



Universidade de São Paulo  
Escola de Comunicações e Artes

Pedro Carvalho Lopes

**Tradução do labiríntico em cena: a criação de uma peça-enigma a  
partir de As Ruínas Circulares**

Trabalho de Conclusão de Curso

São Paulo  
2023

Pedro Carvalho Lopes

TRADUÇÃO DO LABIRÍNTICO EM CENA: A CRIAÇÃO DE UMA  
PEÇA-ENIGMA A PARTIR DE AS RUÍNAS CIRCULARES

Trabalho de Conclusão de Curso do  
bacharelado em Artes cênicas, com habilitação em  
Interpretação Teatral, apresentado ao Departamento  
de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e  
Artes da Universidade de São Paulo

Orientadora: Profa. Dra. Lucienne Guedes Fahrer

São Paulo  
2023

Nome: Lopes, Pedro Carvalho

Título: Tradução do labiríntico em cena: a criação de uma peça-enigma a partir de As Ruínas Circulares

Aprovado em: \_\_\_\_ / \_\_\_\_ / \_\_\_\_\_

### **Banca Examinadora**

Profa. Dra. Lucienne Guedes Fahrer (orientadora)

Assinatura: \_\_\_\_\_

Prof. Dr. Felisberto Sabino da Costa

Assinatura: \_\_\_\_\_

Profa. Dra. Viviane Costa Dias

Assinatura: \_\_\_\_\_

Dedico às parceiras sem as quais esse trabalho não  
existiria, nem o anterior ou o próximo:

Marina Meyer,

Antônia Perrone

e Paula Halker.

Pessoas com quem eu amo criar e viver junto.

## Agradecimentos

A Clau, Wlade e Leila, primeiro pela vida, segundo pela vida na arte;

A Damaris Valentin, por ter percorrido o caminho junto comigo, e pela atenção amorosa às crises e alegrias de escolher todo dia ser ator;

Aos amigos e parceiros que também me conduziram até aqui: Douglas Vendramini, Caio Horowicz, Maíra do Nascimento, Guilherme Custódio, Danilo Arrabal e Nara Zocher;

Às professoras e professores que tive, por apontarem os caminhos do amor a esse trabalho;

Ao amigo Maurício Battistuci, pela filmagem do trabalho, que possibilita que ele exista a futuros interlocutores.

À turma de Atuação, que acompanhou esse processo com generosidade;

Aos funcionários do departamento de Artes Cênicas da USP;

E à minha orientadora, Lucienne, por me inspirar a viver o teatro com coragem, alegria e integridade.

*“Uma vez eu, Zhuang Zhou, sonhei que era uma borboleta flutuando de um lado para o outro, uma verdadeira borboleta, desfrutando ao máximo de sua plenitude, e não sabendo que era Zhuang Zhou.*

*Agora já não sei se era então um homem que sonhava ser uma borboleta, ou se sou agora uma borboleta que sonha que é homem.”*

Zhuang Zhou (c. 369 - 286 a.C.)

## RESUMO

O trabalho a seguir destina-se a refletir sobre o processo de criação do espetáculo teatral “Ficções”, de sua centelha de ideias até a realização diante do público. Elabora o conceito de Labirinto como possível deslocador da posição criadora e cognitiva do ator, através da obra de Jorge Luís Borges. Versa ainda sobre questões como a relação entre material literário e material cênico, e a busca por planos imaginários que transformem a feitura de programas performativos.

Palavras chave: Artes Cênicas. Labirinto. Não-linearidade. Performatividade. Jorge Luís Borges.

## ÍNDICE

1. REUNI TODA ALEGRIA, Ó VÓS QUE ENTRAIS.....	11
2. Retas encurtam espaços.....	13
3. A Experiência Labiríntica.....	15
4. O argentino que enxergava no escuro.....	19
5. Nas Ruínas Circulares.....	22
6. Programas metonímicos.....	26
7. Uma peça em quatro programas, ou Um enigma em quatro versos.....	30
8. FEITIÇO, de Antônia Perrone.....	33
9. O centro do Labirinto está em toda parte.....	36
10. Operar o Milagre (e link para a gravação do espetáculo).....	39
11. Bibliografia.....	44

*“A meio caminhar de nossa vida  
fui me encontrar em uma selva escura:  
estava a reta minha via perdida.*

*Ah! que a tarefa de narrar é dura  
essa selva selvagem rude e forte,  
que volve o medo à mente que a figura.*

*De tão amarga, pouco mais lhe é a morte,  
mas, para tratar do bem que enfim lá achei,  
darei do mais que me guardava a sorte.”*

Nos versos que inauguram a Divina Comédia, Dante se encontra desorientado em meio a uma “selva escura” que representa o desvio de sua senda. A noite longa e cheia de perigos conduz ao encontro com a alma de Virgílio, seu mais admirado poeta, que o conduzirá em sua jornada espiritual. Ao fim do caminho, a promessa de encontrar-se novamente com seu amor perdido, a inspiração maior de sua vida, Beatriz.

Em Janeiro de 2020 me dei a tarefa de transformar a Divina Comédia em meu Projeto de Conclusão de Curso. Às vezes, como verá, não sou tão dado a fazer coisas simples. Esse projeto nunca aconteceu e não é sobre ele que você lerá. A história é sabida, logo mais os teatros foram fechados, os sentidos invertidos, e meu propósito adiado. Não pensei muito mais na Comédia desde então. Ao fim do percurso que me conduzirá finalmente para além da graduação, e designado à tarefa de contar por onde passei, me lembro dos versos com que Dante dá o início de seu caminho, e penso que não há outro lugar por onde começar.

Retomei minha caminhada como artista no meio de 2021, os músculos do corpo e da inventividade encurtados por falta de uso. Também eu fui auxiliado para fora da selva por um poeta, vivo em sua obra, como foi Virgílio para Dante. Também parti em busca de uma paixão perdida. Convoquei minha aliadas (encarnadas) de criação teatral, que infalíveis, vieram viajar comigo. Ao fim, encontro tanto do que já havia no começo que posso perceber aquilo que sempre esteve aqui. Esse trabalho fala de algumas dessas coisas. Portanto, tendo assim aberto os portões, deixo aqui minha tradução pessoal da infame inscrição que Dante viu sobre o portal das profundezas:

**REUNI TODA ALEGRIA, Ó VÓS QUE ENTRAIS**

## Retas encurtam espaços

Foi um incômodo com a reta que me fez dar os primeiros passos desse projeto. A forma geométrica mesmo. A linha reta é descrita tradicionalmente por Euclides como comprimento sem largura ou profundidade que reside igualmente em relação aos pontos em si. Ou em outras palavras, no aforismo proferido aos estudantes mais ou menos interessados do ensino médio: “a distância mais curta entre dois pontos”.

Que a geometria euclidiana como modelo de universo tenha sido elegante e definitivamente desbancada pela Teoria da Relatividade Geral de Albert Einstein a mais de cem anos, que mostrou que *as retas fazem curvas no espaço* é tópico para outro trabalho. A questão aqui reside antes nas consequências epistemológicas do entendimento implícito de que a linha reta é a forma mais eficaz de se percorrer uma trajetória.

Não questiono aqui que a alternativa pela distância mais curta entre dois pontos seja uma estratégia de construção e deslocamento geralmente mais econômica e eficiente. Inúmeras maravilhas funcionam graças a aplicação desse conceito. É na relação com o tempo, sobretudo, que aquilo que a primazia da reta parece expressar me deixa em estado de alerta. Falo, evidentemente, da demanda por soluções instantâneas de problemas, que marca o ritmo de produção de nossa época, com seu desejo obsessivo pela “otimização” de processos, mas mais ainda, pela própria concepção de tempo

linear, impregnada em todos os tecidos da vida, que simultaneamente funda e reproduz uma visão de que o tempo histórico é uma flecha apontada para um futuro cada vez mais acelerado e eficiente, que jamais volta por onde já passou. Em suma, uma parte muito significativa da mentalidade ocidental.

E, como aquela anedota dos peixes que não tem a menor ideia do que seja “água”, talvez seja importante nos lembrarmos que o *tempo do progresso* é um fruto bizarro da mentalidade ocidental. Estamos imersos em um, que contém o outro a todo o tempo, ao ponto da naturalização. Há alternativas, no entanto, para outras formas geométricas de tempo, concebidas e experimentadas por povos não ocidentais. O tempo do mito é, em muitos casos cíclico, espiralado, onírico, orbital, ancestral.

Tais desenhos do correr do tempo, mais ligados, inclusive aos ciclos do universo observável e da vida, experimentadas no cotidiano por povos que têm seus pés bem plantados no mundo, encontram muitas vezes seu berço nas histórias contadas pelas pessoas. As narrativas, com sua multiplicidade de caminhos e trajetórias geométricas possíveis me parecem de suma importância na reprodução da concepção que temos do mundo, e do elemento através do qual o vivemos: o tempo. E sendo assim, no ímpeto daqueles que estão no início da vida na arte, me dei a tarefa simples de, no meu trabalho de conclusão de curso, sair à caça de uma nova forma geométrica de linguagem da cena. Circular, por inevitabilidade, onírica, por convicção política, labiríntica, porque essa palavra simplesmente não me saía da cabeça.

## **A Experiência Labiríntica**

O Labirinto não existe. Ou, contraditoriamente, o Labirinto existe, e com vigor notável nas imaginações míticas dos povos desde a antiguidade. Ainda que possa ser atualizado nas mais diversas formas em nossa realidade concreta, o Labirinto é antes uma poderosa imagem mental (ou experiência arquetípica) partilhada, sem referentes arquitetônicos específicos na dimensão do real. As construções de labirintos em nosso mundo físico, gráfico, digital, etc são magníficas versões dessa ideia de Labirinto, que mesmo em mitos amplamente difundidos a séculos, como o Labirinto de Creta, ganha formas muito distintas de acordo com como é imaginado por cada narrador.

Hipotético, o Labirinto pode ser tão múltiplo quanto a profusão de veredas que evoca, tão enigmático quanto os mistérios que suas paredes encerram. Seu esquema espacial típico caracteriza-se por corredores, amplos ou estreitos, que se dividem em bifurcações e encruzilhadas a cada etapa do caminho. A pessoa que o atravessa, destituída de quaisquer elementos de orientação além dos fornecidos pela estrutura que tem como função desorientá-la deve confiar apenas em sua intuição nas decisões que o Labirinto constantemente a convoca a tomar. A escolha por um lado ou outro

será inevitavelmente marcada pela dúvida acerca das possibilidades que se abririam no caminho alternativo. O sentido muda constantemente. Para ir adiante será necessário caminhar na direção oposta. A contradição do possível sentimento de claustro é que não existam portas trancadas, que o caminho até a saída esteja teoricamente acessível a todo momento, bastaria percorrê-lo. Aí mora o potencial angustiante da experiência do Labirinto, um jogo cruel de desorientação, e esperança de que a cada curva se encontre a saída ansiada.

Ao mesmo tempo, o desafio da espacialidade convoca a uma reorganização radical dos sentidos. Quando a lógica engana, a que inteligência se volta o navegador? Que estratégias podem surgir da necessidade de percorrer um espaço anti-linear como esse? Imerso em um tempo que mata o mistério do mundo com seus aparelhos de localização e respostas em linha reta, eu me pergunto o que tem a contribuir à transformação da consciência essa experiência tão primordial de estar perdido espacialmente? Em que os aliados são os rastros que se deixa pelo caminho, o coração acelera, a atenção se aguça, e a intuição é convocada de onde quer que tenha sido esquecida.

Não à toa já mencionado aqui, o Labirinto de Creta é o mito que fornece a pedra angular para o imaginário do Labirinto nas tradições ocidentais. É realmente muito difícil fugir dele. A ilha que leva o mesmo nome da cidade-Estado que abrigava é um território de violenta atividade sísmica. Nunca, em Creta foram encontradas evidências (Fisher 2001) que apontem para a existência de um labirinto ali. A história material da ilha aponta, no entanto, para sucessivas destruições das estruturas da cidade antiga, pelos tremores do fundo da terra. O salto não parece tão ousado: em uma ilha em que as pedras rugem e os templos e casas desabam, as pessoas imaginam um monstro terrível confinado no subterrâneo.

A construção do Labirinto teria sido designada a Dédalo (pai de Ícaro), celebrado inventor então em exílio na ilha, como espaço de contenção da criatura. Anos antes, Pasífae, a rainha de Creta havia sido punida por um crime de seu marido, o rei Minos, que tentara enganar os deuses. A Pasífae fora lançado o desejo irrefreável de ser penetrada por um touro branco antes enviado como graça divina ao rei, e agora convertido em pura ira explosiva. Com ajuda de Dédalo, que constrói para a rainha uma vaca oca de bronze em que ela possa adentrar, Pasífae realiza o desejo de sua maldição e dá à luz uma criança meio humana, meio touro. Vergonha do rei, à punição dos deuses tornada carne é dado o nome de Asterion, que será conhecido como Minotauro. Desenhado como espaço de sua contenção e ocultamento, o Labirinto se estende por quilômetros na escuridão dos subterrâneos da cidade. A Creta mítica é ao mesmo tempo as duas cidades assimétricas, cada qual com seu soberano. Sob a luz do Sol, o poderoso Minos. Nos corredores e galerias sombrias, o Minotauro que faz a terra tremer.

Não narro o mito à toa, sei que ele é bem conhecido. A essa história atribuo um aspecto indissociável da imagem arquetípica do Labirinto. Esse mesmo evidente empreendimento de contenção do monstro vergonhoso que fará com que seja tão comum a associação entre o Labirinto e o Inconsciente (descrito por Jorge Luís Borges como “*a triste mitologia do nosso tempo*”) me faz pensar no Labirinto, antes de tudo, como o espaço natural da habitação do mistério. O terrível, o maravilhoso, o indizível. “*A revelação daquilo que todavia permanece oculto*”, como ouvi certa vez de uma amiga querida. Nas profundezas reside a resposta, temida, talvez. O caminho até lá está livre, mas não por isso menos inacessível. O Labirinto é, para mim, a representação espacial do que é um *enigma*.

Angústia, reorientação dos sentidos, mistério, enigma. Ignorei até aqui um lado tão ou ainda mais importante desse meu objeto de obsessão: labirintos são divertidos. Sejam aqueles padrões gráficos que resolvemos em livros de quebra-cabeça, ou as recriações feitas em sebe nos parques ou jardins na nobreza, ou mesmo enquanto experimentos mentais, os labirintos (talvez por serem hipotéticos) ativam essas questões das quais discorri através da ludicidade. O desvio do linear é uma necessidade cognitiva. Apoio essa afirmação no fascínio e divertimento que pessoas de todas as idades encontram com esses jogos-labirinto na forma de brincadeira.

Como se dá uma narrativa labiríntica? Essa foi a pergunta inicial do projeto, mais ou menos um ano antes do momento em que escrevo esse texto. Tendo atravessado o percurso, creio que hoje a pergunta que nosso experimento espetáculo busca responder é: Como pode se dar uma forma labiríntica da cena? A diferença entre as duas interrogações conta muito da história do processo de criação. De investigações que se sustentavam na palavra dita, para um arranjo em que a palavra pode se incorporar como um dos atos labirínticos possíveis na criação de uma peça-enigma. Mas a pressa mata o mistério. Sem maiores desvios que essa grande galeria que abre o caminho, darei seguimento ao percurso com a convocação de alguém sem o qual esse projeto não chegaria perto de existir como existe. Ele é um ser brilhante, mas genioso, que esteve até aqui ouvindo por detrás do pano, esperando que eu preparasse o espaço para que ele faça seu feitiço acontecer.

## O argentino que enxergava no escuro

Os habitantes da divina biblioteca creem-na infinita. Nascem e morrem em trânsito por suas salas hexagonais, que se sucedem idênticas em todas as direções. Ainda assim, dois livros idênticos não serão encontrados em toda sua extensão. Cada livro possui quatrocentas e dez páginas, em cada página quarenta linhas, em cada linha, oitenta letras de cor negra. O corpo da Biblioteca de Babel é todas as combinações possíveis de símbolos ortográficos cabíveis nesses tomos (incluindo espaço, ponto e vírgula), “*ou seja, tudo o que é dado expressar: em todos os idiomas*” (1944 p.73). Um embaralhamento total do infinito. Nela se encontra, em algum lugar, esse Trabalho de Conclusão de Curso. Se encontra igualmente esse mesmo trabalho, em sua exata versão que me faria famoso mundo afora, e outra que redundaria em nota zero e uma agressão física por parte da banca examinadora. Em alguma prateleira, o relato detalhadíssimo da sua próxima manhã de terça-feira, escrito em aramaico; em outro, um livro gêmeo com uma única mentira confusa na primeira linha da página 315. Cada coisa, em todas as variações, como uma molécula de água no fundo de um oceano de aleatoriedade.

No conto que descrevo, a criação dessa realidade é pretexto para a exploração das consequências do argumento que lhe dá origem: É relatado que a proclamação de que a Biblioteca a tudo abrangia inundou as pessoas de felicidade. Eram guardiãs de um tesouro absoluto e secreto.

“Não havia problema pessoal ou mundial cuja eloquente solução não existisse: em algum hexágono. O universo estava justificado, o universo bruscamente usurpou as dimensões ilimitadas da esperança.”

(1944 p.74)

Com a promessa de que em seu mundo em forma de prateleiras infindáveis em hexágonos repetitivos, a resposta para tudo, para os mistérios de seus próprios destinos se encontra disponível, as pessoas enlouquecem exaurindo livro após livro de linhas sem sentido.

“A escrita metódica me distrai da presente condição dos homens. A certeza de que tudo está escrito nos anula ou faz de nós fantasmas. Conheço distritos em que os jovens se prostram diante dos livros e beijam com barbárie as páginas, mas não sabem decifrar uma única letra. As epidemias, as discórdias heréticas, as peregrinações que inevitavelmente degeneram em banditismo, dizimaram a população. Creio ter mencionado os suicídios, cada vez mais frequentes. Talvez a velhice e o medo me enganem, mas suspeito que a espécie humana — a única — está em vias de extinção e que a Biblioteca perdurará: iluminada, solitária, infinita, perfeitamente imóvel, armada de volumes preciosos, inútil, incorruptível, secreta.”

(1944 p. 78)

O esforço de síntese não dá conta da elegância e profundidade a que chega o texto (e cuja leitura eu recomendo a todas as pessoas, hoje mesmo, agora, se possível.) A Biblioteca de Babel é, de Jorge Luís Borges um de seus labirintos literários. A espacialidade descrita é certamente desconcertante, mas é na situação que cria essa realidade a real morada da desorientação e angústia, da já citada contradição tensa que surge de se saber teoricamente tendo acesso àquilo que se busca, e que nunca se encontrará. Frequentemente em Borges, o acesso ao infinito derrete toda possibilidade de sentido. Se pude dizer que o Labirinto é uma imagem arquetípica e polissêmica, e que toda edificação de um labirinto é sempre a

atualização dessa imagem, Borges é provavelmente o autor que a atualizou com maior diversidade, em seus contos, poemas e ensaios.

O mais importante para este trabalho é que Borges construa labirintos não (só) em referência àquele esquema espacial típico que descrevi como sucessivas galerias e corredores que se bifurcam, mas sobretudo como invenção de *realidades labirínticas*, situações. Em Funes, o Memorioso, o homem em sua juventude desperta de um acidente capaz de lembrar-se de tudo. O momento presente, assim como as memórias mais triviais são tão ricas, tão perpetuamente nítidas que a vida se torna um borrão insuportável. Na infinidade de informações, não se distingue o importante do descartável. A Loteria da Babilônia (um conto muito divertido, talvez meu preferido) oferece uma janela a uma dessas realidades, em que cada aspecto da existência é ditado por um sorteio sagrado, que se desdobra em outro e mais outro até os mínimos detalhes desse mundo ordenado pelas arbitrariedades do acaso absoluto. Em *tlön, uqbar, orbis, tertius* (esse é mesmo o nome do conto), toda uma dimensão é encontrada no conteúdo de uma enciclopédia fictícia, em que a linguagem isenta de substantivos funda um universo em que não se crê na matéria; o mundo “não é um concurso de objetos no espaço; é uma série heterogênea de atos independentes. É sucessivo, temporal, não espacial.” (1944 p.20)

Logo vê-se que os exemplos são bastos e dou-os com alegria. De fato, é o que tenho feito no último ano, para a revolta das pessoas que vivem comigo. A inventividade dimensional de Borges me impressiona, não há limites para a criação de situações impossíveis. Sei que os labirintos foram também para ele imagem constante, são citados e tematizados a todo o momento. Borges traduz essa ideia sobretudo no desenho do tempo de seus mundos, em com tal profusão que nutriria mais vários projetos como esse. Foi o encontro com um conto, no entanto, que de tão peculiar a temporalidade de sua narrativa, me deu finalmente as condições para a elaboração do trabalho.

## Nas Ruínas Circulares

Emergindo exausto de um pântano, o homem chega enfim às ruínas. Longa foi sua jornada até aquele círculo de pedras chamuscadas por fogos antigos, mas quando, diante da estátua que consagra o templo a uma divindade borrada e esquecida ele se deita, não o faz “por fraqueza da carne, mas por determinação da vontade” (1944 p.46). Dormir é sua tarefa, sonhar, a labuta de seu propósito mágico. Não há espaço em sua alma para pensamento que não seja voltado ao objetivo que o toma por completo. Quer criar um ser feito de sonho. Sonhá-lo minuciosamente, de modo que seja indistinguível dos demais sujeitos viventes, e então impô-lo a essa realidade de corpos que persistem em meio à fisicalidade das coisas. No espaço do sonho, o mago é como um demiurgo que molda o tecido do mundo à sua vontade; lá ele testa muitos métodos de criação. Falha, frustra-se, muda de estratégia, encontra sucesso, enfim, com seu filho onírico que vive e parte sozinho para outras ruínas circulares. O fogo toma templo uma vez mais, e tendo cumprido seu propósito, o mago decide aderir às chamas como seu ato final. O que segue nas últimas linhas é o que faz das Ruínas, verdadeiramente, um conto circular. Deixo que o autor termine:

“Caminhou contra as línguas de fogo. Elas não morderam a sua carne; antes o acariciaram, inundando-o sem calor e sem combustão. Com alívio, com humilhação, com terror, compreendeu que ele também era uma aparência, que outro o estava sonhando.”

(1944 p.52)

Não tenho como saber de que maneira isso te afeta, pessoa que me lê. Eu pessoalmente acho o fim do conto aterrador. A narrativa que ia curiosa até ali, enigmática até, subitamente se me desvela uma trágica prisão existencial. Imagino magos sonhados que sonham magos sonhadores de magos em ruínas circulares até o infinito do futuro e do passado. Espiral de perpetuação dessas vidas irreais, em sujeitos obcecados pela criação de duplos que tomarão seus lugares no ciclo que não se encerra. Aparece a amplitude dos interesses que Borges exerceu ao longo de toda a vida, filosóficos e teológicos. Difícil não pensar no Eterno Retorno de Nietzsche<sup>1</sup>, ou na roda do sofrimento reencarnatório do *Samsara* nas tradições hinduístas<sup>2</sup>. O infinito, a eternidade, e sobretudo a irrealidade da criação são motivos recorrentes de sua obra.

É a isso que me refiro, finalmente, quando falo de uma narratividade labiríntica. Note que esse é à rigor um dos contos mais lineares de Borges; são poucos, afinal os que seguem a trajetória de uma personagem de um ponto a outro, de um início a um fim. Não se trata, portanto, da forma. A experiência labiríntica é fluída, adquire muitos suportes. É, no entanto, na situação construída, ou antes, na história contada que a não linearidade se aponta, e a serpente termina por devorar seu próprio rabo.

---

<sup>1</sup> Em *História da Eternidade*, Borges elabora sua perspectiva das ideias de Nietzsche em um ensaio intitulado *O Tempo Circular*.

<sup>2</sup> Além do Hinduísmo, tradições budistas e jainistas incorporam o conceito de que a transmissão de *atman* (princípio vital) entre mundos materiais é uma condição negativa a ser superada

Curioso o ato de refletir à posteriori, pois é justamente na direção da forma que foi minha primeira hipótese quanto à tradução do labiríntico desse conto na cena, o primeiro teste acerca da criação de uma peça que desafie a linearidade do tempo. O pensamento era o seguinte: se existe fundamento na hipótese em torno da qual se arquiteta esse projeto teatral, e realmente as linhas retas são formas mentais que se impregnam nos mais variados tecidos da vida, então é relevante rever a convenção que organiza a maioria dos encontros teatrais — a do prosseguimento linear do tempo, em que o público se senta no começo e se levanta (para aplaudir, se der tudo certo) ao final. Eu queria, para tanto, realizar a circularidade que o conto aponta, trazê-la para o centro, fazer dela o próprio modo de narrar, de modo que o fim e o começo da história se dessem em toda parte, e pudessem ser dados pela própria apreensão dos espectadores.

Em suma, queria construir um experimento em que a história fosse reformada para poder ser contada ciclicamente e sem interrupções por horas e horas. A exaustão metafísica do sonhador eu traduziria na minha própria exaustão física. Nosso grupo, então em formação, mirava no encontro que se cria entre ator e público, e na dissolução dos códigos que costumam regê-lo. Enquanto a cena acontecesse, as pessoas poderiam se relacionar com ela espacial e temporalmente como assim o desejassem: por vinte minutos ou cinco horas, ininterrupta ou intermitentemente, imóveis ou em trânsito, e assim os pontos de início e fim seriam próprios da experiência de cada um. A esse projeto demos o nome de *instalação narrativa*.

Enfim, toda essa concepção feita, o conto inteiro na ponta da língua, o tédio. Simplesmente nada se realizava. As palavras, minhas queridas aliadas eram meus próprios grilhões. Apesar de ter sido um movimento importante de aproximação com o material, o ato de memorizar o conto também fez com que essas investigações iniciais saíssem bastante engessadas. Trouxeram, entretanto, uma descoberta até que um pouco óbvia: o conto funciona muito melhor como palavra deitada, em sua forma escrita. Jorge Luís Borges, com

impressionante habilidade literária, já criou a mais de meio século sua narrativa de circularidade aterradora. E meus experimentos exaustivos pouco incitavam essa experiência mais do que o faria a leitura do conto em si.

Não será essa vereda a conduzir à saída. Se te levei por ela, não foi por maldade, mas por crer que o percurso que se segue no jogo-labirinto do processo teatral é importante como é o ponto de chegada. Chegaremos lá, como eu não haveria de ter chegado se aqui não tivesse estado.

A tradução do labiríntico literário em labiríntico cênico passaria, como passou, por encarar as diferenças entre essas duas dimensões da linguagem. A reprodução de uma ideia (mesmo que eu ainda a ache instigante) anterior à realização não se mostraria mais frutífera do que aquele primeiro método que o mago das Ruínas testou em seu projeto mágico. Eu, como ele, precisaria meter os pés e percorrer o caminho misterioso da criação desse filho de sonho que resiste em se tornar corpo. Lembro-me agora do que disse uma professora muito querida, enquanto desmontava a perspectiva de que eu tivesse feito uma cena boa com o pouco trabalho que eu havia realmente colocado: “Pedro, ideia não faz teatro.”

## Programas metonímicos

Atores devem ser sujeitos engraçados, sobretudo para quem os dirige. Lá estava eu, agrilhado pelo texto do conto que orgulhosamente tinha decorado, com sincera dificuldade de seguir adiante. A vereda sem saída em que me encontrava dizia respeito ao desafio de ativar o material, o que naquele momento não se dava através das experimentações de ordem narrativa. Era necessária uma mudança da dimensão do agir. Foi por volta desses ensaios que Paula Halker, minha diretora, sugeriu que conduzíssemos o trabalho no sentido da noção de programas performativos.

Ativador de distintas sensibilidades por sua natureza, o programa performativo é descrito por Eleonora Fabião (2013) como um “procedimento composicional específico”, um “motor de experimentação psicofísica e política”. Vive através da articulação de enunciados de ação os mais claros e concisos possíveis, que serão colocados em prática em qualquer dado momento presente. De fato é o acordo de quem performa ou atua consigo mesmo de manter-se com rigor dentro do enunciado estipulado previamente que tem o poder de deslocar totalmente a experimentação para o campo da prática. Um programa pode ser refeito, sempre de maneira diferente, mas não propriamente ensaiado, porque “ativa circulações afetivas impensáveis antes da formulação do programa” (2013, p.4). A tentação pela representação pode enfim se dissolver, em uma dinâmica que enfatiza a ação artística. O programa não busca mostrar nada, mas fazer coisas acontecerem.

O que eu busco fazer acontecer então, quando me lanço a investigar as Ruínas? O que busco mobilizar nas pessoas quando lanço as Ruínas como material ativador de encontros? Não seria na torrente narrativa que eu nadaria mais, mas onde mergulharia para voltar com as questões centrais desse texto, capazes de me fornecer o arcabouço imaginário das ações a serem compostas. Para criar meus programas, que enfim buscavam a tradução desse conto em ação, o esforço foi o oposto do momento anterior do processo: nada de apego à palavra alguma, nem à totalidade da obra; meu trabalho era de síntese.

O procedimento é como uma engenharia reversa, que pode-se chamar de busca pelo mito do papel. Tendo que contar essa história sem palavras, o que seria fundamentalmente necessário para que ainda assim se preservasse um acontecimento poético? Como expressar o que acontece nesse conto com economia máxima de ideias, como chegar à ideia central?

O centro das Ruínas a que chegamos foi o seguinte:

Um homem cria um duplo de si, feito de algo impalpável.

Se percebe então, criado de igual maneira.

Você pode pensar que é uma atitude por demais reducionista perante um material com tamanha riqueza de detalhes. Onde está o sonho como procedimento mágico, a circularidade sem fim, o fogo como entidade reveladora, e tudo o mais ainda que eu nem consegui fazer caber na minha melhor tentativa de resumo do conto para essa monografia? Pois bem, o que eu proponho é que tudo isso está aí, pulsando e querendo se manifestar.

A imagem que eu encontro é botânica. Ao se cortar a ponta de um galho de uma árvore enorme, digamos, uma samaúma, não se pode dizer

que esse pequeno ramo da árvore contém a árvore em toda sua dimensão. A samaúma é uma entidade por demais complexa e poderosa para caber em algo tão simples e pequeno. E no entanto, quando se devolve esse raminho para a terra, ele cresce por conta própria e se enraíza. Logo nascem novos brotos e folhas, e temos uma mudinha de samaúma, que em décadas pode alcançar o tamanho de sua originária. Vemos que não havia nada de simples naquele ramo, mas algo de incrível e misterioso, gerador de um ser vivo por completo. A esse processo é dado o nome de "estaquia" (*cutting* em inglês), um tipo de reprodução assexuada de plantas, também conhecido como propagação vegetativa.

O texto (não apenas texto escrito, o texto de qualquer obra) é igualmente um organismo vivo capaz de adaptações surpreendentes. Se afirmo isso é apenas porque o exercício de corte que descrevo pôde me mostrar, ao longo dos meses de trabalho, a reconstituição de questões importantes para a vida do material apenas a partir dessa premissa sintética: a de um sujeito que cria seu duplo irreal, apenas para descobrir-se irreal de igual maneira. A nova obra que se cria a partir de sua reconstituição temática (ou mítica) não é igual à anterior; mais parece uma reorganização total dos elementos que a fazem viver. (Adendo: acabo de perceber a similaridade dessa imagem do processo de estaquia que encontrei com a própria empreitada do mago do Borges, de reproduzir-se em um ser autônomo, capaz de reproduzir-se também. Enfim, parece que até as figuras de linguagem que encontro para refletir sobre esse processo criativo brotam da imagem central através da qual mergulhamos nas Ruínas.)

Em suma, o caminho para que levamos o trabalho da cena em relação ao literário não é metafórico, mas metonímico, como sempre sugere a Paula. Explico a diferença: a metáfora é uma imagem que está no lugar da outra, é comparativa, e por isso opera pela substituição. A imagem metafórica se sustenta pela referência à imagem de origem, oferecendo-lhe uma perspectiva diferente. As duas imagens, sobrepostas, criam uma terceira, que

é a que está em questão. A metonímia por outro lado, chamada de “parte pelo todo”, ainda que também realize uma substituição (toda figura de linguagem é, de certa forma uma metáfora) não o faz por via comparativa, mas de continuidade. Pelos braços que meu tio pede para ajudá-lo num dia de mudança, antevejo as pessoas da família que carregam os móveis. A operação mental é reconstitutiva. Eu a tenho considerado maior fonte de energia na elaboração de programas que dêem conta de traduzir a riqueza simbólica da obra literária de Borges em ação simples diante do público.

Descrevo a seguir os quatro programas metonímicos (mais um) que reconstituem na cena as Ruínas Circulares a partir do que encontramos no conto de mais vital. Essa é a dramaturgia da peça, que chamamos finalmente de **Ficções**, cuja gravação pode ser assistida pelo link do Youtube adicionado ao final do trabalho.

## Uma peça em quatro programas, ou Um enigma em quatro versos

### *Ficções*

0. O espaço é habitado por dois conjuntos de seres: o primeiro é o criador, e as criaturas que ele eventualmente convoque à vida; a segunda são os bichos. Os bichos são folhas de papel de arroz, que quando estendidas apresentam dimensões de mais ou menos 2,30m de altura por 60cm de comprimento, por uma fração de milímetro de profundidade. Os bichos também são os fios de nylon que podem suspendê-los nos três sucessivos cabos de aço que atravessam o espaço, e que frequentemente se enroscam e criam emaranhados relevantes. Permanecem adormecidos no chão, cada qual à sua maneira, até que o criador os ative, puxando os fios de nylon que os conduzem para as posições em que ficam de pé. Juntos, os seres moldam o espaço segundo a necessidade dada pela tarefa do criador em cada momento. Ao longo de toda a peça, o criador erguerá os bichos de seu descanso, eventualmente os moverá pelo cabo de aço, e até os devolverá ao chão, com isso criando distintas disposições espaciais.

1. O criador leva consigo um recipiente, como uma pasta ou caixa de madeira, de onde retira um órgão e pequenos membros feitos de

papel-cartão preto. Começa pelo coração. Agachado, ele estende os braços e prende-o com fita crepe em um fio de nylon tensionado verticalmente, de modo que, por detrás de um dos bichos erguidos, a sombra do coração flutue no ar. O tórax vem em seguida, e então a cintura dobrada, as pernas contraídas, os pés ativos contra um chão que não há. Com carinho minucioso, adiciona um braço, que se estende no vazio, depois o outro, a cabeça vem por fim. Quem olha esse pequeno ser de sombra que se forma sem pressa pode ir percebendo aos poucos, pela posição agachada, pelos braços preparados a tocar algo, que ele guarda a mesma silhueta de seu criador no ato de criá-lo.

2. O criador acaba de conduzir três de seus bichos de modo que toquem-se lado a lado, contíguos, formando uma parede. Olha-a, e começa. De pincel espesso e um copo de vidro na mão, o criador irá desenhar sua própria sombra com água na superfície dos papéis. Percorre o pincel por sua silhueta, mas é inevitável que ela já tenha se movido quando tenta completá-la. A forma humana da sombra jamais se fixa, a tarefa é sempre a tentativa de captura do fugidio. O criador pode buscar representar-se como quiser, e assim se move segundo a necessidade: desenha-se de lado, de costas, de cócoras, de pé. Pode erguer as pernas e desenhar os pés se sentir que sua sombra deva tê-los também, abrir a boca se quiser que tenha dentes. O pincel, no entanto, deve percorrer apenas o que a silhueta toca no papel. Ao chegar ao fim da parede, o criador contempla o desenho de sua sombra, ou os rastros deixados por ela, enquanto no primeiro papel os traços d'água já estão quase secos.

3. Agora, todos os bichos já se levantaram e juntos estruturam o espaço: uma casa, de quatro paredes fechadas. Lá de dentro, o criador saca uma pequena lâmpada azul ainda apagada, e antes que a luz escape, esconde-a dentro da camisa. Frágeis fragmentos luminosos

vazam, colorindo irregularmente as paredes da casa. O criador gira a lâmpada nas mãos fechadas, dá a ela movimento, permite que cada vez um pouco mais ela ilumine o espaço ao redor. Sua sombra está agora em toda parte, amorfa, não humana. É visão que teria um embrião dentro do útero, as formas do mundo, e as suas próprias ainda sem definição. O que o criador faz é, aos poucos, afastar a fonte de luz de si, dar contorno à silhueta humana que se desenha nas paredes. Simultânea ao corpo que se forma, uma voz embrionária experimenta a vibração no ar em busca de constituir-se som, e depois linguagem. Corpo, voz e linguagem atravessam juntos o processo de criação até que se diga:

“eu estou aqui.”

4. O criador agora fala. E fala com as pessoas que o ouvem. Estabelece a interlocução com aqueles junto do qual um feitiço será realizado. O objetivo aqui é criar um ser partilhado, que exista com plenitude, apenas para pessoas que escutam e para a pessoa que diz. Detalhe por detalhe, cria-se esse ser invisível que pode ser visto. A dimensão da linguagem entrelaça-se, age e dá à vida na dimensão do real, o que é explicitado pelo criador, que simultaneamente molda e dissolve seu filho spectral, realiza e revela o feitiço. Percebe-se então existente fisicamente diante das pessoas por um período pequeno em relação ao que existirá enquanto memória. Percebe-se tão consistente, moldável e, em última instância, irreal quanto o filho que criou.

O percurso das palavras referente ao último programa metonímico é o que se encontra a seguir, sob o nome de FEITIÇO, e autoria de nossa cenógrafa-dramaturga, Antônia Perrone, incrível criadora de imagens.

## FEITIÇO

Eu estou aqui, diante de vocês, e falo. Pronuncio, enuncio, sopro. Nada do que digo existe, mas tudo que digo está aqui; nenhuma das coisas perdura, subsiste, cada palavra que sai da minha boca é um som que vibra o ar e vibra até deixar de vibrar e novamente fazer-se silêncio. Mas vocês ficam com algo vibrando, ainda. Mesmo depois do ar já não vibrar mais. Eu digo ‘artéria’ e agora mesmo já deixei de dizê-lo, já é outro som, foi o som da própria palavra som, que ó, já sumiu também, mas vocês ainda ouvem a artéria que eu disse, e já tem-na em mente, tem-na quase que nas mãos. Podem vê-la, se quiserem, mas sem ver, porque na verdade não há nada aqui para ser visto. Veem uma artéria diferente da que eu vi, é certo – mas se eu disser que é uma artéria roxa, uma pequena artéria lilás e semitransparente, fina, uma arteríola, no centro de um coração de pedra, um coração gelado de uma pedra cinza amarelada como um topázio, talvez vocês já a vejam mais parecida com o que eu vi.

E todavia, tampouco eu a vi, tampouco a vejo agora, vejo-a como talvez queira que vocês vejam, vejo-a evocada pelas palavras que faço vibrar no ar, pelas palavras que pulsam o ar como pulsa o coração de pedra que eu inventei. Esse coração não existe, está morto, mas toda vez que eu chamo seu nome, ele pulsa, anima-se, e o coração que eu vejo e vocês vêem vive. Posso continuar esse corpo, seguir das artérias ao coração às veias às capilares, posso dizer de todo o sangue que corre nesse corpo; concedo-lhe a cor e o movimento, concedo-lhe irrigar tecidos moles e duros; posso descrever-lhes o tamanho dos ossos, o encaixe das cartilagens, e agora vocês vêem fibras e estofos de um corpo cujo coração de pedra pulsa como pulsam as palavras coração, pedra, vivem no ar e entre nós ao chamarmos seus nomes. Entre nós, ergue-se esse ser, que começou no tum-tum do topázio gelado, e se estende até os dedos dos pés desse corpo, se entranha nas dobras das gengivas, em cada fio de cabelo cor de cobre; eu e vocês o vemos, e vemos sem ver, e vocês vêem todos os detalhes desse corpo que eu fiz fazendo vibrar o ar com a canção dessas palavras.

No ar, esse ser: que flutua como fantasma, que só eu e vocês vemos, um fantasma nosso, um filho da minha fala e da sua escuta. Um filho de todas as palavras que eu falei, e que continuo falando, aqui diante de vocês; de todas as palavras que vocês escutam e a cada palavra veem algo mais do ser que eu conto. Dessas palavras que são arbitrariedades de desenhos e sons, traços, riscos e bolas e trrrs e fffs e ãs e bs e ds combinados. Se eu disser que ele tem olhos de porcelana e uma pele de tigre ou de touro, já verão os globos brancos e cintilantes, já sentirão a textura do pelo curto e macio; nesse espectro entre nós, o cinza e os chifres. Já verão os pés, se eu disser que os tem; já entenderão como caminha, se contar-lhes que é lentamente. E veem tudo, e veem cada passo, embora seja um fantasma, embora não haja aqui mãos nem pés nem unhas nem dentes, nem mesmo o coração; entre nós, não há nada. Apenas o eco das palavras.

Damos à luz um ser nenhum, à luz um ser de sombra. E fazemo-lo o tempo todo, a cada fala, cada gesto no ar; a cada aceno, sorriso, a cada lágrima corrida; nascem vagos, trêmulos, opacos, filhos nossos. Narro a vocês um coração de pedra, mas poderia narrar os claustros de um labirinto, descrever o tremular das velas do navio, as roupas no varal; poderia confidenciar-lhes meus sonhos, ou o medo das coisas no escuro. Poderia perguntar-lhes algo, pedir-lhes simplesmente que me dessem um copo d'água. E até assim, viriam à luz nossos filhos, como vêm agora. Vêm tremulando como os restos da palavra dita, como o vento na bandeira branca. Podem ver, agora, o ar que fiz soprar?

Como um feitiço, aparecem das palavras que eu digo e vocês ouvem – espectros, sonhos, nossos filhos intocáveis de canções ondulantes no ar. Descosturam-se da vibração das vozes, seguem pelo mundo. Refugiam-se – sabe se lá onde ou com quem –; vivem entre nós, ocultos à plena vista. Desdobram-se, perpetuam-se em trejeitos, sons e escolhas. Nossos filhos agem na terra, fazem o destino das multidões. São filhos que têm filhos por conta própria, que seguem seus caminhos também. Do barco, nasce o mar; da água, a sede; do labirinto, a angústia.

Damos à vida dando ao nome, como também nos foram dados nomes para que pudéssemos ser. Nomes tão reais como os nossos, tão vagos como os nossos, nomes de seres e coisas reais e vagos como eu e vocês. Também sou um ser nenhum, um fantasma. Daqui a pouco, serei mais uma palavra – palavra Pedro, pedra, coração –; viverei como tudo mais que fiz e disse aqui, como sombra, lembrança, borrão. Aparecerei a vocês mesmo que já não me vejam mais, basta que meu nome vibre no ar, dito por alguém, escutado por outro. Basta que se lembrem de mim. Venho como assombração, embora eu já não exista diante de vocês, não fale, não enuncie, não sople; embora não haja mais eu, nem eco, nem nada.

## O centro do Labirinto está em toda parte

*“Em geral, performers não pretendem comunicar um conteúdo determinado a ser decodificado pelo público, mas promover uma experiência através da qual os conteúdos serão elaborados”* (2013 p.2). Assim falou Eleonora Fabião, e a ela nos aliamos na compreensão de nossa prática. “Ficções”, para além de ser o mesmo nome do livro de Borges onde se encontra As Ruínas Circulares, e outros contos geradores desse projeto, remete à multiplicidade desses quatro (ou cinco) programas, criados como atos mais ou menos independentes, que em conjunto apresentam lados diferentes do mesmo objeto poético. Gosto de pensar o trabalho como “enigma em quatro versos” por dois motivos:

O primeiro remete, evidentemente, à ideia de enigma, presente no título da monografia que você tem em mãos. Enigmas são esquemas da linguagem, frequentemente lúdicos, que fazem do mistério a maneira de apresentar alguma coisa a alguém. Escondem a resposta no fundo, descrevem a coisa em questão de maneira ambígua, indireta, por vezes obscura, com o objetivo de acionar no interlocutor uma atitude interrogativa, investigativa. O bom enigma é o que engaja fisicamente quem o escuta; que reorienta cognitivamente, que obriga a pensar de ponta-cabeça. Como diria o

mestre Tom Zé: eles explicam para confundir, e confundem para esclarecer<sup>3</sup> Retomo a ideia de que um Labirinto é no plano espacial o que um enigma é no plano da linguagem.

O segundo é a brincadeira presente na palavra *verso*. Um enigma em quatro versos seria, sem surpresas, algo como uma charada em quatro frases. Cada uma delas oferece uma informação importante para o todo, mas que ganha significado somente em conjunto. Assim, se digo-te que tenho quatro pernas pela manhã, talvez não seja nem suficiente para que você se engaje na busca pela resposta; mas se sigo dizendo que ao meio-dia caminho com duas, e à meia-noite são três, aí então temos um enigma que mobiliza a curiosidade<sup>4</sup>. *Verso* também descreve a face de um objeto, como o verso desta folha de papel. Simultaneamente não se enxerga os dois versos da folha, mas somente juntos dão a totalidade dimensional do objeto. Não se pode nunca ver uma coisa por inteiro em um único momento, somente um de seus versos. Tendo-os visto, pode-se reconstituir a totalidade da coisa a partir de suas múltiplas perspectivas.

*Ficções* é simultaneamente os quatro programas que a constituem, os quatro versos (mais um) de um mesmo mistério que mora no centro, isto é, em toda parte. Versam, todos e cada qual, sobre a *criação da realidade e a irrealidade da criação*. Reverberações do tema através do qual tudo pôde se recriar quando estabelecemos aquele enunciado mínimo para dar origem a todos os programas. Tema que Alberto Manguel observou como sendo tão presente na obra de Borges:

“Sempre que manifestamos alguma coisa por meio de palavras, fazemos ao mesmo tempo uma declaração de fé no poder que tem a

<sup>3</sup> “Tô”: canção lançada por Tom Zé em 1976 no álbum Estudando o Samba.

<sup>4</sup> Assim, é o enigma apresentado pela Esfinge ao rei Édipo. As distintas formas de caminhar ao longo do dia representam as fases da vida humana na infância, vida adulta e em idade avançada.

linguagem de recriar e comunicar nossa experiência do mundo e admitimos suas limitações em nomear plenamente essa experiência. A fé na linguagem, como toda fé autêntica, permanece inalterada por uma prática que contradiz suas pretensões — inalterada a despeito de nosso conhecimento de que sempre que tentamos dizer alguma coisa, por mais simples e definida que seja, somente uma sombra dela se transfere de nossa concepção para seu enunciado — e menos ainda de seu enunciado para sua recepção e compreensão”

(2011 p.35)

O aspecto absolutamente mágico da linguagem: a possibilidade de que uma abstração sustentada coletivamente desenhe a realidade, aja no mundo com energia equivalente à qualquer coisa que existe de mais fundamental na tecitura da vida. Real e ficcional não se distinguem; a dimensão do real é um entrelaçamento de matéria, energia e imaginação. Criar ficção e perceber-se ficcional. Localizo nessas questões o centro vital de nosso trabalho. A palavra é, de fato, localizo. Apenas ao fim do percurso, e após extensas investigações da síntese poética que fizemos do conto, imersos no mundo imaginário das Ficções de Jorge Luís Borges, posso observar a convergência do que fizemos para esse ponto, não para que seja final, mas para que através dele proponhamos a conversa.

## Operar o milagre

Anteriormente, discorri sobre o esquema dramático da peça, através da forma como se dão os programas metonímicos que a estruturam, e de como eles por sua vez ativam as questões que localizamos como centrais nas Ruínas Circulares. Isso se deu, de alguma maneira, expressando um olhar externo, que as pessoas têm do que acontece em cena. Quero agora concluir o trabalho partilhando os meus acordos internos com os enunciados dos programas, falar das forças que governam a maneira de atuar nessa peça. É uma prática de mapeamento dos detalhes da paisagem invisível que faz com que a premissa contida nos programas se torne cena. Antes, no entanto, preciso de falar dos nossos bichos, e do porquê de serem além de tudo, bichos vivos.

Li recentemente, na disciplina de Antropologia dos Objetos do MAE-USP, um artigo que me deixou bastante inquieto em relação às coisas que me cercam. Tim Ingold (2012) tece uma crítica aos conceitos de *objeto* e *agência*, propondo em seu lugar que trataremos de *coisas* e da *vida* que elas têm. O antropólogo britânico toma a definição de objeto dada pelo psicólogo James Gibson: de que objetos só são revelados à percepção através de suas

superfícies externas. Assim, através do estabelecimento dessa fronteira estrita entre o meio mais ou menos sólido do objeto, e o meio volátil que o circunda, um objeto seria definido precisamente pela sua qualidade de separação do mundo, que me parece, de fato, a maneira mais cotidiana de nos relacionarmos com o meio ao nosso redor.

A defesa do conceito de coisas é, em Ingold, uma argumentação de que as entidades materiais e o mundo não são mutuamente excludentes, e rigidamente separadas, mas ligados por mútua permeabilidade e conectividade através de dinâmicas de troca de substâncias e energia. Não se pode pensar em uma pipa sem o vento que a insufla de movimento, ou uma pedra sem o musgo que nela vive, e o musgo sem a umidade do mês de Março, e a umidade sem a chuva o vento que faz a pipa voar, e assim por diante. Em suma, as coisas são participantes do movimento da vida do mundo, e, imersas nessas circulações, são também elas trazidas à vida.

Em relação à ideia de agência, é para o autor: “resultado da tentativa de reanimar um mundo de coisas já morto ou tornado inerte pela interrupção dos fluxos de substância que lhes dão vida” (2012 p.9). Em sua argumentação, ao se tomar a dinâmica das coisas em separado dos fluxos que lhes dão a vida, é que se faz necessário imaginar que há uma força vital própria dotando os objetos de agência. Ingold é enfático na defesa de que as coisas se movem e crescem porque estão vivas, não porque têm agência (2012 p.10).

Não estou sozinho em cena. Estou imerso em uma malha permeável de seres e coisas que não me deixam esquecer que estão vivos como eu: os fios de nylon se entrelaçam constantemente, em labirintos de criatividade notável; os papéis se abaulam no ar, exibindo as dobras que dão formas sempre distintas às minhas sombras. São meus parceiros também. Busco não impôr mais a eles a minha vontade, mas conduzi-los (gentilmente, sempre que possível) a um acordo, preservar a beleza da vida dos materiais.

O fundo imaginário que dá sustentação aos programas é fazer do espaço da cena o espaço da operação do milagre. É vida que eu estou criando aqui, é à vida que convoco esses conjuntos de seres. Como o mago das Ruínas, minha matéria de manipulação é frágil. Sombra, nylon, papel, água, som. Como um sonho, pode se desfazer num instante. A delicadeza é senhora de nosso ofício criador, ainda que seja sempre apenas a melhor tentativa.

Tenho evitado tocar nos papéis quando os ativo, levantá-los e ajustá-los apenas pelos fios. Uma vez que estão fixos em seus lugares não os corrijo. Permito que os desenhos que propõem me criem desafios, tento encontrar outras soluções. Trazê-los às posições em que formam o espaço exigido por cada programa vai se tornando mais difícil, conforme mais papéis são erguidos, e mais precisão é pedida na maneira em que ficam de pé. A tensão da manipulação é crescente conforme a casa do final é criada, a tarefa pede de mim maestria na negociação, que busco desenvolver nos ensaios.

Deslocar o enunciado dos programas, da criação de imagens para a convocação à vida tem gerado mudanças sísmicas em tudo que acontece em cena. Mudanças a nível de detalhe, subterrâneas, totais. É a partir dessa atitude que encontro *modos de fazer*, que atuo e não apenas realizo tarefas. Mudo o eixo da exterioridade do público para a interioridade objetiva da ação, ganho assim a liberdade de que as imagens que o público vê sejam decorrência de ações feitas com intencionalidade e minúcia. Uma compreensão geral do papel desse criador que foi transposta, traduzida, se preferir em cada um dos programas.

Seguindo a ordem dos programas já exposta na dramaturgia da peça, encerro o caminho desse texto partilhando meu pequeno manual íntimo de operação do milagre em *Ficções*.

No programa 1 o que tenho em mente é que o frescor da descoberta desse pequeno corpo de sombra-papel mora não na sua forma, que já fiz várias vezes, mas em seu comportamento único a cada vez. É parte da minha tarefa saber bem os encaixes desse quebra-cabeça, mas a interação entre papel, fita, fio de nylon e ar faz com que cada filho se mova de maneira distinta. Busco estar atento aos movimentos no ar que propõe cada um desses filhos enquanto são criados, e me ajustar a eles. Muitos insistem em se voltar para mim, mesmo que eu queira que olhem para o outro lado. Como faço então? Conduzo-os pelos dedos das mãos? Pelo sopro? Busco acordos que não eliminem a maneira como se comportam, ao mesmo tempo que sei que precisam estar na mesma posição que eu ao final. É uma relação de criação, permissão de que ajam diferente da minha vontade, mas só até certo ponto. Um pouco como ser pai mesmo, mas isso não saberia dizer.

O programa 2 é cheio de acordos específicos comigo mesmo, regras que me libertam e desafiam a experimentar. As regras fundadoras são, evidentemente, que eu desenhe apenas o que a sombra toca no papel, e que eu não ajuste minha sombra para caber na forma do desenho, ou seja: se eu me mover enquanto tento desenhar minha cabeça, ela terá o formato desse movimento. A correnteza interna que dá vida ao programa, no entanto, é a de que não é uma sombra que eu quero desenhar com água em papéis pendurados, isso não seria difícil. Minha tarefa é fazer com que a sombra impressa na superfície tenha tantas dimensões quanto o meu corpo. Quero que ela tenha lado, frente, costas, múltiplas posições possíveis, e as torções que meu corpo tem, não apenas os membros. Quero que ao fim, se fosse possível agrupar todos os traços, criaria-se um ser de sombra tão tridimensional quanto eu.

Chegando ao programa 3, as coisas começam a se borrar e pedem de mim muita clareza nos enunciados. Isso porque, mais do que em qualquer outro, nesse programa é tentador agir pela lógica da criação de imagem. Afinal de contas é uma projeção que crio, de luz azul sobre corpo humano em papel de arroz. O que posso fazer é me firmar em um enunciado em que através do imaginário ganho objetividade: A partir do tudo primordial da sombra, eu quero dar forma a um ser que se delinee o suficiente para ser humano e dizer “eu estou aqui”. Para tanto, não posso pular etapas. Tenho que dar a essa sombra uma boca, pescoço, tórax, cintura, pernas, antes que possa ficar de pé. Tenho que desenvolver a vibração da voz e posições da língua que possibilitem as vogais e consoantes. Preciso tratá-lo com a mesma minúcia e delicadeza do mais frágil dos materiais.

E então o Feitiço. Onde se dá a culminância da complexidade crescente da peça, e não apenas dou à vida um ser partilhado entre eu e quem me escuta, como o faço enquanto revelo a própria artificialidade do procedimento. Em uma tarefa dupla como essa, sinto a tendência de ilustrar o que digo como um centro para o qual gravita a cena se não tenho cuidado. O que tenho feito é estabelecer uma oposição entre o vetor da interlocução, que se dá ao longo de todo o programa, desde suas primeiras palavras (“eu estou aqui diante de você e falo”) e a escuta daquilo que eu mesmo digo. Se o texto aponta para que eu faça você ver, tenho concentrado a atenção em ver, eu mesmo aquilo que enuncio, me dado a possibilidade de não seguir adiante, até ter visto de fato um coração, um fantasma, as roupas no varal. É um programa que se dá pela vibração da voz, pulsão das palavras no ar, o eco da sala 25, o silêncio que fica depois.

Para assistir à gravação de Ficções, acesse o link do YouTube:  
<https://www.youtube.com/watch?v=vIW3F2XKV8o>

## **BIBLIOGRAFIA**

Fisher, J.; Garvey, G (2001), The Rough Guide to Crete, 5<sup>a</sup> ed. , Nova Iorque, Londres, Deli: Rough Guides

BORGES, J. L. (1944), Ficções. São Paulo: Companhia das Letras, 2007

FABIÃO, E. (2013), PROGRAMA PERFORMATIVO: O CORPO EM EXPERIÊNCIA. Revista do LUME n.4

MANGUEL, Alberto. (2011) A musa da impossibilidade, In: Revista Serrote, nº 6, IMS.

INGOLD, T., Trazendo as coisas de volta à vida: Emaranhados criativos num mundo de materiais. Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, ano 18, n. 37, p. 25-44, jan./jun. 2012