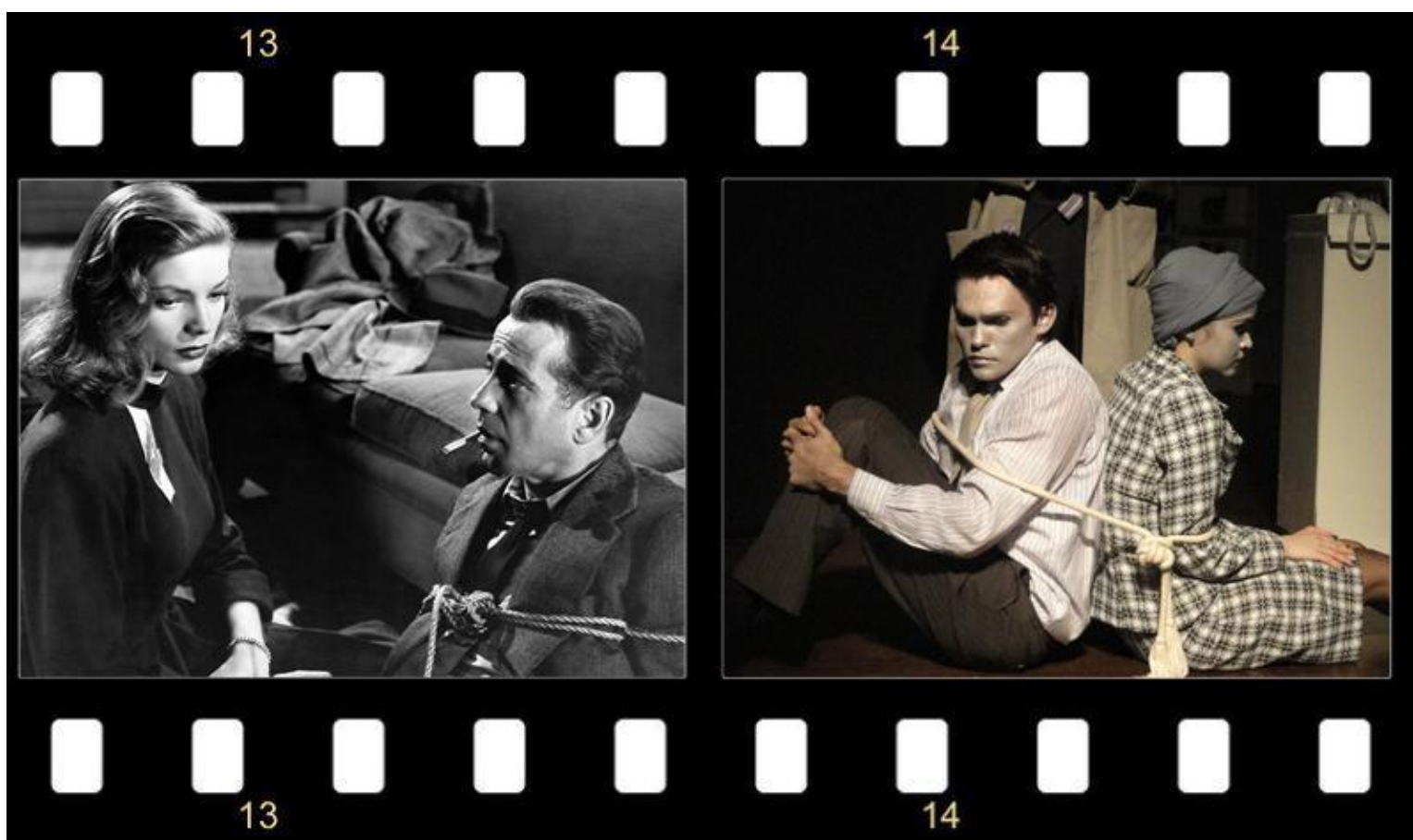


FIGURA 57: As cenas de *o misterioso desaparecimento de Deborah Rope* eram inspiradas em fotografias de filmes *noir*.

A reprodução de cenas vistas em filmes ocorreu em muitos momentos do espetáculo. A cena em que Luiza Braga se olha no espelho, p.ex., além de toda a relação íntima com o significado dos espelhos no cinema *noir* – como será visto mais adiante – foi inserida no espetáculo como alusão direta à cena final de *A Dama de Shanghai*.



FIGURA 58: A cena do espelho de *o misterioso desaparecimento de Deborah Rope* surgiu a partir da análise da cena dos espelhos do filme *A Dama de Shanghai*.

A verdade é que foram infinitas as influências *noir* (e de frames retirados de filmes) na construção imagética de *O misterioso desaparecimento de Deborah Rope*, desde reprodução de cenas, até pequenos objetos presentes no cenário, passando pelas projeções, figurinos e maquiagem. Será impossível, nesta dissertação, mostrar e explicar cada um destes retoques que construíram a imagem final *noir*.

Assim centrar-me-ei apenas nas influências mais relevantes. Dentre elas a maneira como utilizei a cor no espetáculo.

Embora o cinema *noir* tenha tido seu período de auge compreendido entre dos anos 40 aos fins dos anos 60⁵⁵, época em que Marilyn Monroe, Betty Grable e, claro, Lauren Bacall já brilhavam em coloridíssimas telas de Cinemascope, o cinema *noir* por razões estéticas sempre foi reticente em ingressar na cor.

Salvo raras exceções, como *Amar foi Minha Ruína* e *A bela do Bas-Fond* (1958), os filmes *noir* sempre privilegiaram o preto e branco de alto contraste.

A cor – ou a ausência dela – é realmente uma característica importante neste cinema, tanto que filmes modernos que se inspiram no cinema *noir* – chamados de neo-noir (C. f. SILVER; URSINI, 2004) – sempre trazem um cuidado em relação à coloração da imagem. Filmes mais modernos, como *Los Angeles – Cidade Proibida* (1997), não usam o preto e branco, mas evitam as cores berrantes e tendem a ter uma fotografia mais gelada.

⁵⁵ C.f. Marcia Ortigosa

É fácil perceber o proposital desbotamento da fotografia em filmes *neo-noir* como, p.ex., *O troco* (1999) e *Beijos e tiros* (2005).

O indiscutivelmente *noir* de Brian DePalma, *Dalia Negra* (2006), também foge do preto e branco, mas mantém tons sépia durante toda a projeção.

O fato é que mesmo que filmes *noir* atuais não sejam feitos em preto e branco, há sempre uma preocupação com a utilização de cores e contrastes.





FIGURAS 59, 60, 61, 62: Filmes *noir* modernos continuam prezando pelo cuidado com a cor. Sempre trabalhando com cores frias, que quase beiram o preto e branco, ou com tons em sépia, buscando um tratamento na cor que remeta aos clássicos filmes em preto e branco.

Para *O misterioso desaparecimento de Deborah Rope* precisei também, como exigência do visual *noir*, ter um cuidado com a cor. Então decidi que o espetáculo seria completamente feito em preto e branco.

Assim os cenários, os figurinos, os objetos de cena, tudo deveria ser em preto e branco (obviamente considerando também os tons de cinza). Isto não seria grande problema e, na verdade, uma padronização de cores não traria uma grande novidade ao visório teatral a ponto de merecer ser assunto de análise.

Mas observando os filmes em preto e branco, atentei que a não apenas as roupas e objetos eram em P&B, mas a pele dos atores, quando filmados pela câmera, também ficava em tons de cinza. Se eu estava me propondo a fazer um filme *noir* em preto e branco no palco, precisaria que a pele os atores tivesse o mesmo tom de cinza que a pele dos atores dos filmes.

Não foi fácil. Primeiramente tentei chegar ao tom cinza através da iluminação; mas durante os ensaios, conversando com a iluminadora Sonia Lopes, descobrimos que seria impossível chegar ao tom cinza desejado usando apenas os recursos de iluminação. Sonia Lopes me sugeriu cobrir o rosto e corpo dos atores com *pancake*⁵⁶ branco, assim conseguiríamos chegar, com o apoio de uma iluminação cinza, à tonalidade desejada para a pele.

No entanto considerei bastante arriscada a experimentação. Uma vez que chegaríamos no teatro, para montagem do cenário, apenas uma semana antes. E caso o

⁵⁶ Tipo de maquiagem em pó.

visual do *pancake* branco + a iluminação não se mostrasse satisfatório, não teríamos tempo hábil para acertar o defeito.

Preferi recorrer à maquiagem cinza. Fizemos uma série de testes com *pancakes*, base, pó e acabamos chegando ao resultado satisfatório quando trabalhamos com *pancake* branco mais sombra cinza aplicados no rosto e na pele do corpo. Concluimos o trabalho com as unhas pintadas de esmalte cinza e os lábios marcados com batom também desta cor.



FIGURA 63: Em filmes em preto e branco, não apenas os objetos, roupas e cenários são de uma tonalidade cinza. Mas a própria pele dos atores é cinza. Em o misterioso desaparecimento de Deborah Rope, *pancake* branco e sombra cinza traziam uma coloração P&B para a pele dos atores.

Havia apenas um momento libertador desta estética em preto e branco. Era com relação à cor vermelha.

Inspirando-me no filme *neo-noir Sin City* (2005), que embora tivesse fotografia em preto e branco, permitia que vezenuando elementos coloridos rasgassem a tela. Eu quis trazer para a Peça-Filme alguns objetos que, por importância na trama, deveriam se destacar do preto e branco original.

Sobressaí, então, elementos que representassem a morte no espetáculo. Pois achei que, como era um espetáculo que versava sobre crime, os elementos relacionados a ele deveriam se destacar.

Também acreditei que, como vivemos numa sociedade cada dia mais violenta, tirar estes elementos mortais do preto e branco dos anos 40 e trazer para o colorido dos dias atuais seria uma maneira e tornar a Peça-Filme ainda mais reflexiva para a plateia dos dias de hoje.

Desse modo quando, numa das primeiras cenas, Sweetheart pergunta para Darling se a comida está envenenada, ao que ela responde que “se eu quisesse te matar não usaria veneno, eu simplesmente enfiaria esta faca na sua garganta e veria você sangrando até a morte”⁵⁷ quis que a toalha se tingisse de vermelho por um holofote escondido sob a mesa. Para que a plateia percebesse o quão violenta Darling poderia se mostrar ao longo do espetáculo.

No momento em que Deborah Rope é devorada por Darling – clímax do espetáculo – permiti que o vermelho banhasse todo o palco.

E, finalmente, o vermelho também ingressou na Peça-Filme através da garrafa envenenada, que em vermelho vivo, se destacava dos móveis brancos.



FIGURAS 64 e 65: Inspirando-se no visual do filme *neo-noir Sin City*, o vermelho ingressou na montagem de *o misterioso desaparecimento de Deborah Rope*.

⁵⁷ Excerto do texto dramaturgico de *o misterioso desaparecimento de Deborah Rope*.

Outra questão importante da cor no espetáculo foi com relação à iluminação. Pois se o espetáculo era em preto e branco, precisaríamos eliminar todas as cores e não usaríamos iluminação azul, ou verde, etc. Tudo teria de ser branco. Ou cinza.

Surgiu então um problema, pois os refletores da iluminação naturalmente tinham uma tonalidade amarelada. Então buscamos resolver este problema de duas maneiras: adquirimos difusores – um filtro que, conforme as palavras da iluminadora Sonia Lopes⁵⁸, “além de trazerem um uma coloração cinza, espalhavam a luz, quebrando focos fechados” – e utilizamos o próprio cenário como aliado destes difusores, pintando-o todo de branco, assim o usávamos como um refletor da luz. A luz que partia do refletor ao rebater nos móveis brancos, clareava, dando para a plateia a sensação de que a luz era branca.

O cenário branco, por sinal, também tem uma importante função na criação desta ilusão de ver um filme no palco, afinal André Bazin, como já falado anteriormente, dizia que as diferenças entre o cinema e o teatro já começavam no local de apresentação do espetáculo, pois no teatro, havia uma sensação ritualística, o espectador via as coxias, por onde se sabia que atores saíam e entravam. No cinema havia apenas uma tela branca e quando começava a projeção, abria-se uma janela, um portal para os sonhos.

Eu compreendia que jamais conseguiria fazer a plateia crer que o teatro era na verdade um cinema. Confesso que pensei em decorar o *hall* de entrada com pôsteres de filmes, contratar um pipoqueiro para vender pipoca na entrada; mas nos dias de hoje o público está acostumado ao visual de *shopping centers*, que findei por abandonar as pretensões de cinematografar o evento e me concentrei apenas na Peça-Filme e no palco.

Mesmo assim ainda quis colocar as referências do cinema – local –, como a tela branca que se abre como uma janela sobre os sonhos. Quando a plateia entrava, dava de frente com um panada branca e alguns móveis também brancos. Enfim era uma tela vazia – um nada – que durante o espetáculo tingia-se de tons de cinza e vezenuando vermelho.

Ainda nesta busca de imediatamente aproximar o espectador do ambiente cinema, selecionei dois vídeos para serem exibidos antes do início do espetáculo.

⁵⁸ Entrevista em 09.11.2011

O primeiro era um vídeo que dava dicas segurança em cinema, bem nos moldes dos cinemas tradicionais, com explicações sobre o não uso de aparelhos celular, a localização dos extintores de incêndio, etc. Seguidamente, situando o espectador não apenas dentro de um cinema, mas colocando-o em contato com o mundo que veria adiante por uma hora e meia, exibíamos o trailer de *Uma aventura na Martinica*.

Terminado o trailer entravam os créditos iniciais do espetáculo, feitos nos moldes dos créditos de filmes *noir* antigos.



FIGURAS 66 e 67: Os créditos iniciais de *o misterioso desaparecimento de Deborah Rope* (figura 67) foi feito nos moldes dos créditos de filmes *noir* clássicos como *O falcão Maltês* (1941) (figura 66).

Houve um cuidado de ir misturando lentamente os elementos deste enlace entre o teatro e o cinema. Primeiramente os espectadores chegavam a um teatro, mas eram surpreendidos por uma tela branca que remetia ao cinema – na verdade, como já dito, um cenário branco. A posteriori havia o vídeo de segurança, o trailer de cinema, os créditos... O primeiro ator da Peça-filme – Nilton César – aparecia penumbrando,

recortando a tela, depois retornávamos à imagem Deborah Rope projetada. A primeira cena de Darling, na sala de estar, também era escura, iluminada apenas por uma luz que invadia a sala pelas frestas das grades da jaula, como se esta luz fosse um portal, uma janela (para falar mais uma vez em Bazin) que se abria entre estes dois circulares universos – o teatro e o cinema – que aos poucos começavam a se interseccionar.

À medida que as luzes iam se intensificando no palco, a plateia deparava-se com os atores completamente tingidos de cinza, trajando os figurinos copiados de *uma Aventura na Martinica* – trailer exibido minutos antes.

Enfim era como se o filme começasse a ganhar e vida e os atores não mais filmados, mas corporificados e tácteis, invadissem o palco. Ou seja, era como se aqueles atores saíssem da tela e evoluíssem a poucos centímetros do espectador, mas ainda guardando inúmeras características cinematográficas. *O misterioso desaparecimento de Deborah Rope*, discordando de André Bazin, não era apenas um teatro ritualístico, nem um cinema formado por uma tela branca que se abria como uma janela para os sonhos. Mas ia além! A Peça-Filme escancarava esta janela, deixando o sonho entrar, e trazia a magia do cinema ao alcance táctil do espectador; atingindo o “efeito cinema” e, por conseguinte, erigindo o espetáculo teatral à categoria de Peça-Filme.

A questão da cor também gerou um grande problema com relação aos cabelos das personagens. O texto de *O misterioso desaparecimento de Deborah Rope* era muito reverente ao tom loiro do cabelo da escritora famosa. No entanto o loiro dos cabelos das pessoas é na verdade um tom de amarelo e se estávamos prezando pelo visual preto e branco, os cabelos também deveriam seguir a mesma regra, vez que as madeixas de Lauren Bacall e Ingrid Bergman aparecem nos filmes indiscutivelmente como cinza e não como amarelo.

Então eu e o maquiador profissional Baety Magalhães⁵⁹ – responsável pelas perucas do espetáculo – começamos a pensar numa maneira de trazer estes cabelos cinza para a Peça-Filme.

A princípio pensamos em resolver o problema com perucas brancas, fazendo menção aos cabelos platinados de Jean Hallow e Lana Turner. Mas analisando calmamente seus filmes, percebi que por mais claros que fossem, eles ainda traziam um tom acinzentado e, decerto, não eram brancos.

⁵⁹ Maquiador profissional, dentre tantos, trabalhou em montagens como “Boa Noite, Cinderela” (2009) e “As Gatosas (2011), ambas do Grupo Cuíra.

Quisemos resolver o problema tingindo as perucas brancas com *spray* cinza, mas não resultou satisfatoriamente, pois os *sprays* mais suaves não fixavam perfeitamente nas perucas e os mais fortes, quando aplicados, uniam fios de cabelo e os deixavam com uma aparência plastificada.

Decidimos que, diante da impossibilidade de ter um cabelo cinza natural, eu precisaria alterar o texto. Modifiquei, então, todas as indicações acerca do cabelo de Deborah Rope, que passaram de loiros, para negros. Como os de Ava Gardner.

Mas, ainda diante da mudança na tonalidade do cabelo de Deborah Rope, restávamos outro problema. Durante todo o texto esse fascínio de Darling pelas madeixas de sua vizinha rival era perceptível; Darling, decerto, não tinha a mesma tonalidade de cabelo de Deborah Rope, afinal só nos fascinamos por aquilo que não possuímos.

Chegamos então a um impasse, se Deborah Rope era morena... e Darling não poderia ser loira (dada a impossibilidade de encontrarmos as tonalidades adequadas de perucas) que cor seriam os cabelos de Darling?

Pesquisando em filmes *noir*, vi que uma das cenas mais emblemáticas de *o destino bate a sua porta*, Lana Turner aparece de turbante. E desta maneira resolvi o problema dos cabelos de Darling, eles ficavam sempre escondidos sob um turbante cinza. Mantendo o mistério em torno dos cabelos da personagem e potencializando a diferença entre os cabelos longos e negros de Deborah Rope e os cabelos escondidos dentro de um turbante de Darling.



FIGURA 68: Turbante inspirado em cena do filme *o destino bate a sua porta*, com Lana Turner (primeira foto) serviu para esconder os cabelos da atriz e manter o visual preto e branco da Peça-Filme.

Mas existia outro momento que seria problemático: a cena do jantar – clímax do espetáculo. Darling, finalmente bonita, realizada após escrever um livro e com um vestido novo, convida Deborah Rope para o jantar.

Nesse momento acreditei que Darling – confiante, com seu livro acabado – jamais receberia sua arqui-inimiga em casa com os cabelos presos em um turbante.

Para aumentar o embate entre as personagens, Darling deveria estar também de cabelos soltos, o que aumentaria a dúvida entre os espectadores: com qual das duas Sweetheart deveria ficar?

Foi quando adquiri uma peruca prateada e a entreguei para que Baety Magalhães fizesse um penteado.

No entanto durante um dos vários testes de maquiagem e figurinos, achei que a peruca prateada não funcionaria em cena.

Ocorria que as atrizes, além de estarem vestindo preto, também estavam maquiadas de cinza, inclusive mãos e braços; ao colocarmos uma peruca prateada, houve, a meu ver, uma aproximação com um visual de ficção científica. Um estranhamento que poderia desligar a plateia da realidade cinematográfica *noir* e macularia o “efeito cinema”. Eliminei, portanto, a peruca prateada. E Darling – a meu

contragosto – foi ao jantar, com um vestido novo, mas com o mesmo turbante que escondia seus cabelos.



FIGURA 69: Peruca prateada deixava Darling com um visual de Ficção Científica.

Além da problemática da cor, os figurinos do espetáculo também passaram por uma pesquisa. Eu queria que as vestes dos personagens tivessem não apenas o glamour que temos em mente quando imaginamos os anos 40, mas o glamour dos filmes dos anos 40.

Neste ponto, acho relevante tocar no assunto da teoria da Realidade de André Bazin, que alicerça boa parte desta dissertação. O teórico entendia o cinema como meio de reprodução fiel da realidade. E nas minhas Peças-Filmes – e potencializado em *O misterioso desaparecimento de Deborah Rope* – não há essa reprodução da realidade, afinal ao que me consta não existem pessoas cinza no mundo.

André Bazin talvez tenha razão quando versa sobre cinema. Mas eu não trabalho com filmes, mas com Peças-Filmes. E acredito que, quando um filme é apresentado, ele adquire uma existência própria. Pode inclusive ser regido por leis próprias. Acredito, portanto, que o “efeito cinema” atingido pelas minhas Peças-filmes trabalha com a reprodução da realidade que existe nos filmes e não na realidade do mundo em que vivemos.

Para agilizar a pesquisa sobre as vestimentas dos filmes *noir*. Contatei uma figurinista, Deborah Lago⁶⁰, e passamos juntos a selecionar as roupas mais simbólicas de filmes *noir* importantes e tentamos encaixá-las em nossas cenas.

Durante os ensaios, tínhamos definido que a personagem Deborah Rope era um misto de Lauren Bacall e Ava Garder. Darling, por outro lado, foi construída pensando nas atrizes Ingrid Bergman e Gloria Swanson.

Dessa forma, tentamos limitar a pesquisa e ver quais roupas estas quatro atrizes usavam em seus filmes *noir*. E tentamos reproduzir de maneira mais fiel possível estes figurinos.



FIGURA 70: As blusas zebradas de Lauren Bacall e Ingrid Bergman (ao lado de Cary Grant, em *Quando fala o coração*), foram transportadas para a personagem Deborah Rope.

⁶⁰ Deborah Lago é graduanda em Licenciatura Plena em Dança pela UFPa e interprete criadora da Companhia Moderno de Dança.



FIGURA 71: Figurinos de Lauren Bacall, em *uma aventura na Martinica*, foram transportados para o misterioso desaparecimento de *Deborah Rope*.

Além do trabalho da cor e da busca por figurinos que fossem representativos nesta época *noir*. Acredito que o “efeito cinema” também ingressou no espetáculo, considerando este prisma da plasticidade da imagem, através da utilização de projeções.

Como já foi dito antes, as projeções auxiliaram muito a encenação com relação ao corte. Mas me permito aprofundar um pouco mais neste momento, e falar delas no tocante a composição das imagens.

Existiam no espetáculo algumas projeções que simplesmente eram adereços estéticos para a cena, surgindo simplesmente como um cuidado com relação a imagem para se criar um imaginário *noir*.

O exemplo mais claro desta utilização é nos momentos em que a cidade de São Francisco é projetada.

É muito comum no cinema da época – e alguns cineastas modernos ainda o utilizam – usar atores evoluindo na frente de um fundo onde uma paisagem é projetada.

No filme *Interlúdio* (1946), de Alfred Hitchcock, há uma cena em que Ingrid Bergman e Cary Grant fazem uma refeição num restaurante no Rio de Janeiro, sendo que nenhum dos atores esteve no Brasil na época das filmagens. Hitchcock usou a projeção da cidade⁶¹.

A projeção é tão perceptível para nossos olhos modernos, que a encaro como um recurso estilístico para se chegar a este gênero e também ativar o “efeito cinema” na plateia, pois todos os espectadores de cinema, nalgum momento, se depararam com cenas em carros, quando visivelmente se percebe que a estrada que passa veloz ao fundo é fruto de uma projeção. Estas projeções ainda são presentes no cinema moderno, mas devido a evolução técnica, é menos perceptível.

Desse modo, encarando como um recurso estilístico, eu quis trazer essa projeção de paisagens para o espetáculo e o fiz em duas cenas: primeiramente quando filmamos Deborah Rope dirigindo seu carro, chegando a São Francisco. E secundamente quando o detetive caminha pelo palco em frente a uma projeção da cidade. No primeiro caso, fizemos da maneira clássica. Tanto o ator quanto a projeção previamente filmados. No segundo caso, quis unir o teatro e o cinema trazendo a projeção gravada e o ator ao vivo compondo a cena.

⁶¹ C. f. TRUFFAUT; HITCHCOCK



FIGURAS 72, 73 e 74: Cenas em que a projeção é componente na cena, em filmes e na Peça-Filme *o misterioso desaparecimento de Deborah Rope*.

Através da utilização de projeções, também cheguei noutra obrigação imagética do cinema *noir*: os espelhos; que tem um papel fundamental como simulacro, como inversão.

O espelhismo é recorrente nos filmes *noir*. Além de remeter a um universo de aparências, onde as certezas desapareceram, estabelece diversos sentidos. O homem *noir* vive sem referências, dividido, em busca de identidade. Na tentativa de recompor sua imagem encontra os estilhaços do espelho. A totalidade não se constrói. As imagens lhe escapam. Vive-se num universo fragmentado, que assinala a crise da representação. Não se pode mais confiar nos olhos. Abre-se um abismo entre a visão das coisas e sua aparência. O espelho ocupa o lugar dessa ausência. Metaforiza a janela que lhe devolve uma janela interior. (ORTEGOSA, 2010. pág. 22)

No espetáculo, os espelhos entravam em diversos momentos. Mas três, em especial, considero importantes.

Durante a primeira parte do espetáculo, Deborah Rope é mostrada como uma mulher de sucesso e feliz no casamento, mas a partir do momento em que ela toma conhecimento do livro escrito por Darling, mostra-se uma mulher interesseira e violenta.

Analisando com calma o texto, percebi que o primeiro momento em que Deborah Rope aparece após ler o livro de Darling é através de um *off*, quando ela manda um bilhete para Darling.

Então fugi da proposição inicial do texto de usar uma voz gravada e, quando Darling toma as mãos o bilhete, em vez de ela mesma ler ou se ouvir a voz de Deborah Rope, preferi filmar a famosa escritora lendo o bilhete e, sobretudo, filmá-la através de um espelho, mostrando exatamente essa inversão que se daria na personalidade da personagem a partir daquele momento.

Com relação à Darling, os espelhos não surgem como uma inversão, mas sim como um repartimento, uma fragmentação.

Durante todo o texto dramaturgico há uma relação tensa de Darling e Sweetheart no que diz respeito ao conteúdo secreto da jaula. E noutro polo, a plateia também percebe que são duas atrizes evoluindo no mesmo personagem. E embora eu justifique o uso de duas atrizes seja para trazer o corte cinematográfico, não tinha como proibir que a plateia começasse a fazer suposições do tipo: são duas irmãs, são duas personalidades, uma mantém a outra dentro da jaula, etc.

E mesmo encarando as duplicações apenas para efeito de corte, continuavam sendo muito claras as mudanças bruscas no humor de Darling. Portanto quando Darling aparece refletida no espelho, eu a fragmentei em diversos pedaços para trazer para o espectador essa ideia de uma personalidade doente e fragmentada.

Outro momento importante que brincou com o imaginário dos espelhos, se deu na cena do confessionário. À frente do palco Sweetheart e Deborah Rope tentam convencer a plateia – e Darling – de que não são amantes, mas apenas amigos.

No entanto numa das projeções, vemos – através de um espelho – Sweetheart e Deborah Rope protagonizando cenas tórridas de enlace amoroso.

Este momento do espetáculo, por sinal, também traz outro elemento nesta busca de atingir o “efeito cinema”. Pois me lembrei bastante das imagens do filme de Stanley Kubrick, *De olhos bem fechados* (1999), nas quais um casal – Tom Cruise e Nicole Kidman – protagonizam uma cena de sexo em frente a um espelho.

Por ser uma cena bastante famosa entre cinéfilos, decidi refilmá-la e projetá-la, vez que se encaixava perfeitamente na trama.



FIGURAS 75 e 76: Cena do *teaser* do filme *de olhos bem fechados* foi reproduzida em o misterioso desaparecimento de Deborah Rope.

Por fim, o último ponto que me proponho a analisar quanto a plasticidade da imagem é relativa às sombras. Pois devido a predileção pelos becos e pela paisagem noturna, os filmes *noir* são bastante marcados pela presença de sombras e pela “iluminação de baixa intensidade, ao estilo Rembrandt ou Caravaggio [...] A sombra e a luz rivalizam uma com a outra não só nos exteriores noturnos como também nos interiores sombrios, abrigados da luz do dia por cortinas ou persianas.” (SILVER; URSINI, 2004. Pág 16)



FIGURA 77: As sombras são sempre muito presentes em filmes noir.

Na Peça-Filme as sombras foram inseridas através da colocação de alguns holofotes nas posições frontais, que marcavam e desenhavam os corpos dos atores nos móveis e no fundo branco. Este foi mais um momento em que a escolha do cenário branco serviu para atingimento do “efeito cinema”. Pois facilitava mais o recorte das sombras e a percepção delas.



FIGURAS 78 e 79: Além do escurecimento proposital de muitas cenas da Peça-Filme, a iluminação frontal e o cenário branco potencializaram o surgimento de sombras que remetiam ao cinema *noir*.

Ainda envolto em uma cena de sombras, propus um novo encerramento para a Peça-Filme, que, pela proposição inicial do texto, não revelava o que havia dentro da jaula. Darling caminhava até a jaula, abria a porta, falava sua última linha “pode sair, meu amor, você está livre”, e a luz caía.

Para a montagem em análise, considerando o intenso diálogo entre o cinema e o teatro, propus que quando Luiza Braga abrisse a jaula, a plateia pudesse ver Adelaide Teixeira – a outra Darling – saindo e que ambas se abraçassem, numa alusão direta a este casamento entre o cinema e o teatro.

Após este enlace definitivo, caía o pano e na tela ao fundo anunciava-se um enorme

THE END

RESOLUÇÃO: CONSIDERAÇÕES FINAIS

Sempre ouvi dizer, pelos arrabaldes acadêmicos, que dois anos era pouco tempo para escrever uma dissertação. Eu discordava! Era tempo demais para um simples texto acadêmico. Um conjunto de palavras enfileiradas acerca de um assunto que eu já me sentia mestre. Pouco mais de cem páginas discorrendo sobre o que eu já faço há tempos... Seria fácil!

Mas percebi que o tempo da vida não é o mesmo tempo acadêmico.

O primeiro é intenso, cheio de viradas, sorrisos e muitas lágrimas. O outro é minucioso, delicado, plácido. Assim, dois anos é tempo demais para ser gente, um organismo vivo numa sociedade caótica... Mas é tempo de menos para esculpir delicadamente letra por letra de cada palavra, que compõe as linhas da dissertação.

E é preciso muito esmero e cuidado para que os atropelos do tempo da vida, não destrua a delicadeza do tempo da escritura acadêmica. Neste viés, foi difícil demais!, pois me encarando como personagem real deste texto, nestes dois anos, minha vida teve exposições, conflitos, clímaxes e resoluções que deixariam Tennessee Williams⁶² boquiaberto.

Há dois anos, meu pai conversava comigo, timidamente é fato!, mas sua voz estava sempre lá, me perguntando qual o ator contracenava com John Wayne no tal filme de Howard Hawks, pedindo para que eu explicasse como mexer no *DVD-Player* ou no controle da *SKY*. Em dias de sorte, contava-me de quando levou sua namorada para assistir a *Uma aventura na Martinica* num cinema em São Paulo e de como ele nem se lembrava do filme, porque a namorada não era mais moça e eles se perderam em beijos durante a exibição da película. Contava-me, também, de como ficou triste quando Ingrid Bergman morreu consumida pelo câncer e de como Claudia Cardinale era bonita. Enfim, há dois anos, meu pai era o ser humano real que alicerçava esta dissertação, com suas histórias e paixões.

Mas há alguns meses, a dramaturgia de minha vida teve um clímax e meu pai sofreu um Acidente Vascular Cerebral.

Passou dias no hospital. Sozinho. Recebendo curtas visitas ao fim da tarde. Longe de Bogart, de Bacall, dos *gagsters*, das *Femme Fatales*, da namorada assanhada de outrora... Longe de mim.

⁶² Dramaturgo americano

Voltou pra casa numa manhã comum. Colorida, mas sem o brilho do Cinemascope. Voltou. E quase não teve danos... Quase...

No entanto, hoje, sua memória vagueia... Seu olho se perde... Sua conversa se desconversa...

Esqueceu-se de que um dia levou uma namorada ao cinema... E esqueceu-se de todas as demais histórias que me contava.

E agora, enquanto escrevo esta conclusão, o homem que me inspirou a trazer o cinema para o teatro, levanta-se confuso no meio da noite e urina na porta do meu quarto.

E eu, igualmente perdido, ouço o som da urina escorrendo pela parede e batendo na tábua corrida do chão do corredor, e esse som confunde-se com o barulho tímido das teclas do *laptop* enquanto eu escrevo esta exata linha.

Nestes mesmos dois anos, noutro núcleo da trama, eu encontrei um rapaz que me amou... E olhou para mim com (talvez) o mesmo brilho no olhar que Humphrey Bogart deve ter tido para Bacall nos idos de 1944. E, como nas histórias hollywoodianas que meu pai contava, também acreditei que seria para sempre.

Mas outro clímax me arrebatou. E o rapaz se foi... E trancafiei solitárias as horas hollywoodianas passadas juntos.

E essas perdas me deixaram tão abalado que tive, como Darling – personagem principal de *O misterioso desaparecimento de Deborah Rope* –, um bloqueio, e por dias e dias, não consegui escrever uma única linha. E não sei onde começou a arte e qual hora terminou a vida. Se é que, em mim, elas se desassociam em algum momento.

A verdade é que quando olho para esta dissertação, percebo que não havia melhor maneira de desenvolver o texto senão utilizando a estrutura clássica da narração, pois falar sobre minhas Peças-Filme é falar sobre meu próprio ser. Percebo que nossos clímaxes se misturam. Os conflitos são relacionados. Na verdade tudo parece ser uma grande história a ser exibida num cinema por aí.

O desejo versus a força opositora de montar um filme no palco parece a mesma equação de ver um homem culto lutando para reencontrar memórias após um AVC.

Percebo que dois anos é tempo demais para viver... Tantas coisas acontecem. Mas tempo de menos para, no meio de tamanha vida, conseguir manter o

interesse num único objeto, montar um espetáculo teatral e ainda escrever linhas e mais linhas de uma dissertação que é minha própria vida (mas de maneira organizada).

Durante a pesquisa, dolorosamente remexi cavos internos, e desenrolei novelos de lã inteiros para entender as colagens de minhas Peças-Filme. E fui percebendo que para cada tempo de uma feitura de Peça-Filme, havia um tempo de vida... E de conflitos... E de clímaxes.

E fui descobrindo que, por mais louco ou desorganizado que parecesse, cada parte do encaixe tinha um significado na minha história. Decupando minhas produções artísticas percebi que não sou tão irresponsável e tresloucado como me permiti (por anos) acreditar. Tudo estava no lugar – seja na encenação, seja na dramaturgia – porque precisava estar... Justificando-se na lógica do que eu vivia em cada momento.

Nesta pesquisa, dei consistência a um conceito que usava intuitivamente – “efeito cinema” – e a outro que empregava apenas para nomear algo que não sabia direito o que era: “Peça-Filme”. Todavia hoje, revendo cautelosamente o texto e dados desta pesquisa/dissertação, consigo entender tanto as razões românticas pelas quais o cinema sempre invadiu meus espetáculos, quanto o método como se deu esta invasão. Percorrendo – com olhar atento – minhas primeiras experimentações com Peças-Filme, teorizando em cima de influências cinemáticas a priori intuitivas, visitei a relação cinema-teatro primeiramente através da utilização de vídeos, analisando não apenas as minhas peças-filme, como também outras experimentações cênicas de Nando Lima, Mauricio Franco, Edyr Augusto Proença, Felipe Hirsch, etc. Assim, posicionei o vídeo numa função de interligar as artes cinematográfica e teatral, podendo ser uma influência indiscutível do cinema nos espetáculos teatrais.

Apoiado em grande parte da teoria do cinema, que encara a montagem/edição como elemento decisivo de um filme (e o que o particulariza a arte cinematográfica), analisei a utilização desta edição cinemática em minha Peça-Filme *Cartas para Ninguém* – espetáculo no qual propus apresentar um documentário em cena – através do uso de cortes dramáticos drásticos que conectavam as falas dos personagens não por sua sequência temporal, mas dando a entender que os depoimentos poderiam ter sido capturados em tempos e lugares distintos, porém unidos em torno de certo assunto tratado no documentário e/ou ao gosto do editor/diretor do filme.

Entendendo a montagem cinematográfica como uma sucessão de *frames* escolhidos pelo diretor/editor de forma que o espectador jamais pudesse prever qual seria o *frame* seguinte, mostrei como a Peça-Filme *Cartas para Ninguém* levou essa

imprevisibilidade para o palco, fazendo uso não apenas – como já dito – da influência da edição na construção dramatúrgica, como também na utilização de microcenários na encenação, que possibilitavam cortes no tempo/espço.

De posse da compreensão acerca da intermedialidade, que consiste na utilização de outras mídias – sobretudo o vídeo – no palco e da influência do corte cinematográfico na encenação teatral, passei a discorrer sobre a existência de um “efeito cinema”.

Para isso, considerei inicialmente o conceito de Paulo Caldas, mas fui além, entendendo que “efeito cinema” não é apenas a utilização de cortes, uso de vídeos, inclusão de técnicas cinematográficas no palco, etc, porém esta utilização de maneira consciente na busca da impressão de um visório cinematográfico ao rígido palco. A busca pela magia do cinema.

Baseado na Teoria Realista de Andre Bazin, que estuda o cinema através de duas frentes: a do corte e a da plasticidade da imagem, propus ao conceito de “efeito cinema” a necessidade e a obrigatoriedade de desejar trazer a magia do cinema ao palco através do corte e do trabalho em cima da imagem.

Acreditando que este “efeito cinema” é algo que deva ser trazido ao palco com calma, devendo ser maturado e detalhadamente composto a fim de que não seja apenas um cinema teatralizado, defendi a metodologia criativa da colagem como maneira competente de alcançar este efeito, uma vez que dá liberdade ao criador.

Mais adiante, observando *O misterioso desaparecimento de Deborah Rope*, minha derradeira Peça-Filme, construída durante os estes dois anos, e alicerçada na análise prévia de conceitos extraídos através da análise de outras construções artísticas, percebi que o cinema e o teatro podem sim! estabelecer uma relação tão intrínseca a ponto de ser inimaginável um sem o outro.

Hoje, consciente de que sou artista de teatro, passo encaro o cinema como um encaixe perdido de algum quebra-cabeça de centenas de peças. O cinema não é mais (para mim) uma fuga do palco, como eu temi por anos, mas um mergulho no próprio fazer teatral.

E definir “Peça-Filme” me liberta do peso de acreditar que eu amava mais o cinema do que o teatro. Talvez eu nem ame a um, nem ao outro. Pois o que amo é o intermédio: as “Peças-Filme”.

E conceituá-las de alguma maneira me liberta e me abre um enorme horizonte para que eu continue fazendo-as com orgulho. Como se eu tivesse agora uma bandeira para arquear e uma pátria para defender.

Que o teatro jamais se divorcie do cinema.

Que o tempo da vida seja sempre intenso para impulsionar meu tempo de artista-pesquisador.

Que os conflitos existam em ambos os tempos, mas que os clímaxes nos levem ao final feliz.

Que meu pai se recupere... E as belas histórias voltem a povoar nossos papos... E minhas crias.

Que o meu último amor se vá para sempre... E deixe a porta aberta para que um verdadeiro Bogart despose meu coração de voz rouca.

Que este ciclo finalmente se encerre. Em paz. Num rápido adeus.

E que tudo isso, em breve, se transforme numa nova e apaixonante “Peça-Filme”.

FONTES DAS FIGURAS

FIGURAS 01 e 02 – ARQUIVO PESSOAL

FIGURA 03 – ARQUIVO PESSOAL

FIGURA 04 – Imagens capturadas dos DVDs dos filmes *Simplemente amor*, *Amor sem escalas* e *O brilho eterno de uma mente sem lembranças*.

FIGURA 05 – ARQUIVO PESSOAL

FIGURA 06 – ARQUIVO PESSOAL

FIGURA 07 – ARQUIVO PESSOAL

FIGURA 08 – ARQUIVO PESSOAL e imagem capturada do DVD do filme *Indiana Jones e o Reino da Caveira de Cristal*

FIGURA 09 – ARQUIVO PESSOAL

FIGURA 10 – CAROL SACHS

FIGURA 11 – ARQUIVO PESSOAL

FIGURA 12 – ARQUIVO PESSOAL

FIGURA 13 – ARQUIVO PESSOAL

FIGURA 14 – CARLOS VERA CRUZ

FIGURA 15 - <http://tecnoartenews.com/morre-richard-hamilton-pai-da-pop-art-aos-89-anos-conheca-suas-principais-obras>. Acesso em 15 de dezembro de 2011

FIGURA 16 – <http://redeteatrodafloresta.ning.com/>. Acesso em 16 de julho de 2011.

Imagem capturada do DVD do filme *Blade Runner - o caçador de Androides*.

FIGURA 17 e 18 – Imagem capturada do DVD do filme *O clube de Leitura de Jane Austen* / ARQUIVO PESSOAL

FIGURA 19 – ARQUIVO PESSOAL

FIGURA 20 – ARQUIVO PESSOAL

FIGURA 21 – ARQUIVO PESSOAL

FIGURAS 22 e 23 – Imagens capturadas dos DVDs dos filmes *VOLVER*, *A MÁ EDUCAÇÃO* e *KILL BILL VOL. 1* / ARQUIVO PESSOAL

FIGURA 24 – ARQUIVO PESSOAL / Imagem capturada do DVD do filme *DICK TRACY*.

FIGURA 25 – Imagem capturada do DVD do filme *Pink Flamingos*.

FIGURA 26 – <http://www.imdb.com/> Acesso em 16 de outubro de 2011. Imagem capturada do filme *Pink Flamingos*.

FIGURA 27 – <http://www.imdb.com/> Acesso em 14 de dezembro de 2011.

FIGURA 28 – <http://www.peanuts.com/> Acesso em 14 de dezembro de 2011.

FIGURAS 29 e 30 – Fotos de Saulo Sisnando

FIGURA 31 – Imagem capturada do DVD do filme *Uma aventura na Martinica*. / <http://www.imdb.com/> Acesso em 14 de dezembro de 2011.

FIGURA 32 – ARQUIVO PESSOAL

FIGURA 33 – Fotos de Saulo Sisnando.

FIGURA 34 – Fotos de Saulo Sisnando.

FIGURA 35 – Fotos de Saulo Sisnando, Marcelo Sousa e Tereza Jardim.

FIGURA 36 – Fotos de Saulo Sisnando.

FIGURA 37 – Fotos de Saulo Sisnando.

FIGURA 38 – Foto de Tereza Jardim.

FIGURA 39 – Fotos de Saulo Sisnando.

FIGURA 40 – Imagem capturada do DVD da minissérie *Hilda Furacão*.

FIGURA 41 – Fotos de Saulo Sisnando.

FIGURA 42 e 43 – Imagens capturadas do vídeo de Suanny Lopes

FIGURA 44 – Foto de Saulo Sisnando.

FIGURA 45 – Imagens capturadas dos DVDs dos filmes *Confidências à meia noite* e *Abaixo o amor*.

FIGURA 46 – Fotos de Saulo Sisnando.

FIGURA 47 – http://www.imdb.com. Acesso em 14 de dezembro de 2011

FIGURA 48 – Foto de Saulo Sisnando.

FIGURA 49 – Foto de Saulo Sisnando.

FIGURA 50 – Imagem capturada do vídeo utilizado na Peça-Filme *O misterioso desaparecimento de Deborah Rope*.

FIGURA 51 – Imagem capturada do vídeo utilizado na Peça-Filme *O misterioso desaparecimento de Deborah Rope*.

FIGURA 52 – Foto de Saulo Sisnando.

FIGURA 53 – Foto de Saulo Sisnando.

FIGURA 54 – Imagens capturadas dos DVDs dos filmes *A dama do Lago* e *Prisioneiro do Passado*.

FIGURA 55 – Foto de Saulo Sisnando.

FIGURA 56 – <http://www.vanityfair.com> . Acesso em 14 de dezembro de 2011.

FIGURA 57 – Imagem capturada do DVD do filme *The big Sleep* e foto de Saulo Sisnando.

FIGURA 58 – Foto de Saulo Sisnando e demais imagens disponíveis no site <http://www.imdb.com>. Acesso em 14 de dezembro de 2011.

FIGURAS 59, 60, 61, 62 – Imagens capturadas dos DVDs dos filmes *Beijos e Tiros*, *O Troco* e *Dália Negra*.

FIGURA 63 – Imagem capturada do DVD do filme *Prisioneiro do Passado*. Demais fotos de Tereza Jardim.

FIGURAS 64 e 65 – Imagens capturadas do DVD do filme *Sin City* e demais fotos de Marcelo Sousa.

FIGURAS 66 e 67 – Imagens capturadas do DVD do filme *O falcão Maltês* e do vídeo exibido na Peça-Filme *O misterioso desaparecimento de Deborah Rope*.

FIGURA 68 – Imagem capturada do DVD do filme *O destino Bate a sua porta* / Foto de Saulo Sisnando.

FIGURA 69 – Foto de Saulo Sisnando.

FIGURA 70 – Foto de Bacall disponível no site <http://www.imdb.com/> Acesso em 14 de dezembro de 2011 / Imagem capturada do DVD do filme *Quando fala o Coração* / Foto de Marcelo Sousa.

FIGURA 71 – Imagem capturada do DVD do filme *Uma Aventura na Martinica* / Foto de Saulo Sisnando / Imagem disponível no site: <http://www.imdb.com>. Acesso em 14 de dezembro de 2011. / Foto de Marcelo Sousa.

FIGURAS 72, 73 e 74 – Imagens capturadas dos DVDs dos filmes *Interlúdio*, *Psicose*, *Kill Bill* / Demais fotos de Saulo Sisnando e Tereza Jardim.

FIGURAS – 75 e 76 Imagem capturada do trailer do filme *de Olhos bem fechados*, disponível no site: <http://www.youtube.com>.

FIGURA 77 – <http://www.imdb.com>. Acesso em 14 de dezembro de 2011.

FIGURAS 78 e 79 – Fotos de Saulo Sisnando, Marcelo Sousa e Tereza Jardim.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALENCAR, Mauro. **A hollywood brasileira; panorama da telenovela no Brasil**. Rio de Janeiro: Ed. Senac Rio, 2004.
- AMIEL, Vincent. **Estética da montagem**. Lisboa: Texto & Grafia, 2007.
- ANDREW, j. Dudley. **As principais teorias do cinema: uma introdução**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1989.
- ARANTES, Priscila. **Arte e mídia: perspectivas da estética digital**. São Paulo: Senac, 2010.
- ARAUJO, L. C. ; GOMES, André Luiz. **Teatro, dramaturgia e mídias: limites e confluências no teatro de Maria Adelaide Amaral**. Revista da ANPOLL (Impresso), v. 2, p. 273-288, 2009
- ARMES, Roy. **O significado do vídeo nos meios de comunicação**. São Paulo: Summus, 1998.
- AUMONT, Jacques. **O cinema e a encenação**. Lisboa: Texto & Grafia, 2008
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário Teórico e Crítico de cinema**. Campinas: Papirus, 2003.
- BERNARDET, Jean-Claude. **O que é cinema**. São Paulo: Brasiliense, 2006.
- BERTHOLD, Margot. **A história mundial do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- CALDAS, Paulo. **Poéticas do movimento: interfaces**. In: Dança em Foco, Vol. 4. Rio de Janeiro: Contracapa Livraria/Oi Futuro, 2009.
- CALZA, Rose. **O que é telenovela?** São Paulo: Brasiliense, 1996.
- CAPUZZO, Heitor. **Lágrimas de Luz: o drama romântico no cinema**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.
- COMPARATO, Doc. **Da criação ao Roteiro**. São Paulo: Summus, 2009
- COSTA, Flávia Cesarino. **Primeiro Cinema**. In: MASCARELLO, Fernando (Org.). **História do cinema mundial**. Campinas: Papirus, 2010
- DUBOIS, Phillipe. **Cinema, vídeo, Godard**. São Paulo: Cosachaify, 2004.
- EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- FERNANDES, Silvia. **Teatralidades contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva/Fapesp, 2010.
- GANCHO, Cândida Vilares. **Como analisar narrativas**. São Paulo: Ática, 2006.

GONÇALVES, Maria Madalena. **Modos de representação no teatro e no cinema. O teatro mostra (e depois conta) e o cinema conta (e depois mostra). Ou é o contrário?** Cadernos PAR. N.º 03 (Abr. 2010), p. 58-80

HELIODORA, Barbara. **O teatro explicado aos meus filhos.** Rio de Janeiro: Agir, 2008.

TRUFFAUT, Francois. **Hitchcock Truffaut: entrevistas.** São Paulo, Companhia das Letras, 2004.

JULLIER, Laurent; MARRIE, Michel. **Lendo as imagens do cinema.** São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.

KAEL, Pauline. **1001 noites no cinema.** São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

KOHAN, Silva Adela. **Como narrar uma história: da imaginação à escrita: todos os passos para transformar uma idéia num romance ou conto.** Belo Horizonte: Gutenberg Editora, 2011.

LAX, Eric. **Conversas com Woody Allen.** São Paulo: Cosac Naify, 2008.

LEVY, Pierre. **O que é virtual?** São Paulo: Editora 34, 2007.

LIMA, Wladilene de Sousa . **Damaturgia pessoal do ator.** 1. ed. Belém: edição independente, 2005.

MACHADO, Arlindo. In: SANTANA, Ivani. **CORPO ABERTO: Cunningham, dança e novas tecnologias.** São Paulo: Educ, 2002.

MAGALDI, Sábato. **Iniciação ao Teatro.** São Paulo: Ática, 1998.

MAGALDI, Sábato. **Introdução.** In. RODRIGUES, Nelson. **Teatro completo de Nelson Rodrigues.** Vol. 1. São Paulo: Nova Fronteira, 1981.

MASCARELLO, Fernando. **História do cinema mundial.** Campinas: Papirus, 2010.

MASCELLI, Joseph V. **Os cinco Cs da cinematografia.** São Paulo: Summus, 2010

MAMET, David. **Sobre direção de cinema.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

MARTINS, André Reis. **A luz no cinema,** 2004. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Belas Artes, UFMG, 2004.

McKEE, Robert. **Story: Substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiro.** Curitiba: Arte & Letra, 2006.

MELLO, Christine. **Extremidades do vídeo.** São Paulo: Senac, 2010

ORTEGOSA, Marcia. **Cinema noir: espelho e fotografia.** São Paulo: Annablume, 2010.

- ORTIZ, Renato. **Um outro Território**. In: BOLAÑOS, Cezar Ricardo Siqueira. **Globalização e Regionalização das Comunicações**. São Paulo: PUC-SP, 1999.
- OSTERWOLD, Tilman. **Pop Art**. China: Taschen, 2007.
- PAVIS, Patrice. **A encenação Contemporânea: origens, tendências, perspectivas**. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- RYMGAERT, Jean-Pierre. Introdução à análise do Teatro. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- RIVERA, Tania. **Cinema, imagem e psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.
- SADEK, José Roberto. **Telenovela: um olhar do cinema**. São Paulo: Summus, 2008.
- SANTAELLA, Lucia. **Culturas e Artes do Pós-Humano: da cultura das mídias à cibercultura**. São Paulo: Paulus, 2003.
- SALLES, Cecília Almeida. **Redes de Criação: construção da obra de arte**. Vinhedo: Ed. Horizonte, 2006.
- SATRAUSS, Frederic. **Conversas com Almodóvar**. Rio de Janeiro. Jorge Zahar Ed. 2008.
- SILVER, Alain; URSINI, James. **Film Noir**. Lisboa: Taschen, 2004
- SCHENKER, Daniel. **Trânsito livre entre teatro e cinema**. Revista de Teatro SBAT Sociedade Brasileira de Autores Teatrais, Rio de Janeiro, n. 522, p. 19-33, novembro/dezembro. 2010.
- STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. São Paulo: Papirus, 2010.
- VANCONCELLOS, Luiz Paulo. **Dicionário de Teatro**. Porto Alegre: L&PM, 2010.
- ZUCKERMAN, Albert. **Como escrever um romance de sucesso**. São Paulo: Mandarim, 1996.

ANEXO

O Texto Dramatúrgico de “**O MISTERIOSO DESAPARECIMENTO DE DEBORAH ROPE**”.

PERSONAGENS:**FÍSICOS:**

Darling

Sweetheart

Deborah Rope

IMAGINADOS:

A Coisa

SONOROS:

O Psicólogo

O Policial

A Telefonista

O Detetive

A peça se passa na cidade de São Francisco, nalguma época em 'preto e branco'.

- O misterioso desaparecimento de Deborah Rope –

Escuro: platéia e palco em breu total. Sons de carros e sirenes de polícia. Vozes metálicas distantes, como se ouvidas através de rádios de polícia. Gritos de mulheres indefesas, vozes roucas.

Finalmente, ainda no escuro, uma voz rouca apresenta o clima 'noir' do espetáculo.

O Detetive: Era uma quente tarde de julho em São Francisco, Califórnia. *(pausa)* Santo Deus, não sei por que todas as vezes que falo em São Francisco, termino dizendo a palavra 'Califórnia'. Todos sabem que São Francisco faz parte da Califórnia... É um vício, São Francisco – Califórnia, um vício como tantos outros que possuo. Eu estava há quase três dias sem dormir, por causa de uma investigação que me consumiu até o fígado. Minha cabeça doía, meus olhos latejavam por dentro, como jamais tivera sentido antes. Minhas mãos tremiam. “Eu preciso de um cigarro... Eu preciso de um cigarro”, era o que o meu cérebro me dizia. Estacionei meu carro sobre a calçada, não estava me preocupando com guardas. Eu sei lidar com tiras! Entrei num velho bar, e quando acendi meu primeiro cigarro da tarde, ouvi a mais absurda história de violência, terror e paixões. Não sei o que é verdade, nem o que é mentira. Sei apenas que estamos em São Francisco - Califórnia, cidade onde as loiras são geladas e os homens têm o caráter duvidoso.

NA CASA DE DARLING

Luzes acendem-se no palco. Música toca. Deborah Rope cruza o proscênio, de uma ponta à outra, puxando uma mala. A musica interrompe. As cortinas se abrem, revelando para a platéia a sala da casa de Darling. Uma mesa com duas cadeiras, um baú velho e um grande caixote de madeira, no canto direito do palco.

Darling *(cantando)*: Um homem bateu em minha porta e eu abri. *(Batidas na porta são ouvidas.)* Um homem bateu em minha porta e eu abri... *(Batidas mais fortes.)* Será que eu abro?

Sweetheart entra.

Darling: Por que você estava batendo na porta, se você tem a chave?

Sweetheart: Não seja tola, não bati em lugar algum.

Darling: Bateu... Eu ouvi.

Sweetheart: Você anda ouvindo demais. Eu não bati na porta. *(Pausa. Irritação)* São os solados dos meus sapatos, que estão estalando no piso de madeira.

Darling: Pare de fazer este barulho! Você pode acordar nossos filhos.

Sweetheart: Mas nós não temos filhos.

Darling: Sei lá... Pode acabar acordando os filhos dos nossos vizinhos.

Sweetheart: Não se faça de idiota! Você sabe que nossos vizinhos não têm filhos.

Darling *(desesperada)*: Pelo amor de deus, pare de fazer este barulho! Você pode acordar alguma coisa na minha cabeça.

Cai a luz.

Darling *(extremamente amigável)*: Aqui está o seu jantar.

Sweetheart: Espero que não esteja envenenado.

Darling *(com uma faca na mão)*: Veneno nunca me convenceu... Você sabe! Não seja tolo, se eu quisesse te matar, não usaria veneno. Eu simplesmente meteria esta faca na sua garganta e veria você sangrando até a morte. Quer saber? *(pausa)* Sempre achei mesmo que esta toalha deveria ser vermelha.

A coisa, que mora dentro do grande caixote, se manifesta. A platéia não consegue vê-la. Tudo o que se enxerga são as laterais e o fundo do caixote. Silêncio.

Sweetheart: Você sabe quem se mudou para a casa ao lado?

Darling *(extremamente carente)*: Uma nova vizinha... Ah, como ela é? Alta? Magra? Puxa de uma perna? Bonita? Ah! Sweetheart eu preciso conhecê-la. Eu não saio de casa já faz... Nem me lembro mais... Conte-me... Sempre sonhei com uma vizinha... É casada? Tem filhos?

Sweetheart: Ela é de um jeito que você jamais poderá ser. Alias, acho que você até já ouviu falar de nossa nova vizinha.

Darling: Já? De onde? Como posso conhecê-la? Minha gordura me impede de sair de casa. Passo os dias trancada em casa... Eu e... E... E “você sabe quem” (*referindo-se à coisa*).

Sweetheart: Deborah Rope... Deborah Rope é nossa nova vizinha.

Darling, muito gorda, gira de felicidade pela sala.

Darling: Ah, Deborah Rope, Deborah Rope... Eu sempre amei Deborah Rope. Preciso conhecê-la! Já sei! Vou a sua casa agora mesmo. Vou fazer um bolo para ela. Não, melhor! Faremos uma festa... Uma festa de boas-vindas para a Sra. Deborah Rope.

Sweetheart (*seco*): Não! Não seja imbecil. Você jamais poderá colocar os olhos naquela mulher. Você quer que ela descubra tudo? Quer que ela saiba tudo acerca de... De... De “você sabe quem”?

Darling: Mas Deborah Rope com certeza entenderá nosso problema, Sweetheart. Ela é uma artista! Não vai se importar em nos ter como amigos.

Sweetheart: Mas estou certo de que ela se importará muito em ter “você sabe quem” como amigo.

Darling: Ela é uma escritora. Não! Ela é “a” escritora... A maior de todas. Eu tenho todos os seus livros. E eu também sou escritora. Ah! Sweetheart, por favor, por favor, por favor.

Darling ajoelha-se diante do marido.

Sweetheart: Você nunca será uma escritora como ela. Os gordos nunca chegam a patamares assim... Você só consegue escrever uma frase. Há 10 anos, você só escreve uma frase.

Darling: Todo livro precisa de uma boa primeira frase.

Sweetheart levanta-se.

Sweetheart: Vou tomar banho. Esqueça Deborah Rope e teus sonhos estúpidos. Estas pernas gordas não conseguiriam te carregar até a casa ao lado. Cuide de “você sabe quem”. (*Pausa. Depois, desprezo*) É a única coisa que te resta na vida.

Sweetheart sai.

Sweetheart (*em Off*): Pernas gordas... Pernas gordas... Pernas gordas

Darling (*gritando*): PERNAS GORDAS!

A coisa se manifesta

NO CONSULTÓRIO

Darling: Enxaqueca.

O Psicólogo: Diarréia.

Darling: Papeira.

O Psicólogo: Sífilis.

Darling: Gonorréia.

O Psicólogo: Cistite.

Darling: Hipertricose auricular.

O Psicólogo: Rabugem.

Darling: Daltonismo.

O Psicólogo: Raiva.

Darling: Lepra. E chega de doenças de bicho!

O Psicólogo: Caxumba.

Darling (*gritando e levantando-se do divã*): Ah! Perdeu! Perdeu! Perdeu! Perdeu! Eu já tinha falado papeira: caxumba e papeira são a mesma doença.

O Psicólogo: Parabéns, Darling, você venceu. Em alguma coisa na vida você venceu. Vejo que você está feliz hoje. Esqueceu todos os problemas? Interessante ver como, apesar de tudo, você ainda consegue estar feliz.

Darling: Doutor, o meu problema é que eu estou gorda. Não! Eu não estou gorda, isso dá uma idéia de que eu era magra. Eu sempre fui gorda! E tenho medo de meu marido me trair. (*mudando de humor rapidamente*). Mudou-se para casa ao lado... Senhor sabe quem? Deborah Rope... Deborah Rope mudou-se para a casa ao lado. Ela é linda, doutor... E inteligente... E escreve livros...

O Psicólogo: Você também escreve livros, Darling!

Darling: Não, doutor, ela escreve livros e as pessoas lêem os livros dela. É Diferente! Eu sou gorda... Gordura é o meu problema, acho que não consigo escrever mais de uma linha, porque tem gordura demais no meu cérebro.

O Psicólogo: Não acho que você deva encarar a gordura de um jeito tão negativo. Você sabia que pedaços de gordura animal são utilizados em inúmeras cerimônias dos índios da América do Norte, como símbolo de abundância? Na África negra, os azeites de Dendê, na zona equatorial de Carité, têm papel semelhante nos sacrifícios e em todos os ritos ligados à gravidez e ao parto.

Darling: De hoje em diante, comerei apenas vegetais.

O Psicólogo: Será burrice de sua parte, pois continuará gorda. Você já viu um elefante?

Darling: Eu sou um elefante?

O Psicólogo: Não! Os elefantes só comem vegetais.

Darling: Entendo.

Silêncio constrangedor.

Darling: Você acha que devo me encontrar com Deborah Rope? Ela é minha vizinha e nós somos escritoras. O que você acha?

O Psicólogo: Pode ser... Mas não se esqueça de mentir. Deborah Rope não vai querer saber de todos os infortúnios de sua vida. Além do mais, ninguém precisa saber que você mantém seu... Sua... Ora... Deixe pra lá... Você sabe muito bem o que mantém trancafiado no meio da sala de visitas.

Darling: Mas preciso vê-la, Doutor. Ela é Deborah Rope. *(pausa. Bate os dedos na cabeça atrás de uma idéia)* Já sei! Vou fazer um bolo... Um bolo com uma receita deliciosa... Irresistível.

O Psicólogo: Acho bolo uma ótima desculpa. Pena não ser aniversário dela, assim a desculpa cairia melhor. Você sabia que a tradição de comemorar aniversários surgiu há mais de 5.000 anos. No Egito antigo, incrível, não? Já o bolo de velinhas veio com os gregos. Para eles, as velas simbolizavam a lua cheia.

Darling: In-crí-vel.

O Psicólogo: Mas seu marido não pode nem desconfiar de sua visita. Aja de maneira natural. Ele pensa que você está, há mais de 10 anos, sem sair de casa.

Darling: Ele acha que minhas pernas não agüentariam chegar ao portão. Mas os elefantes andam muito mais e são muito mais gordos.

O Psicólogo: Na Ásia, o elefante não apenas anda muito, como é a montaria de reis. Mas os elefantes comem vegetais; e você não come! Suas pernas poderão

realmente se quebrar devido ao seu peso, Darling. Você não é um elefante. *(lentamente)* Infelizmente.

NA CASA DE DARLING

O rádio velho de pilha faz-se ouvir. Sweetheart se senta à mesa.

Darling *(desligando o rádio)*: O almoço é uma hora sagrada. Não gosto de perturbar você durante a refeição. Reconheço todo o esforço que você está fazendo para sustentar esta casa desse tamanho e ainda pagar os remédios de... De... De... *(A coisa de manifesta.)* Isso mesmo! Mas eu também sou filha de Deus. Lavo, cozinho, passo a roupa de vocês dois. Trabalho feito uma condenada, sem nunca pedir para que você contrate uma empregada. O que eu vou te pedir, não é para esbanjar dinheiro, pois eu sei que a gente e não está podendo, mas é por que eu estou mesmo necessitada. E, mais, sei que nenhuma empregada iria trabalhar para uma família que mantém um... *(A coisa se manifesta novamente. Darling e Sweetheart balançam a cabeça negativamente.)* O que eu queria era uma máquina de escrever melhor. Ai, nem sou arrogante a ponto de te pedir uma máquina de escrever elétrica. A minha fica em cima daquele baú velho, você sabe, porque eu não quero enfeiar a sala, colocando-a sobre a mesa. Assim, toda vez que eu vou escrever, tenho que me sentar naquele outro banquinho. Ontem, só de escrever uma simples linha, já fiquei com minhas costas doloridas.

Sweetheart: Você nunca vai escrever mais do que uma linha. Acho que a máquina esta boa até demais.

A coisa rosna.

Darling: Eu queria era uma máquina igual a da Deborah Rope, nossa vizinha. Ô, mulher distinta! Elegante... Usa umas roupas chiques que só vendo, nem parece eu com esses vestidos velhos fedidos a fritura.

Sweetheart: Você saiu de casa? Você colocou os olhos em Deborah Rope? Você falou com ela? Deborah rope não está interessada numa gorda como você... Você nunca escreverá tão bem quanto ela... E você sabe! Você sabe! Você terminará seus dias igualzinha a...

A coisa se manifesta.

Darling: Eu não saí de casa. Eu não saí de casa. Eu não SAÍ DE CASA! Eu vi Deborah Rope por entre as cortinas. Eu sou um animal. E sei que terminarei igual àquela coisa. Mas como queria poder sair... Como queria... *(mudando bruscamente de humor)* Acabou, Sweetheart? *(Ela arranca o prato da mão dele. Darling parte um pedaço de bolo e coloca no prato de Sweetheart.)* Fiz aquela receita da sua mãe, eu particularmente acho muito doce, mas já que você e “você sabe quem” adoram... Acho que vou mandar um pouco do bolo para Deborah Rope, afinal não há nada melhor do que uma boa vizinhança. *(Darling solta uma risada histriônica)*. Brincadeirinha, Sweetheart. Você sabe que minhas pernas não suportam meu peso, e eu não chegaria nem ao portão... Quanto mais à casa de Deborah Rope, a maior escritora.

Sweetheart sai. Darling corre para a máquina de escrever. Datilografa. Arranca papel. Datilografa mais. E, por fim, datilografa:

Darling: Era uma noite escura e de tempestade.

O ENCONTRO

Darling: Com licença, você só pode ser... Não! Eu adivinho: Deborah Rope. Ai, que felicidade encontrá-la. Ai... Ai... Ai... *(gritando, Darling segura Deborah Rope pela mão, como se a puxasse para uma dança. Pausa. Começa a falar mais baixo, tentando ser polida e educada)*. Boa tarde, Sra. Rope. Como vai a senhora? Tudo bem? Preciso falar baixo... Meu marido não pode me ouvir.

Deborah Rope: Tudo ótimo! Só muito trabalho, mudança sabe como é... Desencanaixotar coisas, descobrir coisas quebradas... Você deve ser Darling, a vizinha ladeira acima. *(pausa)* Ah, será que algum dia me acostumarei com estas ladeiras de São Francisco?

Darling *(num grito tão alto que espanta Deborah Rope)*: MEU NOME! Você sabe o meu nome... *(Darling ri desesperadamente)*. Que felicidade! Meu marido disse que você não sabia nada de mim e, na verdade, você sabe tudo! Sabe o meu nome... Tenho todos os seus livros: sou sua fã. Mas você deve saber, você sabe tudo, ora bolas... Você deve saber até que no meio da minha sala mora... Mora... *(silêncio. Darling percebe que falou demais, muda de assunto. Fica totalmente tensa, tentando parecer calma)*. Eu sei, é realmente terrível encontrar coisas quebradas! Acredite que, ainda ontem, eu estava atrás de um livro antigo, e eu acho que este livro está perdido desde o tempo de nossa mudança de Los Angeles para São Francisco. Quando nos casamos, nós

fomos morar em Los Angeles... *(empolgando-se)* Tão linda aquela cidade, cheia de estrelas de cinema. *(tentando controlar-se)* Mas depois voltamos!

Deborah Rope: Ih, nem me diga isso. Não posso perder nenhum dos meus preciosos livros. Se o Sr. Rope perder um dos livros do tempo da faculdade, tenho medo do céu desmoronar e tenho pena da transportadora. Sr. Rope tem a mania de todo advogado: qualquer besteirinha já está processando. *(cheia de cinismo na voz)* Por isso me casei com ele.

Darling *(com despeito)*: Advogado?

Deborah Rope: É, advogado. E o seu marido, o que faz?

Darling: Meu marido não quis perder tempo com estudo. O negócio dele é trabalho mesmo; desde os 13 anos já trabalhava. Estudo nunca fez falta para ele. Hoje, por exemplo, ele mexe com petróleo.

Deborah Rope: Petróleo?

Darling: É, ele distribui petróleo para o país todo. Só que ele tem muito medo de seqüestro, por isso a gente mora aqui nesse bairro escondido. Chique, mas escondido, por causa destas árvores. Detesto todas estas árvores. *(enlouquecendo)* Se fossemos macacos... *(Darling ri compulsivamente)* Eu ia adorar ser macaco e me pendurar num galho. Macaca. Macaca. Macaca. Comendo banana num galho de árvore. Eu sempre... Sempre... SEMPRE fui uma macaca! *(Silêncio. Muito calma)* Eu acho bobagem ele ter medo de seqüestro, eu não tenho medo! A não ser, é claro, quando ele viaja para aquelas bandas perto da Europa e me deixa só com... Com... Com... Aí, eu tenho medo.

Deborah Rope: E ele viaja muito para o Oriente Médio?

Darling: Ih, quase todo mês. *(pausa)* A conversa está boa, mas tenho de ir. Pois eu vim mesmo só trazer um pouco de bolo para a senhora. Um pouquinho apenas, num pires, para a senhora não engordar.

Deborah Rope: Quanta gentileza! *(desprezando o bolo)* A senhora deve ser muito rica mesmo. Embora não tenha cara de bem-nascida. Mas se seu marido mexe mesmo com petróleo, deve escorrer dinheiro por suas paredes.

Darling: Como?! *(fazendo-se de desentendida, Darling desconversa)* É uma receita da minha sogra. Eu, particularmente, acho muito doce, mas meu marido adora. E não se preocupa, esse bolo não é feito de petróleo.

Deborah Rope: Sr. Rope adora pudim. Pena que ele esta viajando... Processando alguém, nem lembro quem... Alguém muito rico.

Darling (*tentando controlar-se*): Isso não é pudim! Isso não é pudim! (*explodindo*) Bolo! Bolo! Bolo! BOLO! (*acalma-se rapidamente*) Então até logo! Você gostaria de ler o que eu escrevo? Estou escrevendo um romance e já esta quase no final. Hoje à noite, eu termino.

A coisa se manifesta dentro de casa. Darling corre. Deborah Rope sai do palco.

Darling (*para a coisa*): Meio esnobe, sabe, essa tal Deborah Rope. Fui até lá deixar um pedaço do bolo e ela veio logo dizendo que o marido era advogado. (*Pausa*) Também eu não fiquei por baixo, disse que Sweetheart lidava com petróleo e que ia sempre ao Oriente Médio. (*A coisa acalma-se*) Advogado, HUM!

Senta-se à maquina de escrever e datilografa. Arranca o papel. Datilografa arranca o papel novamente e, no final, escreve a mesma frase de sempre.

Darling: Era uma noite escura e de tempestade. (*pausa constrangedora*). Deus! Deus! Deus! Eu preciso escapar desta frase... Eu preciso escapar desta frase... Eu preciso escrever... (*Darling bate na máquina com força... Ergue-a. Quer arremessá-la. A coisa grita em desespero.*) Uma história... Eu preciso de uma história.

A luz muda. Deborah Rope e Sweetheart aparecem como vultos.

Deborah Rope. Uma mulher, Darling, todo livro começa com uma mulher e alguém querendo matá-la.

Sweetheart: O mordomo? Jamais! O marido... O marido desta vez é o culpado. Herança é o motivo.

Darling: Já sei! Uma mulher gorda, alguém quer matá-la... Quem? Quem? O marido. Mas onde? Onde se passa?

Deborah Rope: Em são Francisco. Um detetive bêbado descobre um corpo dentro de um trem fantasma.

Sweetheart: Fantasmas por toda parte. Todos de plástico e madeira. Sons gravados. O zelador do parque parece ser o principal suspeito. Sua cara é cheia de...

Deborah Rope: Cicatrizes e seus dentes são tortos. O corpo da mulher é enorme.

Sweetheart: Gorda como um elefante, embora comesse vegetal... No seu bolso...

Deborah Rope: um bilhete. Que dizia:

Sweetheart: “cem mil dólares para meu marido e 300 mil para o meu amante”.

Darling datilografa loucamente. A coisa se manifesta em desespero. Urra. Grita. Páginas são colocadas uma sobre a outra. Um livro começa a ser escrito. A luz cai.

NO CONSULTÓRIO

O Psicólogo: Hoje não é quarta feira. Você esta se arriscando demais.

Darling: Sweetheart não percebeu minha saída. Coloquei algo na sua bebida, ele está dormindo como uma criança. Doutor, eu precisava lhe contar... Eu precisava... Duas coisas maravilhosas aconteceram. Eu finalmente conheci Deborah Rope e, acredite, ela sabe meu nome. Sabe que eu sou sua vizinha; não é uma maravilha? Agora o melhor: ontem uma coisa maravilhosa aconteceu, eu, simplesmente, consegui escrever meu livro. Em uma noite. A história pareceu fluir diante dos meus olhos, meus dedos deslizaram pela máquina. Minha coluna esta acabada!

O Psicólogo: Que felicidade, Darling! Depois de anos de análise, vejo que estamos progredindo... Você terminando um livro, quem diria? Você sabia que, para Arabi, o universo é um imenso livro? E que os livros sibilinos eram consultados pelos romanos em situações excepcionais? Os romanos pensavam encontrar neles as respostas divinas para as suas angustias.

Darling: Fico feliz em saber dos tais livros sibi... Sibi... O que mesmo?

O Psicólogo: Mas não se iluda, há um grande caminho a ser percorrido. Não se esqueça que você é gorda e que não é um elefante. Seu livro pode não ser bom. Ele pode ser uma grande bobagem. Ele pode não valer a tinta que tingiu as folhas em branco. Nem todos nasceram com o talento de Deborah Rope.

Darling: Deborah Rope... Deborah Rope... Deborah ROPE... EU ESTOU CANSADA DE TANTA DEBORAH ROPE.

Darling começa a se debater, como numa convulsão, como se estivesse perto de se tornar aquele ser, que está dentro na jaula.

O Psicólogo: Calma Darling... Calma Darling.

Darling (*acalmando-se*): Vou me vingar de Deborah Rope

A luz cai.

NA CASA DE DARLING

Darling girando com um vestido novo.

Darling (*para a coisa*): Um vestido, um vestido... Um vestido vermelho para comemorar meu novo livro. Você sente como eu estou feliz? Um vestido e um livro completo. Um romance... Uma mulher... Alguém querendo matá-la... Quem? Ora, o marido... (*a coisa se manifesta*) Também fico muito feliz em saber que você está feliz. Deve ser muito triste ficar trancafiado nesta jaula. Ah, mas, no final, somos exatamente iguais, eu também estou trancada nesta casa. Mas, pelo menos, eu tenho um vestido novo... Vermelho... Como eu sempre quis... Um vestido que eu mesma costurei. Quando Sweetheart me olhar, cairá para trás de tanta felicidade. Será como antigamente, ele se lembrara de mim como eu era: nova, bonita e normal. (*A coisa se manifesta. Darling começa a acalmá-la*) Vamos cantar? Um homem bateu em minha porta e eu abri. Um homem bateu em minha porta e eu abri. (*batidas violentas.*) Será que eu abro?

O marido entra empurrando um carrinho onde esta um enorme bolo.

Darling (*gritando*): Pare de bater estes sapatos no chão. Troque este solado. Troque este piso. Troque a energia que corre no meu cérebro.

Sweetheart: Deborah Rope mandou entregar este bolo pra você. (*com agressividade*) Você mentiu, você conheceu Deborah Rope. Aqui esta seu nome no bilhete. Ela sabe quem você é...

Darling: Sim! Sim! Sim! Eu conheci Deborah Rope. Eu beijei o rosto de Deborah Rope. Eu dancei pelas ruas com Deborah Rope. E ela não é como você disse, ela sabe meu nome... Ela... Ela... Ela tem os cabelos tão loiros que são quase brancos...

A coisa se manifesta.

Sweetheart: Mande esta aberração se calar. Mande esta aberração se calar ou eu vou matá-lo.

Darling: Sweetheart você não entende, Deborah Rope sabe meu nome... Eu estou usando vermelho para comemorar. Eu posso ser feliz, eu terminei o meu livro. Eu consegui escapar da primeira linha.

Sweetheart: Deborah Rope é uma mulher que você jamais conseguira ser igual. Quanto ao seu livro, deve ser um monte de lixo. Se duvidar é a história de uma mulher, que será assassinada pelo marido, motivado pela herança.

Darling: Que cruel!

Sweetheart. Acertei? Você é tão previsível, Darling. *(empurrando o carrinho com o enorme bolo em direção à Darling)* Tome, mergulhe neste bolo, que Deborah te mandou. Engorde até explodir. Só quando você estiver morta, é que terei razões para matar o monstro que mora nesta jaula. Eu não cuidarei desta coisa sozinho.

Darling aproxima-se do bolo. Pega o bilhete e o lê.

Deborah Rope *(em off)*: Querida Darling, minha mãe me ensinou que sempre devemos retribuir uma gentileza. Eu jamais poderia devolver o pires vazio. Estou mandando um bolinho de volta. Simples, mas feito com amor. P.S.: O pires, que você me mandou, está ao lado.

Sweetheart *(rindo)*: Você entregou um pedacinho de bolo para Deborah Rope? *(gargalhando)* O que você esperava? Que fossem se tornar amiguinhas e andariam de mãos dadas pelo pátio? Você é uma aleijada. Ela é a maior de todas as escritoras. Aquela que você jamais conseguira ser igual.

Darling: Bolo! Bolo! Bolo! Ela não vai me ganhar por causa de um pouco de trigo e ovo. Você vai ver o que vou fazer com este bolo. Veja. Espero que você goste.

Darling leva o bolo até a jaula. A coisa esta enfurecida.

Sweetheart: Mantenha isto fechado. Mantenha isto trancado!

Darling: Tem medo agora, Sweetie... Pensei que eu era uma aleijada. Quero ver agora você fugindo como um bebe chorão... Bebe chorão... Bebê chorão.

A coisa está desesperada.

Darling (*para a coisa*): Tá com fominha? Quer comer bolinho?

Darling abre a jaula e entrega bolo para a criatura. Fecha novamente a coisa no caixote/jaula. Pedacos de bolo voam por todo o palco.

Toca o telefone.

Sweetheart: Você não vai atender este telefone?

Darling: Não! Claro que não, preciso limpar esta casa, há bolo por todos os lados.

Sweetheart: Pois eu não vou atender.

Darling: Eu não vou atender muito menos... Eu não vou atender... Eu não vou atender...

A ligação cai na secretária eletrônica.

Darling (*em off*): No momento não podemos atender. Após o sinal, deixe o seu recado.

A Telefonista: Alô... Alô... Espero estar deixando recado para a Senhora Darling Sweetheart. Eu sou do J.J.W.T. English Course e a senhora acabou de ser sorteada como uma bolsa integral para falar inglês, espanhol, francês, ou qualquer língua de sua preferência.

Darling corre para o telefone. Mas a ligação cai.

Darling: Sorteada? Hoje é mesmo meu dia de sorte. (*gritando*) Saia de perto de mim! Saia de perto de mim, senão eu te meto a faca.

Sweetheart se retira.

Darling: Acho que Sra. Deborah Rope precisa me ver com meu vestido novo e, sobretudo, com meu livro NOVO!

Deborah Rope aparece, no proscênio, folheando o livro. Darling gira de felicidade pela sala.

Cai a luz.

NA CASA DE DARLING

Toca o telefone. Sweetheart atende. Deborah Rope aparece, também ao telefone. Ao fundo da sala, Darling está na extensão.

Deborah Rope: Alô.

Sweetheart: Alô. Preciso falar com você.

Deborah Rope: Da última vez que nos falamos você me reduziu a lágrimas, eu prometo que isto não vai acontecer de novo.

Sweetheart: Eu concordo com você, Deborah. Precisamos colocar o plano em prática. Sim, você venceu!

Deborah Rope: estou com muita saudade sua, meu amor. A noite de ontem... Precisamos planejar tudo sobre “aquele” assunto.

Sweetheart: Cuidado! Darling está em casa. Ela pode estar ouvindo tudo. Vamos disfarçar.

Deborah Rope: Abajur livro peixe copo estante.

Sweetheart: telefone buraco grampo papel tinta... tinta a óleo.

Deborah Rope.: Power. Power. Power. Gavetas. Gatos piso ventilador liquidificador.

Sweetheart: Liquidificador? Leão cabelo vela antena nuvem algodão travesseiro orelha piolho ponte escola sapato revista herpes bola banco espelho luz.

Deborah Rope. Pedras macaco?

Sweetheart: Despertador sessenta plasma! Plasma! (*tristemente*) Plasma.

Desligam o telefone. A coisa se manifesta. Darling está enlouquecida.

Darling: Eu conheço aquela voz. Eu conheço aquela voz. É Deborah Rope! É Deborah Rope. Você está tendo um caso com Deborah Rope!

Sweetheart: Não seja idiota, não conheço esta mulher. A não ser pelas fotos nas orelhas dos livros que você tem.

Darling: Mentira! Mentira! Mentira! Eu conheço a voz dela. Ela te chamou de amor... Amor... Amor...

Sweetheart: Você esta louca, a cada dia está se parecendo mais com... Com... Com... Aquela coisa.

A coisa se manifesta.

Darling: Vou tirar esta história a limpo.

Toca o telefone. Darling e Sweetheart brigam. Darling dá um murro em Sweetheart e vence.

Darling: Alô, alô, alô... Sua vadia!

A Telefonista. Alô, boa noite, eu sou do J.J.W.T. English Course. Eu gostaria de falar com a Sra. Darling Sweetheart.

Darling (muito feliz): Sou eu! Sou eu! Mas me chame apenas de Darling... Não sou mais a senhora Sweetheart.

A Telefonista: Que pena... A senhora então perdeu o prêmio. O prêmio está endereçado à senhora Darling Sweetheart.

Darling (mudando de assunto): Você acha que conseguirei falar inglês em quanto tempo?

A Telefonista: Nosso método é revolucionário, em seis semanas você já conjuga todos os verbos da língua inglesa, inclusive o verbo 'to be'.

Darling: Mas se eu moro em São Francisco... Eu falo inglês! Eu estou falando inglês agora. Isto não faz sentido!

A telefonista: Parabéns, Sra. Sweetheart, você é a única pessoa na terra que tem uma vida que faz sentido. *(mudando bruscamente de assunto)* Eu estou ligando para convidar a senhora para conhecer nossas instalações. Como já deve saber, você foi agraciada com uma bolsa integral de estudos.

Darling: Ah, querida telefonista, que felicidade! Só tem um problema: sou muito gorda e não posso sair de casa, a não ser, é claro, nos dias de quarta, quando vou ao terapeuta... *(Darling muda de assunto, quando percebe que Sweetheart está à espreita).*

A Telefonista: Não há problema, nós temos professores particulares especialmente treinados para atender gordas. Que idioma a senhora gostaria de

aprender? Russo está em alta por causa da ascensão da União Soviética e o alemão está sendo muito procurado, por causa de um tal de Hitler que quis dominar o mundo.

Darling: Eu estou interessada num idioma meio estranho. Algo do tipo: dicionário lâmpada aquário cardeneta bucha.

A Telefonista: Máquina gelo mesa bilhar sabão? Ah! *(solta uma graciosa risada)* Isso é francês! A senhora precisa aprender a falar francês!

Darling: Exatamente

A Telefonista: Amanhã mesmo podemos marcar suas aulas. Só que a senhora precisa mandar toda a documentação pelo correio. Inclusive um atestado de gordura, dizendo que você não pode sair de casa.

Darling: Querida, preciso desligar. Acho que meu marido esta me traindo e quero colocar tudo em pratos limpos.

A coisa se manifesta. A luz cai

CONFESSIONÁRIO

Sweetheart: Na última segunda-feira, eu acordei bem cedo, para ir caminhando para o banco, onde trabalho. Subindo e descendo estas terríveis ladeiras de São Francisco, decidi pegar um táxi, porque estava muito suado e minha primeira cliente, era uma senhora com sério problema de rinite e meu suor poderia ferir suas narinas sensíveis.

Deborah Rope: Na última segunda-feira, eu estava fazendo jogging na Golden Gate, quando fui abordada por um grupo de centenas de fãs, que seguravam meu último lançamento “A água que molha também afoga”, que havia sido lançado, há poucos dias, em capa dura. E eles erguiam o livro e gritavam meu nome, quando sem querer...

Sweetheart: O taxista parecia estar desesperado. Ele voava pelas ladeiras da cidade, conversando numa língua que eu não conseguia entender. As poucas coisas que entendi, se relacionavam a uma nota falsa de um dólar e as cataratas do Niágara. Subindo e descendo as ladeiras da cidade, ele não percebeu que...

Deborah Rope: bateu com um exemplar na minha cabeça. Meus cabelos loiros, em segundos, se tornaram vermelhos de sangue e tudo foi ficando turvo como a noite. Eu lembro que desequilibrei, e quase cai da ponte, mas um fã me segurou pelas mãos e as últimas palavras que ouvi foram: “A água que molha também afoga”. Quando eu acordei...

Sweetheart: O sinal de trânsito estava fechado. Ele avançou o sinal vermelho e bateu num pequeno fusca, que passava em frente. Nosso carro capotou dezesseis vezes e, incrivelmente, saí ileso. Sem nenhum arranhão. Olhei para o relógio...

Deborah Rope: E me vi num hospital, acompanhada por um médico alto, todo de sobretudo branco, que fazia pontos e jogava um pouco de remédio no corte, que sofri no couro cabeludo. Como estava muito tonta eles acharam melhor...

Sweetheart: E vi que, por causa daquela capotagem, estava atrasado para bater ponto no banco. Quando cheguei lá, fui tomado pela estranha surpresa de que a primeira cliente tinha cancelado e, na minha mesa, estava sentada a maior das escritoras, aquela que você jamais conseguira ser igual: Deborah Rope.

Deborah Rope: Mandar-me para casa de ambulância. Eu vim deitada numa maca, segurando a mão de uma enfermeira masculinizada, que parecia gostar muito da minha pele e de meus cabelos loiros, e eu me senti muito solitária, pois o Sr. Rope ainda não voltou de viagem e eu ainda estou me sentindo muito sozinha. Quando a ambulância estacionou próximo ao meu jardim, seu marido me ajudou a descer.

Juntos: E foi assim que nos conhecemos!

NO CONSULTÓRIO

Darling: Eu vou matá-la! Eu vou matá-la! Não vejo outra saída... Se eu não matar Deborah Rope, eu serei morta!

NA CASA DE DARLING

Telefone toca na casa de Darling, secretária eletrônica atende.

Deborah Rope (em off): Querida Darling, gostaria de confirmar nosso jantar hoje à noite. Já terminei o seu livro. Precisamos conversar sobre ele.

NO JANTAR

Darling: Você gostou do meu vestido?

Deborah Rope: Você acha que essa cor cai bem em você?

Darling: O que você acha que cai bem em mim?

Deborah Rope: Alguma coisa cai bem em você?

Darling: Você está me provocando?

Deborah Rope (*tamborilando os dedos na toalha da mesa*): Você acha que eu estou provocando você?

Darling: Por que você está balançando os dedos pela mesa?

Deborah Rope: De que tecido é feita esta toalha?

Darling: Achou o tecido bonito?

Deborah Rope: É chita?

Darling: Quer saber o que temos para o jantar?

Deborah Rope: Você sabe cozinhar?

Darling: Não está sentindo o cheiro da comida?

Deborah Rope: Isto é uma mesa ou um baú? Por que estamos comendo em cima de um baú?

A coisa de manifesta. Sua jaula está coberta por um pano vermelho.

Deborah Rope. (*levantando-se*): O que é isso?

Darling (*colocando veneno no copo de Deborah Rope*): Rato. Tem muito rato por aqui.

Deborah Rope: O barulho foi muito forte. Tenho certeza de que não é um rato.

Darling: E quem falou em UM rato. São centenas deles. Eu coleciono ratos. Cada vez que eu encontro um rato pela casa, coloco dentro desta jaula.

A coisa se manifesta. Deborah Rope volta à mesa. Percebe o veneno na taça.

Darling: Quer fazer um brinde?

Deborah Rope: Nossa amizade é motivo para brinde?

Darling: Você se considera minha amiga?

Deborah Rope: Você tem amiga como eu?

Darling: Eu tenho amiga?

Deborah Rope: Você já teve amiga?

Darling: Amigas fazem a gente se sentir bem?

Deborah Rope: Seu marido faz você se sentir bem?

A coisa se manifesta

Deborah Rope: Veja só, você tem todos os meus livros!

Darling (*levanta-se muito feliz. Deborah Rope troca as taças*): Ah, você percebeu? Tenho mesmo! Todos os livros, em primeira edição. Sou sua fã... Pode autografar algum pra mim?

Darling percebe que os drinques foram trocados. Senta-se novamente a mesa e derruba, sem sutileza, as taças. Deborah Rope se espanta.

Deborah Rope: Eu teria como escapar disso?

Darling: Você não quer autografar?

Deborah Rope: Você acha que as celebridades gostam destas coisas de rabiscar nomes em folhas de papel?

Darling: Você tem a letra feia?

Deborah Rope: Você se considera bonita apesar de ser gorda?

Darling: Você está tendo um caso com o meu marido?

Deborah Rope: Ele teria motivos para ter um caso?

Darling: Ele não me ama mais?

Deborah Rope: Algum dia ele te amou?

Darling: Ele não sente mais desejo por mim?

Deborah Rope: Algum homem sentiria desejo por uma mulher como você?

Darling: Eu sou tão desprezível assim?

Deborah Rope: Você acha que eu estaria sendo simpática com uma mulher que não fosse desprezível?

Darling: O que você achou do meu livro?

Deborah Rope: Quer mesmo que eu responda?

Darling: Você teria coragem de assumir que é uma boa história?

Deborah Rope: Não, Darling, parabéns! Você tem uma boa história.

Darling: Então vamos fazer um brinde! Ao meu bom livro. Se não posso ser bela como você, talvez possa escrever bem quanto você.

Deborah Rope: Eu aceito o brinde. Vamos brindar ao seu talento, a sua gordura e a total falta de desejo de seu marido.

Darling: Pelo menos eu tenho talento

Deborah Rope: Nunca fará sucesso, eu precisei dormir com mais de cem editores para publicar meu primeiro livro.

Darling: Eu dormirei com duzentos.

Deborah Rope. Impossível! Hoje em dia eles são todos veados.

Deborah Rope: Vamos ao brinde (*olha para as tacas no chão*) Para que precisamos de taças se podemos beber no gargalo?

Darling: Claro. Que seja seu o primeiro gole.

Deborah Rope bebe e morre. A coisa se manifesta.

Darling (*olhando para o corpo*): Incrível. Eu me lembro, eu derrubei a taça com o veneno. Deborah Rope não poderia estar morta. Eu não a matei. (*tomando a garrafa nas mãos*) A não ser, é claro, que a própria garrafa estivesse com o veneno... Mas quem a colocou? (*pausa*) Incrível! Sweetheart é o assassino de Deborah Rope. Não posso deixar este corpo aqui, não posso confessar que deixei Deborah Rope entrar em nossa casa. Se ele colocou veneno na bebida, ele queria me matar. Eu serei a próxima vítima. Preciso pensar rápido.

Luzes começam a cair. A coisa se manifesta. Darling descobre a mesa, a platéia percebe que realmente era o baú no qual, anteriormente, ficava a maquina de escrever. Darling tenta colocar Deborah Rope dentro do baú. A luz morre. Sons de serra elétrica. Toca o telefone.

Darling (*em off*): No momento, não podemos atender. Após o bip deixe seu recado.

A Telefonista: Sra. Sweetheart, aqui é do J.J.W.T. English Course, ainda não recebemos as cópias dos seus documentos. Por favor, nos envie com o máximo de urgência.

NA CASA DE DARLING

O baú está novamente coberto. Sweetheart está jantando sobre ele. Darling segura uma faca. Um cabide branco está no canto da sala.

Sweetheart. A comida está deliciosa.

Darling: Deliciosa. Deliciosa está a comida.

Sweetheart: Alguma receita nova? A carne está macia. Como nunca provei antes.

Darling: macia... A carne esta macia... É vaca... Carne de vaca! VACA! A mesma carne de vaca, que você compra toda vez que vai ao mercado, mas, desta vez, eu peguei o martelo e dei muita pancada. Usei o serrote, a furadeira, o alicate, serra elétrica. Mas o martelo... Ah, você nem imagina o que se pode fazer com um martelo de carne.

Sweetheart: Você esta mais bonita hoje... Vestido novo?

Darling: Não! Velho... Novo... Vestido... Bonita... Hoje... Velho... Velho...

Sweetheart: Esta comida está deliciosa... Você tem certeza que não é carne de javali? Tartaruga? Crocodilo...

Darling: Você está tendo um caso com Deborah Rope?

A coisa enlouquece!

Sweetheart: Rope... Rope... Quem é Deborah Rope?

Darling: Ora, não se finja de idiota... Deborah Rope, nossa vizinha. A loira Deborah Rope. Aquela que escreve livros. Aquela que é linda. Aquela que é loira e magra. Aquela que não tem dentro de uma jaula um... Um... Um... (*Darling se aproxima da jaula. A coisa está enfurecida*) Alguém que não tem dentro de uma jaula, no meio da sala de visitas, seu próprio espelho.

Sweetheart: Não solte esta coisa. Não solte esta coisa. Você é linda. É você quem eu amo?

Darling: Quer beber alguma coisa, Sr. Sweetheart? Que tal beber um pouco do vinho, que está “naquela” garrafa? Vou pegá-la para você!

Sweetheart: Acho que você está mais magra, Darling. Algum laxante novo? Acho que já pode até passear pelo jardim, suas pernas já conseguem agüentar seu peso.

Darling (*gritando*): Você tentou me matar! Você pensou que eu ia beber daquela garrafa, mas eu sou muito esperta! Não tomei um gole sequer. E, se você quer saber, há muito tempo eu saio de casa, há muito tempo eu caminho por estas ladeiras de São Francisco. Eu faço até terapia! Você ficaria maluco se soubesse os absurdos que falo sobre você para o meu terapeuta. Vou lá todas as quartas.

Sweetheart: É impossível, toda a quarta você está em casa, fazendo bolinhos de chuva. Você é uma inválida.

Darling: Você se engana, meu amor. Nos bolinhos de chuva, que você comia... Eu colocava umas gotinhas de um remedinho muito bom, que te deixava dormindo a tarde inteira. Então, eu podia ir ao terapeuta. Como eu conseguiria segurar um casamento sem terapia?

Sweetheart: Você me envenenava?

Darling: Sim! Mas nada que se compare ao veneno que você colocou na garrafa? Você queria que eu tomasse... Você queria que eu morresse, para você desfilar pela Golden Gate com a Sra. Rope e seu marido que sempre viaja.

Sweetheart: Eu nunca tive um caso com Deborah Rope. Eu nunca comi Deborah Rope.

Darling: Ah, queridinho, pode ter certeza de que isto é uma grande mentira. Você está comendo Deborah Rope agora. E está vendo aquele cabide branco no canto da sala? Aquele ali, no qual você pendurou seu chapéu e seu sobretudo? Fiz hoje, durante a tarde, com os ossos que sobraram da pobre Deborah Rope.

Luz cai. Sons de sirene. Luzes de polícia.

NA DELEGACIA

O Policial: Quero saber direitinho a história. A Sra. Rope está desaparecida há três dias e testemunhas disseram que ela foi vista entrando na residência de vocês?

Darling: Disseram, foi? Mas... Assim... Quem disse exatamente? A Antoinette? Aposto que foi a Antoinette, isto está com cara de fofocas da Antoinette.

Sweetheart: Cala a boca, Darling. *(sussurrando)* Sua louca, você matou Deborah Rope. Pensou que isto não daria em nada?

Darling: Não há provas contra mim, queridinho. Você comeu Deborah Rope. E o resto... O resto é um lindo cabide que comprei numa loja de antiguidades. Você não acha que tem cara de ser um cabide Maia? Não, melhor... Asteca! Egípcio?

Sweetheart: Você é louca.

Darling: Por outro lado, foi você quem andou dando uns beijos cálidos na grande escritora. Todos os vizinhos viram. Ai, ai, ai, sem o menor pudor, no banco do jardim.

Sweetheart: Darling, você não me ama?

Darling: Você tentou me envenenar. Pelo jeito você não me ama!

Sweetheart: Sua idiota estúpida, aquele veneno não era para você. Era para Deborah Rope. Ela me disse que iria visitá-la. Eu queria matar Deborah Rope, porque eu te amo.

Darling: Você me ama? Como pode ser possível?

Sweetheart: Deborah Rope, aquela crápula, me seduziu e pediu para que eu te matasse. Queria que eu me livrasse de você, para que ela pudesse ficar com o seu livro. Eu quase cedi aos encantos daquela falsária, mas quando eu cheguei perto de você, uma noite, querendo te matar, vi seus olhos... Seu cabelo... Seu rosto... Seu corpo... Não tive coragem. E, com um revólver na mão, mirando os seus miolos, eu tive uma revelação: eu te amo... Independente daquela coisa na sala... O que é a magreza afinal? É com você que eu quero estar... É abraçando seu corpo rechonchudo... Quando eu estou do seu lado, eu me sinto uma pessoa melhor... Um homem que vence na vida, porque você é a única pessoa no mundo, que está numa situação pior do que a minha. Você me faz sentir bem. Eu quero uma mulher gorda, louca, com uma jaula no meio da sala, e me dopando todas as quartas-feiras... Não importa, eu te amo!

Eles se abraçam.

Sweetheart: Precisamos nos livrar da polícia. Você tem o talento e a criatividade, Darling. Só você pode nos salvar.

Darling: Mas não conseguirei sem seu apoio. *(pausa)*. Ô, seu guarda, por que estamos presos aqui, hem?

O Policial: não se faça de sonsa, sua gorda aleijada. Vocês são os principais suspeitos de terem seqüestrado Deborah Rope.

Darling: Espere um pouco... Vamos esclarecer alguns fatos: Nós...

Sweetheart: Não...

Darling: Fizemos...

Sweetheart: Nada...

Darling: Com...

Sweetheart: Esta...

Darling: Tal...

Sweetheart: Deborah...

Darling: Rope...

Sweetheart: A...

Darling: Última...

Sweetheart: Vez...

Darling: Que...

Sweetheart: Vimos...

Darling: Esta...

Sweetheart: Mulher...

Darling: Realmente...

Sweetheart: Foi...

Darling: No...

Sweetheart: Dia...

Darling: Do...

Sweetheart: Desaparecimento...

Darling: Conforme...

Sweetheart: A...

Darling: Antoinette...

Sweetheart: Fofqueira...

Darling: Terrível...

Sweetheart: Da...

Darling: Rua...

Sweetheart: Contou...

Darling: Mas...

Sweetheart: A...

Darling: Senhora...

Sweetheart: Rope...

Darling: Ficou...

Sweetheart: Em...

Darling: Nossa...

Sweetheart: Casa...

Darling: Por...

Sweetheart: Apenas...

Darling: Alguns...

Sweetheart: Segundos...

Darling: Ela...

Sweetheart: Foi...

Darling: Lá...

Sweetheart: Apenas...

Darling: Devolver...

Sweetheart: A...

Darling: Cópia...

Sweetheart: De...

Darling: Um...

Sweetheart: Manuscrito...

Darling: De...

Sweetheart: Um...

Darling: Livro...

Sweetheart: Que...

Darling: Eu...

Sweetheart: Escrevi...

Darling: Ela...

Sweetheart: Realmente...

Darling: Parecia...

Sweetheart: Muito...

Darling: Nervosa...

Sweetheart: Mas...

Darling: Não...

Sweetheart: Podemos...

Darling: Dizer...

Sweetheart: O...

Darling: Motivo...

Sweetheart: Ela...

Darling: Apenas...

Sweetheart: Agiu...

Darling: De...

Sweetheart: Uma...

Darling: Maneira...

Sweetheart: Estranha...

Darling: Pendurou...

Sweetheart: Seu...

Darling: Sobretudo...

Sweetheart: Num...

Darling: Cabide...

Sweetheart: E...

Darling: Depois...

Sweetheart: Pediu...

Darling: Para...

Sweetheart: Eu...

Darling: Guardar...

Sweetheart: Sua...

Darling: Roupas...

Sweetheart: Juntamente...

Darling: Com...

Sweetheart: Todas...

Darling: As...

Sweetheart: Outras...

Darling: Roupas...

Sweetheart: Sujas...

Darling: Ela...

Sweetheart: Então...

Darling: Assanhou...

Sweetheart: Os...

Darling: Cabelos...

Sweetheart: E...

Darling: Pulou...

Sweetheart: Pela...

Darling: Janela...

Sweetheart: Da...

Darling: Nossa...

Sweetheart: Casa...

Darling: Nua...

Sweetheart: E...

Darling: Descabelada...

Sweetheart: Gritando...

Darling: Eu...

Sweetheart: Vou...

Darling: Embora...

Sweetheart: De...

Darling: Vez...

Sweetheart: Para...

Darling: Dinamarca...

Sweetheart: Ela...

Darling: Queria...

Sweetheart: Se...

Darling: Fazer...

Sweetheart: De...

Darling: Doida...

Sweetheart: Para...

Darling: Não...

Sweetheart: Ser...

Darling: Reconhecida...

Sweetheart: Pois...

Darling: Da...

Sweetheart: Última...

Darling: Vez...

Sweetheart: Que...

Darling: Saiu...

Sweetheart: De...

Darling: Casa ...

Sweetheart: Sozinha...

Darling: Quase...

Sweetheart: Foi...

Darling: Morta...

Sweetheart: Por...

Darling: Um...

Sweetheart: Grupo...

Darling: De...

Sweetheart: Fãs...

Darling: Nós...

Sweetheart: Ficamos...

Darling: Preocupados...

Sweetheart: Mas...

Darling: Todos...

Sweetheart: Temos...

Darling: Nossos...

Sweetheart: Próprios...

Darling: Problemas...

Sweetheart: E...

Darling: Doidos...

Sweetheart: Todos...

Darling: Nós...

Sweetheart: Já...

Darling: Temos...

Sweetheart: Os...

Darling: Nossos...

Sweetheart: Por...

Darling: Isso...

Sweetheart: Não...

Darling: Nos...

Sweetheart: Preocupamos...

Darling: Muito...

Sweetheart: Achamos...

Darling: Que...

Sweetheart: Talvez...

Darling: Ela...

Sweetheart: Esteja...

Darling: Mesmo...

Sweetheart: Dentro...

Darling: De...

Sweetheart: Um...

Darling: Avião...

Sweetheart: Neste...

Darling: Exato...

Sweetheart: Momento...

Darling: Descabelada...

Sweetheart: E...

Darling: Nua...

Sweetheart: Indo...

Darling: Para...

Sweetheart: A...

Darling: Dinamarca...

Cai a luz

NA CASA DE DARLING

Sweetheart: Você foi realmente fabulosa. Por este momento a polícia deve estar no aeroporto atrás de uma mulher descabelada e nua. *(pausa)* Precisamos ir à casa de Deborah Rope, para pegar seu livro. Precisamos descobrir onde ela o escondeu. Precisamos publicá-lo

Darling: Não será preciso. Ela mesma me devolveu o livro. Está aqui! Eu guardei dentro desta caixa de panetone. *(pausa. A coisa se manifesta)* SUMIU!

Sweetheart: Não pode ter sumido!

Darling: Era isso? Minhas suspeitas sempre estiveram certas? Você quis matar Deborah Rope, porque ela sabia que o livro era meu e, depois, você iria me matar. Você roubou o livro. Você vai me matar!

Sweetheart: Não seja louca, eu te amo!

Sweetheart coloca a mão dentro do bolso do sobretudo.

Darling: O que é isso que você tem no bolso? O que é isso que você tem no bolso?

Darling grita quando percebe que é uma faca.

Sweetheart: É uma faca serrilhada, Darling. É para cortar o pão! Eu estou com fome, quero fazer sanduíche. Você aceita um?

Ele dá um passo à frente.

Darling (*agarrando a lata de panetone*): Afaste-se de mim... Afaste-se de mim...

De súbito, ela tira de dentro da lata uma arma e atira em Sweetheart.

Ele cai.

Sweetheart: (*morrendo*) Eu realmente te amava

A coisa se manifesta. A arma cai no chão. Outro tiro é disparado. Darling grita. Toma Sweetheart nos braços. Toca o telefone.

Darling (*em off*): No momento, não podemos atender. Deixe o recado após o bip.

A Telefonista: Alô, Sra. Sweetheart. Eu sou do J.J.W.T. English Course e preciso falar com a senhora. Ocorreu um engano. A senhora não mandou seus documentos pelo correio. A senhora mandou um manuscrito de um livro ou algo do gênero. Por favor, nos ligue com o máximo de urgência. Se não ligar, tudo bem, estaremos entrando em contato com a senhora de qualquer maneira.

A coisa se manifesta. Darling caminha ate a jaula. Abre o caixote/jaula pela última vez.

Darling: Saia, meu amor. Saia desta jaula e não volte nunca mais. Você esta livre.

Antes que a platéia possa ver o que está na jaula, a luz cessa.

Fim.