



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE ARTES

GUILHERME NATAN DE JESUS MERGULHÃO

UMA LÂMINA QUE DILACERA:
O PROCESSO DE MONTAGEM DO ESPETÁCULO NAVALHA NA CARNE
A PARTIR DA PERSPECTIVA DO ALUNO-ENCENADOR

RECIFE
2024

GUILHERME NATAN DE JESUS MERGULHÃO

UMA LÂMINA QUE DILACERA:

O PROCESSO DE MONTAGEM DO ESPETÁCULO *NAVALHA NA CARNE*
A PARTIR DA PERSPECTIVA DO ALUNO-ENCENADOR

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado ao Curso de Teatro da
Universidade Federal de Pernambuco
como requisito parcial para obtenção do
título de Licenciado em Teatro.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Virgínia Maria
Schabbach

RECIFE

2024

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do programa de geração automática do SIB/UFPE

Mergulhão, Guilherme Natan de Jesus.

Uma lâmina que dilacera: o processo de montagem do espetáculo Navalha na Carne a partir da perspectiva do aluno-encenador / Guilherme Natan de Jesus Mergulhão. - Recife, 2024.

117 p.

Orientador(a): Virgínia Maria Schabbach

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação, Teatro - Licenciatura, 2024.

1. Teatro. 2. Direção. 3. Processo de criação. 4. Navalha na Carne. I. Schabbach, Virgínia Maria. (Orientação). II. Título.

700 CDD (22.ed.)

GUILHERME NATAN DE JESUS MERGULHÃO

UMA LÂMINA QUE DILACERA:

O PROCESSO DE MONTAGEM DO ESPETÁCULO *NAVALHA NA CARNE*
A PARTIR DA PERSPECTIVA DO ALUNO-ENCENADOR

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado ao Departamento de Artes
da Universidade Federal de Pernambuco
como requisito parcial para obtenção do
título de Licenciado em Teatro.

APROVADO em 19 de março de 2024.

BANCA EXAMINADORA

Prof^a. Dr^a. Virgínia Maria Schabbach
Universidade Federal de Pernambuco

Prof. Dr. Elton Bruno Soares de Siqueira
Universidade Federal de Pernambuco

Prof. Me. Dionatan Daniel da Rosa
Universidade Federal de Santa Maria

Este trabalho é dedicado a todos os estudantes de Licenciatura em Teatro da UFPE, detentores da infindável missão de se tornarem artistas-docentes. Assim como eu, muitos saíram de suas casas, por vezes longínquas, para ousar moldar a arte enquanto profissão. Somos muito corajosos e às vezes nos esquecemos disso. Viva o teatro estudantil!

AGRADECIMENTOS

A Maria Alves, por ter feito meus olhos brilharem ao ouvir “aula de teatro”.

A Cici e Giovanni Mergulhão, por serem meus primeiros professores.

A Larissa Mergulhão, por ser minha primeira amiga.

A Maria Amélia de Jesus, por ser meu eterno abrigo.

A Maria Laura Mergulhão, pelos sorrisos banguelos.

A Yasmyr Vilar e Vivian Freitas, pela irmandade vitalícia e por me ensinarem o que significa amar.

A Eduardo Scofi, por insistir em mim. Du, sou mais feliz por ter te encontrado.

A Eduarda Miranda, pelas trocas tão necessárias em meio ao caos metropolitano.

A Lucas Carvalho, pelas constantes reafirmações de quem somos e de quem fatalmente deveremos ser.

A Ariane Fernandes, por ser indispensável para a concretização das minhas certezas.

A Ruana Toledo, pelo cuidado, pela responsabilidade e pelo toque.

A Izabela Karina, pelo bonito encontro e pelas marcas que não hão de se apagar.

A Gabriel Machado, pela significativa jornada de descobertas mútuas.

A Otto Maia, pela maestria ao desenhar todos os meus traços em cena.

A Felipe Duarte, pela ótica sensível e incomparável.

A Vika Schabbach, pelo zelo ancestral de quem acredita na mais pura experiência da vida, por agarrar forte minha mão, por acreditar na minha arte e na minha escrita.

A Marianne Consentino, pelos aprendizados que de vermelho tingem o nariz e, assim, fazem transbordar os olhos.

A Roberto Lúcio, pelos incontáveis ensinamentos acerca do fazer teatral.

A Izabel Concessa, pelas palavras que se eternizaram.

A Bruno Siqueira, pelas parcerias tão substanciais.

A Marcondes Lima, pelas contribuições dadas à maneira que eu enxerguei esta pesquisa.

A todos que, direta ou indiretamente, ajudaram a levantar *Navalha na Carne*: funcionários do Departamento de Artes, colegas de curso, pessoas externas... Não se faz teatro sozinho.

“Tenho sincero respeito por aqueles artistas que dedicam suas vidas exclusivamente à sua arte - é seu direito ou condição! -, mas prefiro aqueles que dedicam sua arte à vida”.

(Augusto Boal)

RESUMO

Este trabalho reflete sobre o processo de montagem da peça *Navalha na Carne*, escrita por Plínio Marcos em 1967, adaptada e dirigida em 2023 por Guilherme Mergulhão, estudante de Teatro da Universidade Federal de Pernambuco, para a disciplina Laboratório de Encenação. Por meio de uma escrita performativa, o autor busca: dissertar brevemente sobre a vida e obra do dramaturgo; apresentar um estudo sobre as personagens e os impactos sociais do texto *Navalha na Carne*; e compreender, por meio de um relato de experiência, como se deu a montagem do espetáculo e como foi desenvolvido o seu processo de direção. São traçados paralelos entre suas práticas na sala de ensaio e os escritos de Torres Neto (2021), Salles (2011) e Bogart (2011). A metodologia usada nesta monografia é de caráter exploratório e de relato de experiência, partindo da reunião e análise de registros relacionados à obra. Dentre os vestígios evocados pelo autor, destacam-se trechos de escritos sobre o processo, imagens dos ensaios e das apresentações da peça, anotações e fragmentos do caderno de direção. A pesquisa é, portanto, pertencente ao campo de discussão sobre processos de criação artística que Salles (2011) arquiteta: a crítica genética.

Palavras-chaves: teatro; direção; processo de criação; *Navalha na Carne*.

ABSTRACT

This work reflects upon the staging process of the play *Navalha na Carne* (Razor in the Flesh), written by Plínio Marcos in 1967, adapted and directed in 2023 by Guilherme Mergulhão, Theatre student of the *Universidade Federal de Pernambuco*, for the subject *Laboratório de Encenação*. With a performative writing, the author aims to: discuss briefly about the life and work of the playwright; showcase a study about the characters and the social relevance of the play *Navalha na Carne*; and comprehend, throughout an experience story, how the staging of the play happened and how his directing process was developed. Parallels are traced between his habits in the rehearsal room and the writings of Torres Neto (2021), Salles (2011) and Bogart (2011). The methodology used in this monograph is an experience story, essentially exploratory, based on the reunion of autoethnographics records related to the show. Among the traces evoked by the author, we can highlight pieces of writings about the process, pictures of the rehearsals and the plays' sessions, notes and fragments of the director's notebook. The research, therefore, belongs to the area of creative artforms discussion that Salles (2011) analyzes: the *crítica genética*.

Keywords: theatre; directing; creative process; *Navalha na Carne*.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

| | |
|--|-----|
| Figura 1 - Como enxergarei a abordagem de <i>Navalha na Carne</i> nesta pesquisa?..... | 21 |
| Figura 2 - Plínio Marcos..... | 27 |
| Figura 3 - Plínio vendendo seus livros na bilheteria de um teatro..... | 32 |
| Figura 4 - Leitura <i>online</i> de <i>Navalha na Carne</i> | 44 |
| Figura 5 - Rabiscos sugerindo adaptações em <i>Navalha na Carne</i> | 54 |
| Figura 6 - Neusa Sueli ameaça Vado com a navalha..... | 60 |
| Figura 7 - Momentos antes do assassinato de Vado..... | 60 |
| Figura 8 - Anotações virtuais sobre ideias de práticas..... | 63 |
| Figura 9 - Iza, Gabriel e Otto alongando o corpo..... | 68 |
| Figura 10 - Anotações sobre planejamento de ensaios..... | 69 |
| Figura 11 - Conflito em <i>Navalha na Carne</i> | 72 |
| Figura 12 - Carinho e sensualidade em <i>Navalha na Carne</i> | 73 |
| Figura 13 - Competição entre Vado e Veludo pelo cigarro..... | 74 |
| Figura 14 - Projeção no início de <i>Navalha na Carne</i> | 76 |
| Figura 15 - Tensão de Neusa Sueli ao entrar no quarto e avistar Vado..... | 77 |
| Figura 16 - Direção <i>on stage</i> em ensaio de <i>Navalha na Carne</i> | 79 |
| Figura 17 - Espacialidade e cenografia de <i>Navalha na Carne</i> | 81 |
| Figura 18 - Ensaios de marcações..... | 85 |
| Figura 19 - Anotações sobre a performance do elenco..... | 87 |
| Figura 20 - Ações de violência em <i>Navalha na Carne</i> | 89 |
| Figura 21 - Convite para o ensaio geral de <i>Navalha na Carne</i> | 94 |
| Figura 22 - Anotações sobre o ensaio geral..... | 95 |
| Figura 23 - Cartaz de <i>Navalha na Carne</i> | 98 |
| Figura 24 - Mapa de luz de <i>Navalha na Carne</i> | 99 |
| Figura 25 - Agradecimentos no Teatro Hermilo Borba Filho..... | 111 |

SUMÁRIO

| | |
|--|------------|
| 1 INTRODUÇÃO: SINTO A GÉLIDA TEXTURA DA NAVALHA EM MINHAS MÃOS..... | 12 |
| 2 TRATA-SE DE UMA FORMA ESTRANHAMENTE BONITA..... | 25 |
| 2.1. PLÍNIO MARCOS: AQUELE QUE PRIMEIRO SE FLAGELOU..... | 26 |
| 2.2. NAVALHA NA CARNE: UMA INCISÃO VISCERAL..... | 33 |
| 3 PRECISAMENTE, PERFURO UMA ARTÉRIA..... | 45 |
| 3.1. INÍCIO: ESTOU ACABANDO COMIGO MESMO?..... | 49 |
| 3.2. NOVOS TERRITÓRIOS: A LÂMINA QUE ME RASGA É AFIADA..... | 62 |
| 3.3. DECOLAGEM: ENCHARCO-ME COM O LÍQUIDO MAIS PRECIOSO DO CORPO HUMANO..... | 79 |
| 3.4. NÃO HÁ RETORNO: O SANGUE RUBRO ME NUTRE..... | 96 |
| 4 CONSIDERAÇÕES FINAIS: É FATAL. AINDA BEM!..... | 107 |
| REFERÊNCIAS..... | 114 |



Capítulo I

**Sinto a gélida textura da navalha
em minhas mãos**

Foto: Felipe Duarte

Quarto de bordel de quinta classe. Há uma cama, uma mesa com um cinzeiro e um espelho, um criado-mudo, um abajur. Vemos **Vado** procurando por algo, impaciente, e fumando um cigarro.

(Navalha na Carne, adaptação de Guilherme Mergulhão)

Aí a peça anos atrás. Me interessei bastante pela temática. Coloquei na cabeça que gostaria de trabalhar com ela. Currei a disciplina Laboratório de Encenação. Momento perfeito para trabalhar com ela. Conheci os atores na universidade. Convidei uma atriz e dois atores. A atriz e um ator não podiam. Convidei outra atriz e outro ator. Tenho elenco. Tento marcar ensaio e leitura de mesa. Ninguém tem disponibilidade. Fico com raiva. Não me deixa frustrar. Leio e releio a peça dezenas de vezes. Não sei como colocar aquilo em cena. Me deixa frustrar. Finalmente o primeiro encontro. Os dois atores faltam. Fico com muita raiva. Discuto com a atriz os aspectos sociais do texto. Ela me parece muito dedicada. Não esperanças. Marcamos outro ensaio. Um ator falta e o outro chega cinquenta minutos atrasado. Nem preciso dizer que fiquei com raiva. Trabalhamos os movimentações e composições primárias dos corpos das personagens. Lemos o texto. A leitura foi horrenda. Com certeza me deixa frustrar. No outro ensaio, finalmente todos juntos. Não sei o que fazer. Acho que desaprendi a conduzir jogos. Nunca trabalhei com pouca gente. Professor em formação é acostumado a trabalhar com muitos estudantes. Pense se sei fazer isso. Não me deixa frustrar. Eu sei fazer isso. Vamos ter que adaptar o texto. Ninguém sabe o que significa "ponta de estalco". Muito menos "apanar meu tutu". Passo as férias recontando e alterando a linguagem do autor. Envio o texto adaptado. Depois das férias, lemos novamente. A leitura continua ruim. Questiono se eles realmente estudaram o texto em casa. Eles respondem que sim. Eu sei que não. Não desiste de les. Eles são bons. Gosto deles. A atriz me manda mensagem às onze da noite. Ela é dedicada até demais. Eu respondo. O trabalho de corpo está melhorando. Pense em práticas que conduzam os atores ao estado energético que quero para o espetáculo. Pense interessante: "estado energético". A atriz tem muito medo de se jogar nos ensaios. Ela se deixa frustrar um pouco. Finalmente estamos marcando o texto. Não conseguimos avançar nas marcações. Não temos cenário. Não conseguimos fazer os movimentos de agressão e violência de maneira natural.

Uma mulher chega na sala de ensaio dizendo que vai dar aula. Frio-
 Camos de sala. Pergunto aos atores se eles pensam em algo específico
 para o figurino. Serão peças de roupas minhas para compor o figurino.
 A atriz deveria começar a ensaiar de salto. A atriz não tem salto.
 O ator deveria usar uma corrente. O ator não tem corrente. O laborató-
 rio de figurinos do curso está fechado. Uma dra infernal toma conta
 do ambiente sonoro da sala de ensaio. Pergunto aos pedreiros quem é
 o engenheiro responsável. Converso com o engenheiro responsável. A diretoria
 do prédio autorizou as obras em horário de aula. Sem comentários. A
 professora vai assistir aos ensaios. Estamos bem. Mas não tão bem. Pen-
 so em apresentar em uma casa. Intimista. Não temos casa disponível
 para isso. Não mais tão intimista. Avançamos nas marcações. Pre-
 citamos de um salto para a atriz. A atriz tem um pé minúsculo
 e nenhum salto cabe nela. Ainda temos dificuldade com os movimentos
 de agressão. Convido um iluminador para pensar a luz do espetáculo.
 Os atores ainda não decoraram o texto. Buscamos com o texto na
 mão. Não avançamos nas marcações. Começamos a nos reunir na sa-
 la em que apresentaremos o espetáculo. Afastamos cerca de trinta ca-
 deiras e dois bairões. O iluminador abandona o projeto. Agora tenho qua-
 tro iluminadores. São muitos iluminadores. A professora assiste a outro
 ensaio. Terminamos as marcações. Estamos bem. Dia de tirar as foto-
 para a divulgação. Pedi uma câmera digital emprestada. Queremos
 ranque no cartaz. Fazemos ranque falso com shampoos e corante. Tira-
 mos as fotos. Fiz o cartaz. O cartaz ficou bonito. Postamos o cartaz
 nas redes sociais. O cartaz tem um erro informacional. Droga. Per-
 gunte à coordenadora do curso se o ator pode fumar em cena dentro
 da sala. Está se aproximando o ensaio geral. Os atores decoraram
 o texto. Não sabemos como sumariar o final da peça. A atriz sugere
 uma música. A música combina com nossa proposta. Sabemos como a-
 nunciar o final da peça. Melhoramos os movimentos de agressão. A
 projeção de vídeos no início não está boa. Refaço os vídeos. Os ilu-
 minadores assistem ao ensaio. Eu e o ator carregamos uma caixa de 40
 de quarenta quilos do segundo andar até a sala. Eu e os iluminado-
 res nos reunimos para pensar a luz do espetáculo. Pego diversos obje-
 tos de casa da casa dos meus pais. Vou até a Feira de Baruaru com.

para outros. A atriz chega em todos os ensaios carregada de bolsas. Tenho ideias para a recepção do público. Passo para a produtora. Ela diz que não será possível. Faço mesmo assim. Movimentamos cenário. Montamos luz. Fizemos o ensaio geral. As pessoas gostaram. A professora nos deu devolutivas. Estamos bem. Eu e o ator carregamos uma caixa de som de quarenta quilos da sala até o segundo andar. Decidimos nos reunir no sábado. O ator acorda em cima da hora e chega atrasado. Ainda preciso melhorar meu repertório de jogos para poucas pessoas. Está chegando o dia. Li uma tese de doutorado que fala das relações dos personagens no texto. Gostaria de ter lido a tese meses antes. Ainda não tenho certeza se gosto do vídeo projetado no início. Mantenho. O ator veio me dizer que está preocupado porque a personagem "não está chegando" para ele. Respiro. Respondo que personagem não é espírito ou força divina. Personagem é estudo de texto e trabalho de corpo. Ele estava nervoso. Nós abraçamos. Falta um dia para a estreia. Conferimos tudo na noite anterior. Não consigo dormir. Resolvo produzir ingressos na noite anterior. Chego com folhas impressas de pequenos ingressos. A produtora e a atriz contam os ingressos. Afastamos cerca de trinta cadeiras e dois bixos e um armário. Barregamos cerca de quarenta cadeiras pretas para a sala. Os iluminadores estão montando a luz. A atriz começa a ser maquiada. A fotógrafa não poderá comparecer. Meu Deus. Peço para um amigo ir às pressas fotografar o espetáculo. Os atores passam o texto e as marcações pela última vez. A atriz está emocionante no papel. Ensaio na minha cabeça as palavras de recepção ao público. Olá! Eu sou Guilherme Mergulhão, diretor do espetáculo. Vocês já vão poder entrar, mas, antes, alguns avisos. Não é permitido fotografar ou usar o celular. Os atores fumam em cena, então, se alguém tem alergia ou se incomoda, pedimos que não assista à peça. Terham todos um bom espetáculo! Entre na sala de novo. Abraço o meu elenco. Vai dar tudo certo. Gosto deles. O fotógrafo chegou. A professora me dá um abraço apertado. Vai dar tudo certo. Foca o terceiro sinal. Não temos terceiro sinal. Estamos fazendo teatro estudantil pernambucano. O público entra na sala. O espetáculo começa. Vejo as pessoas chocadas. Vejo algumas pessoas chorando. Deu tudo certo. Aplausos. Aplausos de pé. As pessoas vão embora. Seremos uma segunda sessão. Arrumamos todo o cenário novamente. Fazemos

a segunda sessão. Não entendo porque o público riu mais na segunda sessão do que na primeira. Não entendo porque alguém riria assistindo a essa peça. Guardamos todo o cenário. Desmontamos os equipamentos de luz. Os atores tiram os figurinos. Não conseguimos guardar todo o cenário. Vamos ter que guardar no outro dia de manhã. (Recebo muitos comentários positivos sobre o espetáculo. Uma professora me abraça. Ela me diz que eu entendi a alma de Plínio Marcos como poucas pessoas no teatro já entenderam. Deu tudo certo. Agradeço ao meu elenco. Tenho certeza que estou na preparação certa. Eu sei fazer isso. Quando vamos apresentar de novo?)

Respiremos. Aqui, falarei demais.¹

¹ O texto da imagem, escrito em letra cursiva, está posto a seguir em fonte legível: Li a peça anos atrás. Me interessei bastante pela temática. Coloquei na cabeça que gostaria de trabalhar com ela. Conheci os atores na universidade. Cursei a disciplina Laboratório da Encenação. Momento perfeito para trabalhar com ela. Resolvi trabalhar com ela. Convidei uma atriz e dois atores. A atriz e um ator não podiam. Convidei outra atriz e outro ator. Tenho elenco. Tento marcar ensaio e leitura de mesa. Ninguém tem disponibilidade. Fico com raiva. Não me deixo frustrar. Leio e releio a peça dezenas de vezes. Não sei como colocar aquilo em cena. Me deixo frustrar. Finalmente o primeiro encontro. Os dois atores faltam. Fico com muita raiva. Discuto com a atriz os aspectos sociais do texto. Ela me parece muito dedicada. Há esperança. Marcamos outro ensaio. Um ator falta e o outro chega cinquenta minutos atrasado. Nem preciso dizer que fiquei com raiva. Trabalhamos as movimentações e composições primárias dos corpos das personagens. Lemos o texto. A leitura foi horrenda. Com certeza me deixo frustrar. No outro ensaio, finalmente todos juntos. Não sei o que fazer. Acho que desaprendi a conduzir jogos. Nunca trabalhei com pouca gente. Professor em formação é acostumado com muitos estudantes. Penso se sei fazer isso. Não me deixo frustrar. Eu sei fazer isso. Vamos ter que adaptar o texto. Ninguém sabe o que significa “ponta de estaleiro”. Muito menos “afanou meu tutu”. Passo as férias recortando e alterando a linguagem do autor. Envio o texto adaptado. Depois das férias, lemos novamente. A leitura continua ruim. Questiono se eles realmente estudaram o texto em casa. Eles respondem que sim. Eu sei que não. Não desisto deles. Eles são bons. Gosto deles. A atriz me manda mensagem às onze da noite. Ela é dedicada até demais. Eu respondo. O trabalho de corpo está melhorando. Penso em práticas que os conduzam ao estado energético que quero para o espetáculo. Termo interessante: “estado energético”. A atriz tem muito medo de se jogar nos ensaios. Ela se deixa frustrar um pouco. Finalmente estamos marcando o texto. Não conseguimos avançar nas marcações. Não temos cenário. Não conseguimos fazer os movimentos de agressão e violência de maneira natural. Uma mulher chega na sala de ensaio dizendo que vai dar aula. Trocamos de sala. Pergunto aos atores se eles pensam em algo específico para os figurinos. Levo peças de roupas minhas para compor o figurino. A atriz deveria começar a ensaiar de salto. A atriz não tem salto. O ator deveria usar uma corrente. O ator não tem corrente. O Laboratório de figurinos do curso está fechado. Uma obra infernal toma conta do ambiente sonoro da sala de ensaio. Pergunto aos pedreiros quem é o engenheiro responsável. Converso com o engenheiro responsável. A diretoria do prédio autorizou as obras em horário comercial. Sem comentários. A professora vai assistir aos ensaios. Estamos bem. Mas não tão bem. Penso em apresentar em uma casa. Intimista. Não temos casa disponível para isso. Não mais intimista. Avançamos nas marcações. Precisamos de um salto para a atriz. A atriz tem o pé minúsculo e nenhum salto cabe nela. Ainda temos dificuldades com os movimentos de agressão. Convido um iluminador para pensar a luz do espetáculo. Os atores ainda não decoraram o texto. Ensaíam com o texto na mão. Não avançamos nas marcações. Começamos a nos reunir na sala em que apresentaremos o espetáculo. Afastamos cerca de trinta cadeiras e dois birôs. O iluminador abandona o projeto. Agora tenho quatro iluminadores. São muitos iluminadores. A professora

Esta monografia discorre sobre o processo de montagem do espetáculo *Navalha na Carne*, escrito por Plínio Marcos em 1967 e dirigido por Guilherme Mergulhão em 2023, no sexto período letivo da graduação em Teatro na Universidade Federal de Pernambuco. A peça, que durante o ano de sua estreia foi apresentada em alguns teatros recifenses, foi concebida como finalização da disciplina Laboratório de Encenação, ministrada pela professora Virgínia Schabbach, orientadora desta pesquisa, a quem chamarei de Vika. O objetivo do componente curricular em questão é exercitar nos estudantes a experimentação de

assiste a outro ensaio. Terminamos as marcações. Estamos bem. Dia de tirar as fotos para a divulgação. Pedi uma câmera digital emprestada. Queremos sangue no cartaz. Fazemos sangue falso com shampoo e corante. Tiramos as fotos. Fiz o cartaz. O cartaz ficou bonito. Postamos o cartaz nas redes sociais. O cartaz tem um erro informacional. Pergunto à coordenadora do curso se o ator pode fumar em cena na sala. Está se aproximando o ensaio geral. Os atores decoraram o texto. Não sabemos o que fazer no final. A atriz sugere uma música. A música combina com a nossa proposta. Sabemos o que fazer no final. Melhoramos os movimentos de agressão. A projeção de vídeos no início não está boa. Refaço os vídeos. Os iluminadores assistem ao ensaio. Eu e o ator carregamos uma caixa de som de quarenta quilos do segundo andar até a sala. Eu e os iluminadores nos reunimos para pensar a luz do espetáculo. Pego diversos objetos de cena da casa dos meus pais. Vou até a Feira de Caruaru comprar outros. A atriz chega em todos os ensaios carregada de bolsas. Tenho ideias para a recepção do público. Passo para a produtora. Ela diz que não será possível. Faço mesmo assim. Movimentamos cenário. Montamos luz. Fizemos o ensaio geral. As pessoas gostaram. A professora nos deu devolutivas. Estamos bem. Eu e o ator carregamos uma caixa de som de quarenta quilos da sala até o segundo andar. Decidimos nos reunir no sábado. O ator acorda em cima da hora e chega atrasado. Preciso melhorar meu repertório de jogos para poucas pessoas. Está chegando o dia. Li uma tese de doutorado que fala das relações das personagens no texto. Gostaria de ter lido a tese meses antes. Ainda não tenho certeza se gosto do vídeo projetado no início. Mantenho. O ator veio me dizer que está preocupado porque a personagem não “está chegando” para ele. Respiro. Respondo que personagem não é espírito ou força divina. Personagem é estudo de texto e trabalho de corpo. Ele estava nervoso. Nos abraçamos. Falta um dia para a estreia. Conferimos tudo na noite anterior. Não consigo dormir. Resolvo produzir ingressos na noite anterior. Chego com folhas impressas de pequenos ingressos. A produtora e a atriz cortam os ingressos. Afastamos cerca de trinta cadeiras e dois birôs e um armário. Carregamos cerca de quarenta cadeiras pretas para a sala. Os iluminadores estão montando a luz. A atriz começa a ser maquiada. A fotógrafa não poderá comparecer. Peço para um amigo ir fotografar o espetáculo. Os atores passam o texto e as marcações pela última vez. A atriz está emocionante no papel. Ensaio na minha cabeça as palavras de recepção ao público. Olá! Eu sou Guilherme Mergulhão, diretor do espetáculo. Vocês já vão poder entrar, mas, antes, alguns avisos. Não é permitido fotografar ou usar o celular. Os atores fumam em cena, então, se alguém tem alergia ou se incomoda, pedimos que não assista à peça. Tenham todos um bom espetáculo! Entro na sala de novo. Abraço o meu elenco. Vai dar tudo certo. Gosto deles. O fotógrafo chegou. A professora me dá um abraço apertado. Vai dar tudo certo. Toca o terceiro sinal. Não temos terceiro sinal. Estamos fazendo teatro estudantil pernambucano. O público entra na sala. O espetáculo começa. Vejo as pessoas chocadas. Vejo as pessoas chorando. Deu tudo certo. Aplausos. Aplausos de pé. As pessoas vão embora. Teremos uma segunda sessão. Arrumamos todo o cenário novamente. Fazemos a segunda sessão. Não entendo porque o público riu mais na segunda sessão do que na primeira. Não entendo porque alguém riria assistindo a essa peça. Guardamos todo o cenário. Desmontamos os equipamentos de luz. Os atores tiram os figurinos. Não conseguimos guardar todo o cenário. Vamos ter que guardar no outro dia de manhã. Recebo muitos comentários positivos sobre o espetáculo. Uma professora me abraça. Ela me diz que entendi a alma de Plínio Marcos como poucas pessoas no teatro já entenderam. Deu tudo certo. Agradeço ao meu elenco. Tenho certeza que estou na profissão certa. Eu sei fazer isso. Quando vamos apresentar de novo?

um processo de encenação por meio da criação de pequenas cenas ou espetáculos cujas direções são assinadas pelos próprios alunos.

Escolhi enfocar, nesta pesquisa, o processo de direção teatral de *Navalha na Carne* pelo fato de eu ter encontrado meu campo de interesse dentro do teatro, a encenação, justamente por meio dessa experiência. Considero que a montagem foi, nesse sentido, um divisor de águas em minha vida, já que pude, através da experimentação aqui relatada, finalmente entender-me e enxergar-me como diretor de teatro e como artista, algo que não havia acontecido antes no curso.

Adiante, elenco que o objetivo geral da pesquisa é refletir sobre como se deu o processo de criação da montagem de *Navalha na Carne*, dirigida por mim na disciplina Laboratório de Encenação. Para isso, reconheço que são necessários os seguintes objetivos específicos: analisar as etapas inerentes ao processo de montagem de *Navalha na Carne*; compreender como o meu processo de criação artística se relaciona com os aportes teóricos desta pesquisa; dissertar sobre os aspectos da obra de Plínio Marcos, mais especificamente de *Navalha na Carne*; e performar uma escrita que tenta traduzir a estilística do meu processo de criação.

Por se tratar de um testemunho de experiência, a linguagem aqui utilizada abraçará, em diversos momentos, a primeira pessoa. Falo de mim, enquanto profissional do teatro em formação, e, sobretudo, falo do processo de criação artística mais valioso da minha vida até agora: a direção do meu primeiro espetáculo. Assim, buscarei trabalhar princípios de uma escrita performativa (Austin, 1975), que almeja flertar com expressões confessionais que perpassam as páginas e, conseqüentemente, chacoalham as estruturas tradicionais de um texto de caráter acadêmico tradicional.

Assim como uma navalha em contato com a carne corta e revela camadas cutâneas, musculares e ósseas, a minha escrita pretende cortar e desvendar um pouco do meu pensamento não somente como pesquisador, mas também como artista que faz um estudo sobre a sua própria obra, pessoal e indubitavelmente proximal. Específico, pois, que a performatividade será expressa nesta monografia por meio de grafias em tom de vermelho. As palavras rubras expressam opiniões e, de certo modo, revelam a própria gênese de um processo criativo, sempre cortado por fluxos de pensamento, dúvidas, rabiscos. É uma tentativa de fazer com que meu trabalho de conclusão de curso dialogue com meu objeto de análise: um processo de criação em direção. Enquanto assumo a sala de ensaio, ou enquanto

estudo o texto que proponho dirigir, estou constantemente anotando minhas ideias em meio às folhas de cadernos e nos cantos das páginas da dramaturgia. **Tá bom, Guilherme. Acho que já entenderam.** Os escritos vermelhos são, portanto, rupturas em meio ao texto em confluência com as normas da Associação Brasileira de Normas e Técnicas (ABNT). **Tá bom!** A redação performática pode ser associada, também, **TÁ BOM!!!!!!!** à voz do diretor que lidera um processo teatral. É a voz do Guilherme encenador que emerge em meio às palavras escritas do Guilherme pesquisador. **Será que tá bom mesmo?**

Na tangente da escrita performativa, entende-se que o movimento nasce de uma dificuldade que os artistas que pesquisam sobre suas próprias criações, assim como eu, têm de encaixar suas obras aos padrões de um texto puramente formal (Fernandes, 2008). Logicamente, é mais que possível analisar uma encenação de maneira objetiva e impessoal. Entretanto, isso iria de desencontro total ao processo de constante mudança, (re)descoberta e, principalmente, envolvimento emocional que foi a montagem de *Navalha na Carne*.

Inês Mello e outros autores que, junto a ela, pensam sobre a performatividade linguística, relatam que a modalidade é um esforço para não deixar morrer a identidade dos autores frente à discussão acadêmica escrita das suas obras (Mello *et al.*, 2020). Eu me junto, portanto, àqueles que sentem a necessidade de traduzir sua assinatura estética por meio das suas produções acadêmicas, com o intuito de registrar textualmente, também, a sua voz e a sua personalidade. Tentarei fazer da monografia uma válvula de diálogo com a obra, objeto de análise dela. Para além disso, através da performatividade escrita, que remete à estética do meu processo de encenação, pretendo fazer da monografia uma criação, uma obra em si. Os autores clamam:

O conhecimento que cada pesquisa constrói e compartilha não é neutro: é contextual, relacional, incorporado na prática-artística, docente, acadêmica de cada uma e de cada um. Tanto quanto os temas, interessam-nos os modos pelos quais nos comunicamos [...]. Quando nos percebemos enredadas em uma estrutura que nos adocece, precisamos construir uma rede que nos ampare, que nos permita dizer, pensar, cantar a muitas vozes: *eu também* (Mello *et al.*, 2020, p. 07). **Agora acho que tá bom. Próximo tópico.**

A performatividade deste texto se estende também para os seus elementos estruturais, como o sumário. Assim, elejo que os títulos presentes neste trabalho

fazem alusão ao ato de dilacerar-se com uma navalha, desde o manuseio inicial do objeto até um fatal desfecho, inerente à decisão de rasgar-se com a lâmina. Por isso, a pesquisa se chama “UMA LÂMINA QUE DILACERA”, referência, também, às ações e a um objeto cênico presentes no espetáculo dirigido por mim, sobre o qual me debruçarei em seções posteriores. Esta introdução, primeiro capítulo, tem o título de “SINTO A GÉLIDA TEXTURA DA NAVALHA EM MINHAS MÃOS”. Por ser o início da escritura, resolvi nomeá-la como esse momento primário de apanhar e sentir o objeto cortante, feito de metal gélido, na palma das minhas mãos. É o momento de sentir texturas, temperaturas e sensações; de reconhecer aquele material possivelmente fatal e, ao mesmo tempo, apontar aspectos importantes para a realização da pesquisa, indicando aquilo que o leitor encontrará daqui para frente.

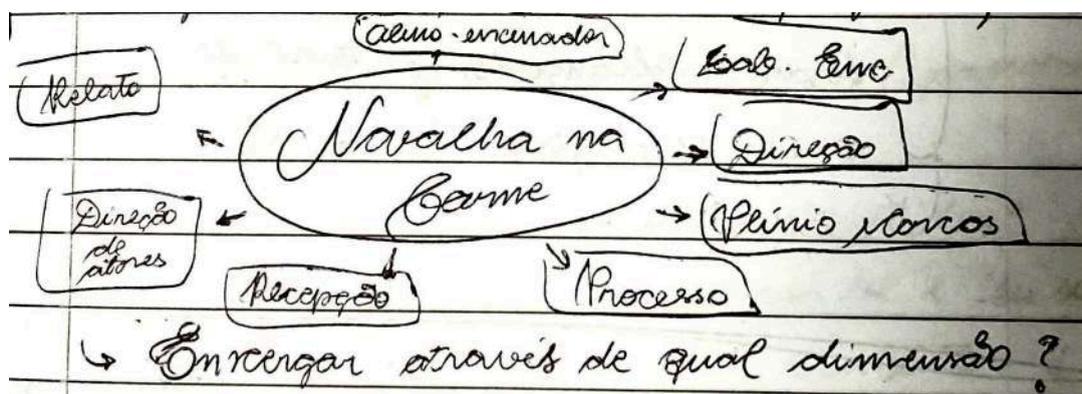
O segundo capítulo, diferente do seu antecessor, não se trata de um reconhecimento primitivo. Nomeada como “TRATA-SE DE UMA FORMA ESTRANHAMENTE BONITA”, a seção traz um breve estudo sobre a vida e obra de Plínio Marcos, bem como a sua relevância política e social, especialmente no que concerne ao legado deixado por sua peça *Navalha na Carne*. O dramaturgo construiu, ao longo de sua vida, um universo literário que traduz visceralmente a marginalização e a violência intrínsecas à formação social brasileira, como compreendido por Mendes (2009). Não obstante, baseado em Siqueira (2006) e Araújo (2015b) que discorrem sobre a crise da masculinidade e sobre a violência presentes em algumas obras do autor, respectivamente, darei luz às problemáticas suscitadas pela peça que escolhi dirigir. E são tantas. *Navalha na Carne* é um poço fundo sobre o cruel substrato social do país.

O terceiro capítulo, por conseguinte, aborda o momento em que tive que vencer os receios e, finalmente, colocar-me disponível para erguer o espetáculo, pensando em todos os aspectos que circundam o ato de dirigir. Assim, nomeio a seção como “PRECISAMENTE, PERFURO UMA ARTÉRIA”, afinal, estabelecer-me, naquele momento, como diretor de *Navalha na Carne* foi uma decisão artística que demandou explorar áreas com as quais eu ainda não tinha trabalhado. Uma ação tomada por medos, tal qual perfurar uma área vital do corpo com uma lâmina. Os muitos frutos desse ato de coragem, dirigir uma peça *Perfurar-me em uma artéria*, começaram a ser colhidos ao longo do processo. O

sangue que jorrava fazia eu me deslumbrar. É o capítulo onde, de fato, relato a experiência de montagem do espetáculo sob a perspectiva de um aluno-encenador.

Ainda no capítulo supracitado, serão analisados vários dos aspectos que envolveram o meu trabalho de encenação: adaptações dramatúrgicas, compreensões estéticas e materiais do espetáculo que eu estava encenando, estratégias metodológicas da sala de ensaio e concepções de algumas das visualidades cênicas. Serei respaldado, principalmente por: Salles (2011), pesquisadora que mesmo não sendo da área do Teatro em específico, mas sim da Arte como um todo, compreende os processos de criação artística como um constante inacabamento; por Bogart (2011) e por Torres Neto (2021) diretores que, por meio dos seus escritos, amparam aqueles que geram materialidade teatral.

Figura 1 - Como enxergarei a abordagem de *Navalha na Carne* nesta pesquisa?



Fonte: Guilherme Mergulhão (2023).

Ao decidir que abordarei, no meu trabalho de conclusão de curso, a montagem de *Navalha na Carne*, imediatamente fui bombardeado por uma pergunta: vou falar sobre o quê? A necessidade acadêmica de restringir meu foco de estudo a um único aspecto do processo criativo me adoecia. Ser conciso. Curto. Objetivo. Breve. Claro. Tentei, como a imagem acima demonstra, decidir através de quais dimensões eu abordaria a pesquisa sobre o espetáculo. Depois de muitos dias mergulhado em materiais que reuni sobre a peça, escolhi. Abordaria todas as questões inerentes a este processo de encenação em específico, afinal, se estou

partindo da perspectiva de um aluno-encenador, é fato que tal ponto de vista teve de lidar com todos os aspectos relacionados ao agenciamento da cena.

“Vestígios, marcas, traços [...], esboços, rasuras, ensaios, pegadas, rascunhos, anotações, registros de pensamento, rastros [...], projetos” (Salles, 2011, p. 17). São esses alguns dos dados nos quais me apoiarei para trazer à tona, em meios às páginas, o meu pensamento criador que trouxe *Navalha na Carne* para a cena. Trata-se, então, de uma metodologia caracterizada pela reunião de dados pertinentes para construir uma ótica caleidoscópica acerca da obra. Uma tarefa de reunião de vestígios, como disse Salles (2011), do que foi fazer nascer o espetáculo. Ela segue me iluminando e me dando confiança para a realização da pesquisa:

Os documentos de processo são, portanto, registros materiais do processo criador. São retratos temporais de uma construção que agem como índices do percurso criativo. Estamos conscientes de que não temos acesso direto ao fenômeno mental que os registros materializam, mas estes podem ser considerados a forma física através da qual esse fenômeno se manifesta (Salles, 2011, p. 26-27). *Há quem possa, com certa razão, criticar a citação de Cecília quanto ao não acesso ao registro mental sobre o processo de criação de *Navalha*, já que quem aqui escreve é o seu próprio criador. Ou seja, a mente que pensou o espetáculo. Acontece que a mente em questão é muito pragmática. O meu processo criativo se deu, majoritariamente, de maneira oral e objetiva junto aos atores, na sala de ensaio. Confesso que tenho poucos registros escritos sobre as ideias de concepção do espetáculo. Nesse sentido, me resta garimpar todos os *vestígios* (visuais, textuais...), que também podem ser considerados importantes documentos, sobre a peça.*

Ao iniciar essa pesquisa, produzi o relato presente no começo desta introdução, em palavras escritas à mão, cursivamente, como as anotações de um diário de direção. Escrevi aquele texto assim que decidi que o meu Trabalho de Conclusão de Curso abordaria o percorrer da montagem do espetáculo. Eu o fiz na tentativa de lembrar os passos do meu percurso em ordem cronológica e assim compreender o que, de fato, me interessava refletir neste estudo. Chamo o escrito de *Banho de Sangue* e estão contidos, nele, todas as etapas e impasses que envolveram a minha criação em direção teatral: o caos, o receio, a impaciência, a angústia, os ensaios, as dinâmicas dos elementos visuais, as expectativas cênicas, os problemas com os quais precisei lidar e me adaptar etc. Derramei nas páginas minhas memórias referentes ao processo, tentando documentá-las.

Nesse sentido, o *Banho de Sangue* é o guia que elegi para traçar um caminho metodológico, compreendendo nele aquilo que, nesta pesquisa, me interessa pensar. Portanto, ele é utilizado como um recurso de análise da montagem e será evocado ao longo da monografia, sendo citado também em grafia vermelha mas entre aspas, em fonte itálica e negrito (“*assim*”). Essas citações são diferentes do fluxo de pensamento performático que proponho neste trabalho, o qual, por sua vez, aparece em fonte não itálica, sem aspas e sem negrito (*assim*). As referências ao *Banho de Sangue* servem, principalmente, para tratar sobre os aspectos técnicos e subjetivos ligados à direção de *Navalha na Carne* e que já estão, de forma genérica, impressos nesse primeiro jorro de escrita que produzi ao iniciar este estudo.

Além disso, afirmo que a pesquisa é de natureza qualitativa, envolvendo tanto aspectos descritivos quanto analíticos. Trata-se de uma monografia que pode ser associada a um ramo de estudo conhecido como genética teatral, similar ao que Salles (2011) propõe como crítica genética: o estudo do processo de criação artística, da gênese de uma obra de arte, com base em diversos registros que ajudem a entender como esse nascimento aconteceu.

Este trabalho está ligado, principalmente, à importância de dissertar sobre processos de encenação teatral, uma práxis fundamental para um futuro artista-docente que, em sua trajetória, precisará lidar tanto com montagens cênico-pedagógicas quanto artísticas. sobretudo em um espaço no qual os estudantes pouco são encorajados a desenvolver uma assinatura cênica autoral, desbravando os campos de direção: o curso de licenciatura em Teatro da UFPE². A monografia tem, também, enorme relevância pessoal para mim, enquanto artista-docente em formação que pretende continuar trilhando os caminhos da encenação como escolha profissional e acadêmica. Ao encerrar minha graduação em Teatro propondo, justamente, uma pesquisa que narre o meu processo de direção, estarei firmando os pés em tal área temática, que ainda carece de encenadores que se disponham a registrar academicamente suas criações.

² Como expus no início desta introdução, existe, na graduação, a disciplina Laboratório de Encenação, cuja ementa garante a experimentação autônoma dos estudantes dentro do campo da direção teatral. No entanto, o período letivo 2022.2, semestre no qual cursei o componente curricular, foi a primeira vez que eu pude, no curso, ter total autonomia para encenar um projeto próprio. Anteriormente, o componente curricular tinha como culminância a montagem de um espetáculo proposto e dirigido pelo professor ministrante, com a colaboração e participação dos alunos nas demais áreas do projeto: atuação, figurino, divulgação, cenário, produção etc.

Este texto se torna, então, uma oportunidade de refletir sobre o processo artístico da montagem de *Navalha na Carne* para, sobretudo, compreendê-lo mais a fundo, reunindo suas evidências materiais, afinal, “pode-se afirmar que [...] vivendo os meandros da criação, quando em contato com a materialidade desse processo, podemos conhecê-lo melhor” (Salles, 2011, p. 22).

Não reparem no sangue.

Capítulo II

**Trata-se de uma forma
estranhamente bonita**



VADO: Vagabunda! Miserável! Quem tu pensa que é? Pensa que eu tô aqui por quê?

[Neusa Sueli não responde]

VADO: Além de puta, é mouca? Responde! Acha que eu te aturo por quê?!

(*Navalha na Carne*, adaptação de Guilherme Mergulhão)

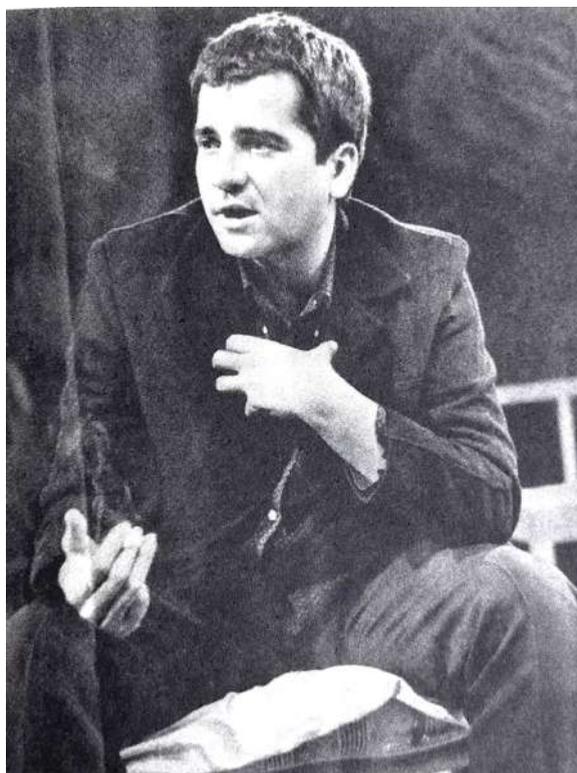
O primeiro subcapítulo desta seção, **Aquele que primeiro se flagelou**, traz uma breve exposição da vida e obra de Plínio Marcos e tem como base teórica, principalmente, Mendes (2009), autor de uma das suas biografias. No segundo subcapítulo, serão levantadas discussões sobre o enredo, as personagens e os impactos sociais de *Navalha na Carne*, especificamente, debate respaldado por Siqueira (2006) e Araújo (2015) **Podemos dizer que foi uma incisão visceral**. Aqui, não me refiro à plasticidade da navalha, mas às características que compõem este objeto. Quem foi o dramaturgo? Como viveu? Como morreu? **Algo me chama a atenção nesta lâmina. Devo enfiá-la em meu peito?** Quais suas outras obras relevantes? O que pensam sobre sua produção dramática? **Morrerei se eu fizer isso?** Qual a história de *Navalha na Carne*? Quais as relações de poder presentes no texto? Quais leituras críticas são feitas a respeito da peça? **Algo me conduz ao dilaceramento...** Por fim, para finalizar esta seção, teço um breve relato sobre como conheci a dramaturgia e como se deu meu primeiro contato com ela.

2.1. PLÍNIO MARCOS: AQUELE QUE PRIMEIRO SE FLAGELOU

Poeta marginal, dramaturgo da violência ou Plínio Marcos de Barros, nascido em Santos, São Paulo, no dia 29 de setembro de 1935. O pai de Plínio, Armando Martins Barros, trabalhava como bancário e era um homem muito rígido. À mesa de jantar, o santista e seus seis irmãos só podiam falar após levantar a mão. Certa vez, o garoto ergueu seu braço e perguntou aos pais qual o significado de pátria. Seu pai respondeu que a pátria é o lugar onde uma pessoa nasce. Como castigo pelo teor da pergunta, Plínio passou a noite escrevendo em seu caderno a bendita definição. O futuro dramaturgo viveu, pois, uma educação familiar e institucional, rígida e disciplinar (Mendes, 2009). Plínio era canhoto, algo que, na década de 1940, ainda era enxergado como um problema biológico que exigia tratamento. Na sua escola, por exemplo, o uso do lado esquerdo em detrimento do direito tentava

ser corrigido com métodos pedagógicos arcaicos: tapas e reguadas na sua mão dominante sempre que ela ameaçasse pegar o lápis. Segundo Mendes (2009), essa foi a principal aversão do menino à educação formal.

Figura 2 - Plínio Marcos



Fonte: Mendes (2009)

O contato precário com um ensino básico de qualidade fez com que o jovem tivesse grande apreço por leituras mais corriqueiras, como jornais e revistas. Desde cedo, então, Plínio esteve em contato com veículos que noticiavam a realidade que ele enxergava nas ruas. Por, em Santos, morar em um bairro periférico e com pessoas de classes sociais mais baixas que a sua, ele sempre teve ciência de realidades díspares: a rotina de prostitutas, gigolôs, malandros, bêbados e pessoas em situação de rua. O dramaturgo compartilhava o espaço urbano com figuras que, futuramente, seriam a principal inspiração para a escrita da sua obra, a qual tornou o palco “uma feroz arena de luta entre indivíduos sob situações de subdesenvolvimento” (Navalha, 2023, s/p). Plínio encontrava na rua uma válvula de escape da sua rotina tão disciplinada. Nesse sentido, fugira de casa algumas vezes; a primeira, com quinze anos.

Plínio se encontra oficialmente com o teatro, mais especificamente com o circo-teatro, na década de 1950, quando trabalhou como palhaço. Posteriormente, teve algumas experiências como ator iniciante ainda em Santos. No entanto, seu maior destaque foi na escrita. Ao longo de sua vida, Plínio Marcos escreveu dezenas de peças, mas as que mais se popularizaram tinham pontos em comum: retratavam a vida daqueles que viviam à margem da sociedade. Essas vivências, por sua vez, eram imbuídas de violência, evidenciada tanto nas ações cênicas quanto na linguagem escolhida pelo autor.

Ainda no final da década de 1950, Plínio lê no jornal a história de um jovem garoto que foi estuprado na prisão. Consciente desse fato, ele teve a inspiração para sua primeira peça, escrita em 1958: *Barrela*. O próprio santista reconhece que nunca havia pensado em ser escritor, mas encarou o desafio como uma oportunidade de demonstrar o quão desumana pode ser a vida das pessoas que ele observara desde sua infância. “Juro por essa luz que me ilumina que nunca havia me ocorrido a ideia de escrever uma peça, mesmo porque, a bem da verdade, eu nem sabia escrever direito. Tirei o diploma do primário Deus sabe como” (Marcos *apud* Mendes, 2009, p. 80). Assim, entende-se que Plínio “escreveu *Barrela* porque precisava pôr pra fora a dor e a indignação provocadas pela história do garoto barrelado³” (Mendes, 2009, p. 80).

O autor criou a dramaturgia ainda enquanto trabalhava como palhaço: “li a peça para alguns companheiros do circo e, naturalmente, eles acharam que eu tinha enlouquecido, se pensava que podia encenar uma peça com aquela linguagem. Ficou por isso mesmo” (Marcos *apud* Mendes, 2009, p. 80). De fato, as opções linguísticas de Plínio para a sua estreia dramatúrgica, um texto tomado de palavrões e xingamentos, eram ousadas para a época e a trama do espetáculo era praticamente obscena para aquela sociedade. Como afirmado, o autor narra os acontecimentos de uma cela de presídio. Certa noite, um garoto de classe econômica mais favorável é preso e enviado ao cubículo habitado por outros seis homens. Após muito estranhamento e brigas, o jovem rapaz é estuprado pelos encarcerados e liberado no outro dia de manhã.

Gessé Araújo (2015b) defende que, em *Barrela*, “Plínio Marcos nos coloca diante de um universo marcado pelo peso da realidade a que estão submetidos

³ “Barrela” é uma gíria que remete a um estupro coletivo. Ser “barrelado” significa, então, ser estuprado por um grupo.

seis detentos em situação de insalubridade” (Araújo, 2015, p. 30). Na primeira peça pliniana, o espectador é introduzido a uma temática que se repete em algumas de suas outras obras, inclusive em *Navalha na Carne*. Plínio começa a inquietar a plateia a respeito das problemáticas que envolvem o masculino: “A partir de regras, simbologias, valores, crenças, condutas, comportamentos, os presos constroem representações de gênero que pautam a normatividade do sexo masculino em detrimento do feminino” (Silva, 2016, p. 46). É quase como se o recém chegado fosse uma presa. Um pedaço de carne que, por ser diferente, ter mais dinheiro, estar mais limpo, é logo traçado pela matilha faminta. Essa crise da masculinidade é, assim, escrachada na linguagem, nas ações físicas e verbais das personagens e no enredo do espetáculo em geral. Um retrato tão brutal desses problemas sociais não foi bem visto pelo Brasil de setenta anos atrás. Esses fatores renderam ao autor a censura⁴ quase que imediata da encenação de *Barrela*.

Na segunda metade da década de 1960, após o Golpe Militar, o clima era de tensão no teatro brasileiro. Muitas produções estavam sendo censuradas, mas Plínio não conseguia domar o desejo de escrever dramaturgias (Mendes, 2009). Depois de ler o conto italiano de Alberto Moravia, *O Terror de Roma*, que fala sobre dois bandidos que assombram a cidade e se confrontam na disputa por um par de sapatos, o dramaturgo acha a inspiração para sua segunda peça, *Dois Perdidos Numa Noite Suja*, escrita em 1966, que lhe impulsionou para os holofotes enquanto autor teatral.

Plínio deixou de lado Roma e o terror do conto. Aproveitou a disputa do pisante novo. Buscou na vivência pessoal dois homens dividindo um quarto miserável de pensão e as suas agruras. Um som irritante de gaita de boca atrapalhando o sono do parceiro. Um par de pisantes lustrosos fazendo crescer o olho gordo da inveja. Um revólver para se defender. E uma linguagem crua, sem filtro literário, viva, saindo diretamente dos guetos imundos da cidade grande para o palco. Dois personagens que nunca tiveram, até então, acesso ao palco, mesmo nos textos mais contundentes da nova geração de dramaturgos que começou a despontar no fim da década de 1950. Sem piedade. Sem autopiedade. Não dois marginais. Dois marginalizados, o que é diferente. Dois homens que não haviam merecido sequer um olhar. De ninguém. Nem do teatro (Mendes, 2009, p. 130).

⁴ Vale ressaltar que, na época, 1958, o Brasil ainda não havia adentrado na Ditadura Militar, que começou em 1964. A censura recaída sobre a primeira peça de Plínio foi proveniente de instâncias municipais e estaduais, não federais (Mendes, 2009).

Plínio segue a estilística primeiro pensada em *Barrela* e tenta, mais uma vez, expor no palco a dura realidade daqueles que vivem na pobreza. Existe, na história dos personagens Paco e Tonho, uma discussão crítica sobre a dissolução das classes sociais no país (D'Aversa, 1966). O calor do conflito entre os homens, a inveja e as situações de violência nos mostram que a realidade da marginalização, à qual muitos estão condenados, pode ser fatal. O autor não se esquece, ademais, de continuar ensaiando suas críticas aos comportamentos da masculinidade. “Dois Perdidos Numa Noite Suja é uma peça em que os valores masculinos se encontram muito presentes no discurso de suas personagens” (Siqueira, 2006, p. 216). Tais valores são salientados desde a rubrica inicial do texto, que diz existir no cenário fotografias de futebol e de mulheres nuas, até a necessidade de uma personagem ter de assassinar a outra, demonstrando toda a sua virilidade masculina. Há a necessidade de sair como campeão da história, mesmo que, para isso, seja preciso matar.

O espetáculo alcançou grandes números na cena brasileira, principalmente devido ao entusiasmo de Roberto Freire depois de assistir à peça: “dez minutos depois [de começar] eu estava fascinado. Que Nelson Rodrigues coisa nenhuma, ali estava a melhor peça de teatro feita no Brasil. No final, eu estava em prantos” (Freire *apud* Mendes, 2009, p. 133). Roberto insistiu para que o crítico Alberto D'Aversa, na época renomado, assistisse ao espetáculo e escrevesse sobre ele. D'Aversa assim o fez, impulsionando Plínio Marcos para o destaque na cena dramaturgica nacional. Araújo (2015b) também destaca a escrita do dramaturgo em *Dois Perdidos*:

O escritor [...] deu passagem e voz para figuras de um extrato social que sequer era — e ainda assim é — reconhecido como pertencente à sociedade. Além disso, o autor soube respeitar a fala de suas personagens, o que tornou sua dramaturgia ainda mais importante (Araújo, 2015, p. 39).

Ainda no embalo do sucesso que o espetáculo o trouxe, Plínio escreve, em apenas três noites de 1967, *Navalha na Carne*. Originalmente, o dramaturgo criou a peça a pedido de um grupo de teatro paulista. Neusa Sueli, Vado e Veludo foram pensados para os atores Ruthneia de Moraes, João José Pompeo e Paulo Villaça, que logo rebateram: “quem vai querer ver uma peça com uma prostituta, um cafetão e uma boneca?” (Mendes, 2009, p. 159). Mesmo assim, o coletivo aceitou o

desafio, substituindo apenas Pompeo, que fazia Veludo, por Edgard Gurgel Aranha. Os ensaios começaram e o texto foi enviado para avaliação da Censura.

Entretanto, no dia 19 de junho de 1967, o Diário Oficial da União publicou uma portaria, assinada pelo diretor-geral do Departamento da Polícia Federal, proibindo *Navalha na Carne* em todo o território nacional. Segundo ele, a peça continha uma profusão de sequências obscenas, termos torpes, anomalias e morbidez exageradas. Ainda de acordo com a publicação, o espetáculo desprovia de uma mensagem construtiva, o que o tornava inadequado para plateias de qualquer nível etário (Mendes, 2009).

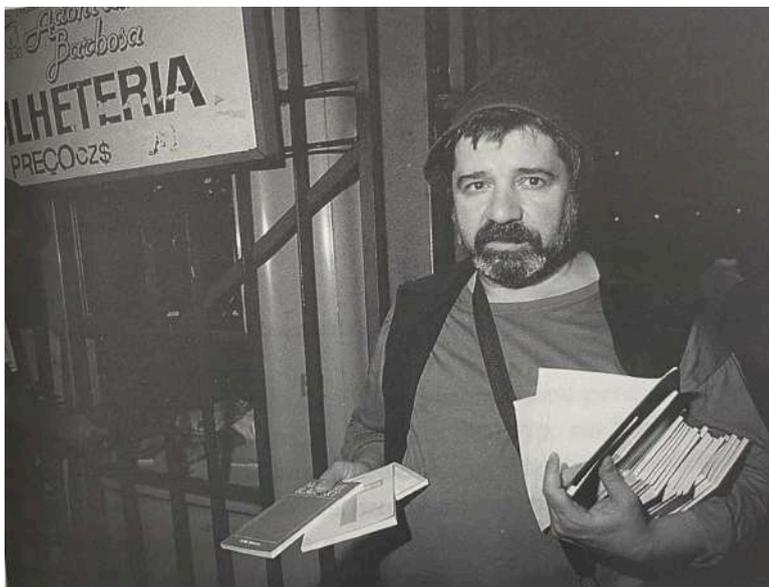
A temática da peça, sobre a qual me debruçarei no próximo subcapítulo, era similar aos dois outros escritos já relatados nesta monografia. Plínio continuava fazendo com que os personagens marginalizados fossem protagonistas nos palcos, retratando, com isso, a forma de viver dessa população: “Uma das palavras mais repetidas no texto é *nojento*. Nojento no sentido de pessoas deterioradas, degradadas. E na peça de Plínio Marcos as personagens se veem como na realidade são” (Mendes, 2009, p. 161).

Navalha na Carne só teve sua estreia oficial em 11 de setembro, após muita pressão de Plínio, da classe artística da época e, sobretudo, de Tonia Carrero, atriz que havia se encantado pela dramaturgia e expressado para o autor que gostaria de interpretar Neusa Sueli no futuro. Mesmo com algumas substituições de elenco, *Navalha* foi, em todas as ocasiões, um sucesso absoluto de público, afinal, a peça já era famosa antes mesmo de ter sua estreia, devido às múltiplas tentativas de censura. Carrero, que agora representava Neusa, foi fortemente elogiada pelo seu desempenho como a protagonista. Segundo o crítico Yan Michalski, “ela traduz a poética e atormentada alma de Neusa Sueli” (Michalski *apud* Mendes, 2009, p. 169). O escritor tece elogios, também, ao autor: “Plínio Marcos retorna pleno e cômico de suas qualidades, afirmando seu talento e confirmando sua vocação” (*Idem*).

Nos anos seguintes, Plínio trabalhou em novelas, produziu textos para diversos jornais, concedeu palestras e, claro, escreveu para teatro. No final de sua vida, nos anos 1980 e 1990, ele já não produzia mais obras implacáveis. Em entrevista ao *Roda Viva*, em 1988, ele confirma que sumiu do cenário nacional de teatro. Plínio, em tom de revolta, fala que a nova luta da sua vida não era mais contra a Ditadura, mas sim contra a imprensa que, marginalizando-o, não noticiava

mais seus espetáculos. O autor, para tentar retornar à popularidade, teve que vender seus livros nas portas e filas dos teatros, como camelô das suas próprias peças.

Figura 3 - Plínio vendendo seus livros na bilheteria de um teatro



Fonte: Mendes (2009)

Ao longo de sua existência, Plínio Marcos foi perseguido por tentar dar voz aos que sempre tiveram de permanecer calados diante da sociedade. Talvez por isso, mesmo após a censura militar, o autor ainda foi acometido pela censura midiática. O santista ousou ao levar para o centro dos palcos, os que sempre estiveram às margens da sociedade. Ao escrever sobre aqueles que são marginalizados, o autor defende o seu compromisso em atribuir mais sentidos a uma população excluída, sobre a qual a classe média apenas ouve falar, mas jamais vê, cheira, toca ou sente. A dramaturgia pliniana se consolidou, então, como um importante marco da cena nacional, que estava necessitada de escritos que falassem, verdadeiramente, sobre todos os extratos sociais brasileiros. Nas palavras de Joel Pontes: “dir-se-ia uma voz de *angry man* que chega ao teatro brasileiro com ligeiro atraso em relação aos autores ingleses, franceses e americanos” (Pontes, 1969, p. 21).

O poeta da violência faleceu em 19 de novembro de 1999, aos 64 anos de idade, vítima de dois derrames fatalmente agravados pela sua diabetes. Plínio Marcos foi um verdadeiro noticiador do seu tempo. Nada mais fez do que contar

aquilo que via e sentia, assim como afirmou em entrevista à Folha de São Paulo, em 1968:

O Teatro foi a forma que encontrei para dar um testemunho a respeito do tempo mau que vivemos. Falo de gente que conheci e conheço, gente que está amesquinhada por gente; gente que vai se perdendo. Meu teatro é só isso. Apresento os fatos como um repórter. Conheço os fatos e não sei a solução. O recado que tenho para dar é só este: há gente por aí se danando. Meu ideal é conseguir fazer as platéias pensarem na solução para o problema dessa gente, problema que deve ser o de todos nós. Não faço Teatro para o povo, mas o faço em favor do povo. Teatro para incomodar os que estão sossegados. Só para isso (Marcos, 1968, s/p).

2.2. NAVALHA NA CARNE: UMA INCISÃO VISCERAL

Navalha na Carne começa com a personagem Neusa Sueli chegando em casa, uma pensão de quinta categoria, após uma árdua noite de trabalho na zona, espaço urbano onde prostitutas se reúnem para conseguir clientela. A mulher, ao entrar em seu quarto, depara-se, inesperadamente, com seu namorado, Vado, e dele apanha. Sem saber o motivo da agressão, a prostituta o questiona e toma conhecimento de que a raiva se devia ao fato dela não ter deixado dinheiro para ele curtir a noite. Ela, no entanto, defende-se, argumentando que deixou, sim, o dinheiro em cima do criado-mudo. Os dois logo chegam à conclusão de que, provavelmente, foram roubados por Veludo, homem gay que trabalha na pensão onde moram. Neusa Sueli vai chamá-lo.

Ao chegar no quarto, o camareiro é prontamente agredido por Vado, que parece descontar toda a sua raiva no homossexual. Carregado de insultos homofóbicos, Vado enforca, dá tapas e torce o braço de Veludo, sendo impedido por Neusa Sueli de machucá-lo ainda mais. O acusado, por sua vez, nega repetidamente ter roubado o dinheiro, apenas confessando o ato quando a prostituta, já impaciente, ameaça-o com uma navalha, que porta sempre na bolsa para sua segurança pessoal na noite de trabalho. Veludo diz que, de fato, furtou o dinheiro e usou parte para comprar um cigarro de maconha e parte para dar a um rapaz em troca de favores sexuais. Araújo (2015b) salienta que “a partir desse fato [o furto do dinheiro], todos são envolvidos numa relação de tensão psicológica e violência gratuita” (Araújo, 2015b, p. 40).

O cafetão não perde tempo e logo ordena que o camareiro entregue o “baseado”. Em torno da maconha, droga na qual tanto Vado quanto Veludo são viciados, desenvolve-se um jogo de posse e sedução entre as duas personagens. Neusa Sueli, já bastante incomodada com a algazarra que se instaura no quarto, expulsa Veludo do recinto. Após a saída dele, os dois discutem e os espectadores assistem a Vado violentar psicologicamente a prostituta, atacando sua aparência em uma prolongada discussão que fuzila a autoestima da companheira. No final da dramaturgia, ele a deixa, sem dizer se retornará ou não. A Enciclopédia Itaú Cultural escreve sobre *Navalha na Carne*:

A prostituta Neusa Sueli, o cafetão Vado e o homossexual Veludo [...], encarnam a existência subumana e marginalizada. [...] Retrato naturalista do submundo brasileiro em que as gírias, a violência das relações humanas, a situação opressora e a luta de cada personagem constroem um quadro cuja dramaticidade sobrevive ao tempo (Navalha, 2023, s/p).

Plínio Marcos trabalha, na dramaturgia em questão, com três personagens que representam arquétipos sociais: a “puta”, o “machão” e o “veado”.⁵ É necessário compreender, primeiramente, que não existe mocinho ou vilão nesta peça, por mais que tenhamos o instinto de atribuir esse último papel a Vado, por ele ser o agressor explícito no texto dramaturgic. Todos erram. Todos falam e cometem absurdos. Todos sofrem. O autor escreveu três pessoas completamente marginalizadas e pobres. Uma é obrigada a se prostituir para viver; outro, utiliza-se da sua juventude e charme para conseguir o que quer e é sustentado pelo pouco dinheiro que a namorada ganha; e outro vive do que recebe para limpar uma paupérrima pensão e não pensa duas vezes antes de furtar para conseguir aquilo que deseja: drogas e sexo.

A partir dessa descrição, é natural associarmos, também, o papel de mocinha a Neusa Sueli, mas a personagem pliniana é dúbia e complexa. Não é boba ou ingênua, por mais que seja vítima de violência física e moral de Vado. O fragmento abaixo revela que, ao se sentir ameaçada, ela não hesita em ser agressiva ou, até mesmo, em violentar alguém com a navalha que carrega

⁵ “Veado”, por mais que seja uma expressão carregada de homofobia, não está sendo usada nesse sentido nesta pesquisa. Referir-se a Veludo como o “veado”, enxergá-lo com essa lente social, é fundamental para compreender as relações de poder e opressão entre as personagens. A Teoria *Queer* (Miskolci, 2015), afirma a importância de ressignificar e se apropriar de dizeres que, antes, eram ofensivos. A exemplo disso, temos o *slogan* do movimento, originário dos Estados Unidos, que diz: *we’re here. We’re queer. Get used to it.* Em tradução livre: Estamos aqui. Somos veados. Acostume-se com isso.

frequentemente consigo. O uso da arma branca, chamada por ela de gilete, é característico de mulheres que trabalham com prostituição e é um objeto de defesa pessoal.

NEUSA SUELI — Abre o jogo de uma vez. O que é que eu te fiz? Já foram fazer alguma fofoca minha pra você, é? Eu sei quem foi! Você fica entrando no papinho daquela vadia lá do 102. Só pode ser ela quem te encheu a cabeça. Pensa que eu não sei? Ela dá em cima de tudo que é homem das outras. A perebenta não pode ver ninguém bem. Mas ela vai ver. Comigo não vai ter bafo. Corto a cara dela com gilete (Marcos, 2003, p. 139).

Para compreender mais a fundo a personagem feminina da dramaturgia, é importante analisarmos bem a simbologia de tal armamento, que batiza o texto e é elemento indispensável da encenação. Historicamente, o termo “navalha debaixo da língua” popularizou-se nos anos 1980 graças aos relatos de mulheres trans e travestis que trabalhavam com a prostituição. Segundo elas, ao serem abordadas pela polícia e ao saberem que seriam presas, retiravam pedaços de navalha, os quais escondiam na boca, e se mutilavam, fazendo o sangue escorrer. Os policiais, por sua vez, achavam que seriam infectados com o vírus do HIV, já que na época, início da crise da AIDS, a população estava extremamente assustada pela doença e, ignorantemente, atribuíam toda a culpa da epidemia à população LGBTQIA+ pobre e periférica. Sendo assim, eles, assustados, deixavam as mulheres ir embora (Mott; Assunção, 1987).

Apesar da dramaturgia em análise ter sido escrita antes da popularização da cultura de automutilação entre as travestis, a simbologia da arma branca se mantém. A necessidade de autodefesa já estava presente na vivência de prostitutas desde antes da época que Plínio escreveu o texto. A navalha tem, então, papel de destaque na dramaturgia. Não é apenas um objeto comum. Ela tem uma importância e, quando é manipulada, é apenas por Neusa Sueli. Com a navalha, a prostituta de Plínio Marcos cresce e domina completamente a cena, mantendo sempre a palavra final. Como podemos ver nos seguintes fragmentos, é com ela que Neusa Sueli faz Veludo confessar o furto e é a partir da presença dela



que Vado é coagido a manter uma relação sexual com a namorada. A navalha é a força de Neusa Sueli e de todas as que se parecem com ela.

NEUSA SUELI — É teimoso como uma mula. Vou te ajudar a lembrar (*apanha uma navalha na bolsa.*) Vou te arrancar os olhos! (*Aproxima a navalha do rosto de Veludo.*)

VELUDO — Não! Pelo amor de Deus! Não, Neusa Sueli! Não!

VADO — Pode cortar esse miserável!

NEUSA SUELI — Vai falar tudinho?

(*Veludo faz que sim com a cabeça.*) (Marcos, 2003, p. 150))

VADO — (*Deitando na cama.*) Boa noite, velha!

NEUSA — (*Pega a navalha.*) Vado, se você dormir, eu te capô, seu miserável!

VADO — Que é isso? Tá louca?

NEUSA SUELI — Estou. Estou louca de vontade por você. Se você não for comigo agora, não vai nunca mais com ninguém. (Marcos, 2003, p. 167).

Foto: Guilherme Mergulhão

Portanto, entendemos que Neusa Sueli não é mera vítima indefesa. Mesmo sendo constantemente violentada por Vado, ela não ocupa a posição de coitada. Existe, ademais, na relação do casal, uma latente falta de reciprocidade. Neusa gosta de Vado. Não podemos afirmar, entretanto, que Vado gosta de Neusa. Essa dependência emocional é bem explicitada por Plínio Marcos ao vermos que Neusa Sueli, após todos os abusos provenientes do seu homem, ainda espera que ele retorne, depois do cafetão sair pela porta na cena final; ou ao percebermos que a personagem continua bancando o namorado, desempregado, apesar dele confessar, em alguns momentos e no calor das discussões, que já a traiu. Neusa Sueli, no entanto, encontra brechas para ser forte, firme e decisiva. Ela o questiona de frente, sendo muito capaz, inclusive, de virar o jogo e dominá-lo por inteiro para conseguir o que quer. Como Veludo diz:

VELUDO — [...] Mas já vou indo. Tchau mesmo! Pensei que era o homem deste galinheiro que cantava de galo. Entrei bem. Quem manda aqui é a galinha velha (Marcos, 2003, p. 155-156).

Ao pensarmos sobre a personagem Vado, salienta-se, à primeira vista, sua posição enquanto sujeito másculo da narrativa: o protetor, aquele que manda e desmanda e não deve ser aborrecido. “Vado, cafetão que explora a mão de obra da prostituta, é um homem viril e violento. Em sua relação com as outras personagens, é aquele que supostamente representa o poder e o controle diante de todas as situações” (Araújo, 2015, p. 41). Obviamente, o cafetão, em muitos momentos, condiz com esse contrato social do espectro identitário masculino. Ele tenta, acima de tudo, impor a máscara da virilidade, utilizando-se de linguajar ofensivo e de agressões físicas para alcançar seus objetivos. O crítico teatral Décio de Almeida Prado reflete sobre esse tipo de comportamento inerente à masculinidade tóxica “se ele não explorasse, não agredisse, se não jogasse [...] o jogo do gato e do rato, se não provasse a sua preeminência, deixaria simplesmente de existir” (Prado, 1987, p. 217).

Sendo assim, torna-se banal escutar de Vado palavras como “puta”, “vaca”, “nojenta”, “veado”, “fresco”, “desgraçado” etc., pois é assim que ele se refere, a todo momento, a Neusa Sueli e Veludo. Esse vocabulário faz parte da sua tentativa de condizer com o papel de gênero masculinizado, neste caso, associado à opressão desmedida, como podemos observar nestes trechos da peça:

VADO — Vagabunda, miserável! Sua puta sem-calça! Quem tu pensa que é? Pensa que estou aqui por quê? Anda, responde! (*Pausa*) Não escutou? Responde! Por quê? Você acha que eu te aturo por quê?

NEUSA SUELI — Eu sei.. Eu sei...

VADO — Sabe, né? Então diz. Por que eu te aturo?

NEUSA SUELI — Poxa, Vadinho, eu sei...

VADO — Então diz! Quero escutar. Diz de uma vez antes que eu te arrebente. Por que eu fico com você?

NEUSA SUELI — Por causa da grana.

VADO — Repete, sua vaca! Repete! Repete! Anda! (Marcos, 2003, p. 142).

VELUDO — (*Na porta do quarto.*) Chamou, Neusa Sueli?

VADO — Entra, bichona.

VELUDO — Com licença

(*Veludo entra.*)

VADO — Vai entrando, seu puto. (Marcos, 2003, p. 146).

Percebemos que além da crueldade com a qual Vado trata Neusa Sueli, existe, entre eles, um contrato (Siqueira, 2006). A prostituta, necessitando de proteção e companhia, divide com ele o dinheiro que consegue em todas as suas noites de trabalho. O cafetão, em troca da renda, permanece morando com a mulher. Há, então, uma inversão dos valores econômicos de gênero. “Ele lhe pergunta por que razão vivia com ela e a aturava. Neusa Sueli reluta em dizer, mas confessa que era ‘por causa da grana’, ao que ele, num tom quase ‘pedagógico’, exige que ela repita mais de três vezes” (Siqueira, 2006, p. 219). Dessa forma, não restam dúvidas acerca do acordo estabelecido entre as partes. Fica óbvia, também, a falta de sentimentos de Vado em relação a Neusa Sueli. Sentimentalmente, a relação é unilateral. A ideia fomentada anteriormente é, pois, confirmada. Ele não a ama e só está com ela por puro interesse.

Além disso, existe, no cafetão, grande necessidade de afirmação externa, especialmente no que concerne ao seu papel de homem na narrativa. No final do texto, por exemplo, ele pergunta a Neusa Sueli o porquê dela ainda estar com ele, apenas para escutar da prostituta que ela ainda não o deixou porque ele é “bom de cama” (Marcos, 2003, p. 162), como podemos analisar no próximo fragmento. O fato de Vado manter relações sexuais prazerosas com a parceira é mais um artifício que reforça a sua função social de homem viril, dono da casa. Nota-se, então, a tosca necessidade de ser vangloriado ao requerer que Neusa admita que ele possui características sexuais condizentes com o arquétipo social da masculinidade:

VADO — Por que me atura? Por quê? Eu sou chato pacas!
 NEUSA SUELI — É mesmo. Ainda bem que reconhece.
 VADO — Por que você me aguenta?
 NEUSA SUELI — Porque... Porque...
 VADO — Sou bom de cama?
 NEUSA SUELI — É. É mesmo. As verdades a gente diz (Marcos, 2003, p. 161-162).

Levando em consideração os escritos de Butler (2003), o gênero se trata de uma construção de comportamentos sociais não necessariamente ligados ao sexo, isto é, às genitálias, pênis ou vagina: “se o gênero são significados culturais assumidos pelo corpo sexuado, não se pode dizer que ele decorra de um sexo desta ou daquela maneira” (Butler, 2003, p. 25). Entretanto, no caso de Vado, a sua construção de gênero é pautada, justamente, na masculinidade estereotipada, como já dito, no arquétipo de “machão”. Diferentemente de Veludo, o qual, por mais que seja, fenotipicamente, uma pessoa do sexo masculino, esbanja características comportamentais mais atribuídas ao espectro da feminilidade. Ou seja, Veludo é um homem gay afeminado que rompe, por meio da sua existência e do seu comportamento, com o padrão de sexo-gênero-desejo⁶, também pensado por Butler (2003).

O camareiro da pensão, por sua vez, representa alguém que foge do contrato social de gênero já introduzido à plateia por Vado e Neusa Sueli. “Veludo não esconde sua identidade sexual e é com essa identidade que ele interage socialmente” (Siqueira, 2006, p. 224). A personagem, para a época que o espetáculo foi escrito, anos 1960, é um grande escândalo: um homossexual, que se refere a si mesmo no feminino e que não tem medo de esconder suas práticas ou desejos sexuais, mesmo em um ambiente onde está sendo ameaçado, assim como explicitam os trechos abaixo:

VADO — Presta atenção no que eu vou te dizer, seu veado de merda.
 VELUDO — Se o senhor começar a me xingar, me mando. A Neusa Sueli sabe como eu sou. Não gosto de desaforo. Nem dos meus homens aguento maltrato (Marcos, 2003, p. 146-147).

⁶ Todos os indivíduos são encorajados pela cultura e pelas imposições discursivas a seguir um padrão social de sexo-gênero-desejo. Em suma, todos nós, ao nascermos com determinado sexo, lê-se genitália, somos, inconscientemente e ao longo da vida, arbitrados a nos identificarmos com determinado gênero condizente: o pênis indicaria conformidade com o gênero masculino; a vagina, com o feminino. Essa identificação sexo-gênero também implica nos desejos amorosos e sexuais pelos arquétipos opostos, isto é, a composição pênis-masculino deveria sentir atração pela composição vagina-feminino e vice-versa (Butler, 2003). Vado, em sua composição de gênero e desejo, à primeira vista, entra em conformidade com tal norma. Veludo, por não demonstrar desejos heterossexuais rompe, então, com essa adstrução de valores.

VADO — Quero ver. E o fumo? Queimou ele todo?
VELUDO — Nem biquei ainda. Não trato disso quando estou trabalhando.
Eu fico muito louca quando estou chapada (Marcos, 2003, p. 152).

Por mais que receba agressões ao longo da peça, advindas tanto de Vado quanto de Neusa Sueli, Veludo não é uma personagem completamente vitimizada. Ele não hesita em roubar o dinheiro do casal, ao arrumar o quarto e ver que o cafetão estava adormecido. Após certo tempo, principalmente quando o comportamento violento do casal é amenizado, depois deles terem o obrigado a confessar o furto, o homossexual mostra suas garras. Há, claramente, uma mudança comportamental na personagem e ela é iniciada a partir do momento em que ele se sente à vontade no quarto. Tal conforto é advindo dos desdobramentos da sua relação com Vado, tópico complexo e, ao mesmo tempo, construído com muita sutileza por Plínio Marcos.

Existe, entre Vado e Veludo, grande tensão sexual ao longo da dramaturgia. O homem másculo, na maioria das cenas, exerce o papel de dominador, enquanto o homem afeminado ocupa o lugar de dominado. Essa relação de figura ativa e figura passiva permeia *Navalha na Carne* desde a entrada de Veludo no quarto até o momento em que ele vai embora. Vado, por muito tempo, não muda sua postura em relação a Veludo, sendo sempre agressivo e impermeável. Contudo, é possível enxergarmos, dramaturgicamente, brechas que indicam que existe, sim, desejo sexual e afetivo do cafetão pelo homossexual.

Para analisar tal conjuntura, é preciso atentar-se à simbologia do cigarro de maconha em cena, comprado por Veludo com parte do dinheiro que roubou. Existe um jogo entre os dois homens no qual a droga pode ser metaforicamente associada ao falo, ou seja, ao pênis. Nele, Vado pede que Veludo ponha a boca no cigarro sem utilizar as mãos e os dois repetem essa brincadeira de “vai e vem” diversas vezes, remetendo, então, à prática do sexo oral (Siqueira, 2006). Além disso, o cafetão, nesse momento, adota um linguajar menos agressivo para se dirigir ao camareiro, soltando risadas e se divertindo não somente com o esforço de Veludo para alcançar o cigarro, mas também com a possibilidade de uma prática de sexo oral entre os dois.

VADO — Gosta de fumo, é?
VELUDO — Sou tarado.
VADO — E por que fica gastando dinheiro com os pivetes? Por quê, hein?

VELUDO — Ah, Seu Vado...
 VADO — Você gosta mais de maconha ou de moleque?
 VELUDO — Cada coisa tem sua hora.
 VADO — Bichona malandra!
 VELUDO — Deixa eu bicar, Seu Vado.
 VADO — Pega aqui. Na minha mão.
 VELUDO — Que bom.
(Tenta agarrar o cigarro.)
 VADO — Não vale segurar.
 VELUDO — Como o senhor é mau, Seu Vado.
(A cena repete-se várias vezes, sempre Veludo tentando alcançar, com a boca, o cigarro que está na mão de Vado. Veludo fica cada vez mais agoniado. Vado ri cada vez mais. Neusa Sueli permanece indiferente. Veludo agarra a mão de Vado, que lhe dá um violento empurrão.) (Marcos, 2003, p. 153-154).

O camareiro, inclusive, percebe esse desejo e, a partir disso, é capaz de manipular Vado. Ao ceder à violência do cafetão, simulando que sente prazer ao apanhar, Veludo consegue intimidá-lo, fazendo com que ele, finalmente, pare de tentar agredi-lo. Além disso, o homossexual chama a atenção de Neusa Sueli para como seu namorado está sendo afetado pelas provocações, expondo que, supostamente, ele gosta de se relacionar com pessoas do mesmo sexo. Ademais, Veludo ainda impõe que Neusa Sueli, por ser mulher, não saberia satisfazer Vado da maneira que um outro homem seria capaz, como explicita-se no fragmento abaixo:

VADO — Te dou uma porrada que você vê.
 VELUDO — Dá, então.
(Vado bate em Veludo.)
 VADO — Gostou?
 VELUDO — Bate mais.
 VADO — Nojento!
 VELUDO — Bate, seu bobo, bate.
(Vado fica vencido, impotente.)
 VELUDO — Você viu, Neusa Sueli, como a gente lida com homem?
 (Marcos, 2003, p. 154-155).

Portanto, percebemos que o homossexual, assim como o casal de namorados, é perfeitamente capaz de manipular as estruturas ao seu redor para sair por cima em todas as situações. Araújo (2015b) chama a atenção para a perversidade que as três personagens demonstram ao longo da dramaturgia, salientando que esse comportamento, muitas vezes manipulador, é influenciado pelo próprio meio em que elas vivem:

Embora as personagens não estejam apartadas do convívio com o mundo, são prisioneiras das engrenagens que naturalizam a situação por elas vivenciada. Plínio Marcos torna-a flagrante ao levar para o teatro personagens cujo desejo de vingança é latente, independente de quem vá ser atingido por ela (Araújo, 2015b, p. 72).

Ainda existem, em *Navalha na Carne*, diversos outros momentos que enfocam as relações aqui já explicitadas. Nesse sentido, a peça de Plínio Marcos chama a atenção, inicialmente, pela linguagem dotada de expressões de baixo calão, mas a sua complexidade vai além disso. Mendes (2009) reflete sobre a real motivação da censura do texto, ainda em 1967:

O verdadeiro motivo da proibição do espetáculo não foram os palavrões. Na verdade, a Censura, como participante da nossa sociedade burguesa, se sentiu agredida. A sociedade não gosta de admitir a existência de Neusas Suelis, Vadinhos e Veludos (Mendes, 2009, p. 161).

Navalha na Carne é, acima de tudo, um ensaio sobre a existência subumana e, indubitavelmente, é carregada de tensões as quais os espectadores, muitas vezes, sequer vivenciaram. O autor expõe, através do retrato de corpos marginalizados, a realidade de muitos que, por viverem em condição de subdesenvolvimento, recorrem ao mundo da violência para sobreviver. Assim, Araújo (2015b) também levanta uma discussão acerca da falta de consciência social presente no comportamento das personagens, o que as conduz, inconscientemente, para o caminho da opressão e da violência mútua:

Em muitos momentos, o prazer das personagens está em ver o outro sofrer, evidente demonstração do desgaste do contrato social na trama estabelecida por Plínio Marcos. Falta às suas personagens consciência da situação na qual estão imersas e que as levaria a notar a si próprias como algozes, fonte de todo o ódio canalizado (Araújo, 2015, p. 76).

O crítico Sábado Magaldi reconhece, em texto para *O Estado de São Paulo* (1967), a importância de dramaturgias como as plinianas para se pensar sobre o Brasil, país em constante crise: “*Navalha na Carne* fere mesmo [...] A literatura teatral brasileira nunca produziu uma peça de verdade tão funda, de calor tão autêntico, de desnudamento tão cru da miséria humana como essa de Plínio” (Magaldi *apud* Mendes, 2009, p. 169).

Quando eu tive contato inicial com o texto, ainda não havia estudado profundamente ou tido conhecimento de todos esses fatores sociais apresentados

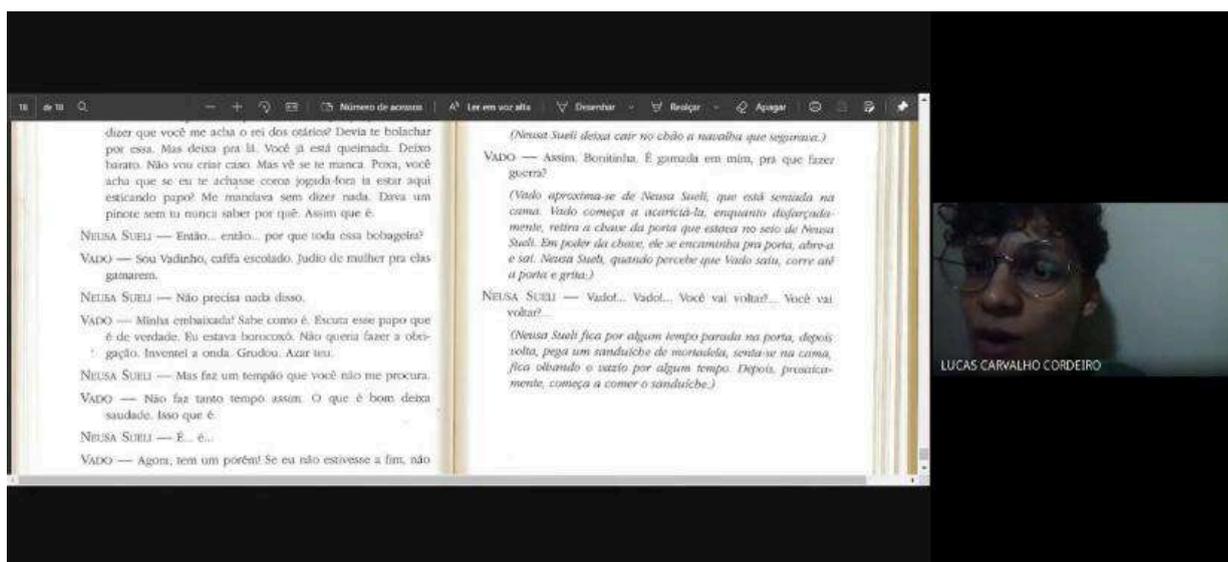
neste subcapítulo, mas algo nos escritos plinianos havia me despertado a atenção. Era uma peça diferente de todas aquelas que eu já tinha lido, tanto pela temática, que dá protagonismo à violência, quanto pelo estilo linguístico, repleto de palavras.

Conheci a dramaturgia ainda no começo da graduação em Teatro. Não lembro exatamente quando, ou em qual aula, mas sei que um professor comentou sobre uma tal peça chamada *Navalha na Carne*. O título da obra imediatamente fisgou minha atenção. Parecia ser algo visceral, sangrento, violento. No mesmo instante, busquei na internet pelo arquivo digital do texto e o encontrei com facilidade. Era uma peça relativamente curta, em um único ato.

Fiquei muito interessado e desejei, um dia, trabalhar com o espetáculo, principalmente como ator. Assim como Bogart (2011) defende, minha mente criou apreço pelo escrito porque ele despertou em mim a vontade de retratar aquelas situações em cena. Atingiu a minha personalidade e as minhas aspirações. “Sei que a peça me tocou quando as questões agem e provocam ideais e associações pessoais — quando ela me assombra” (Bogart, 2011, p. 29). Salvei o arquivo do texto em meu computador, junto ao desejo de me debruçar sobre a peça de Plínio. *O Banho de Sangue* me apontou que **“Li a peça anos atrás. Me interessei bastante pela temática. Coloquei na cabeça que gostaria de trabalhar com ela”**.

Meses depois, fiz parte de um grupo de teatro formado, na época, pelos meus colegas de classe também caruaruenses, Lucas Carvalho e Elaine Couto: o Coletivo de Teatro Sina⁷. O ano era 2021 e, em um dos nossos encontros virtuais, propus uma leitura dramatizada de *Navalha na Carne*. Eu fiz Vado; Lucas fez Veludo; e Elaine, a personagem Neusa Sueli. A leitura não foi das melhores. **Foi catastrófica**. Éramos três atores imaturos, jovens e inexperientes tentando dar conta de uma dramaturgia tão violenta, ainda mais tentando trazer, de maneira *online*, tônus a uma obra que exige tantas ações físicas.

⁷ O Coletivo de Teatro Sina nasceu dentro do meu quarto, em Caruaru, após eu, Lucas e Elaine finalizarmos um trabalho em grupo da disciplina Consciência Corporal e Expressão Artística. Nós decidimos nos juntar para, simplesmente, tentar fazer teatro. Estávamos desmotivados com o ensino remoto, provocado pela quarentena inerente à pandemia do Covid-19. O Sina foi uma necessidade de respirar, produzir, pensar arte juntos. Tivemos alguns experimentos de teatralidade de maneira remota, mas a nossa produção mais valorosa foi o espetáculo *A Saída É Não Pensar*. Uma dramaturgia coletiva, com direção também coletiva, que se transformou em uma peça via Zoom. A estreia foi em julho de 2021.

Figura 4 - Leitura online de *Navalha na Carne*

Fonte: Coletivo de Teatro Sina (2021)

No entanto, aquela brincadeira feita pelos três jovens me abriu os olhos para um cuidado basilar que eu deveria ter caso resolvesse voltar a trabalhar com o texto algum dia: a atenção à linguagem usada pelo autor. Plínio traz, não apenas no seu escrito de 1967, mas em outras das suas peças, muitas gírias típicas de grupos sociais marginalizados. Especificamente da região sudeste do país, afinal, foi no estado de São Paulo onde ele cresceu e viveu boa parte da sua vida. Além disso, a dramaturgia foi escrita há mais de cinquenta anos. Muitas palavras e expressões estão em desuso. Nesse sentido, diversos termos eram estranhos para nós, que fazíamos a leitura.

O contato do Sina com a dramaturgia em questão foi breve. O grupo, na verdade, não demonstrou interesse em continuar aprofundando os estudos sobre a obra pliniana. Assim, guardei *Navalha na Carne* em uma gaveta da minha memória, sabendo que poderia abri-la a qualquer momento e entrar novamente em contato com aquela lâmina tão afiada.

Capítulo III

Precisamente, perfuro uma artéria

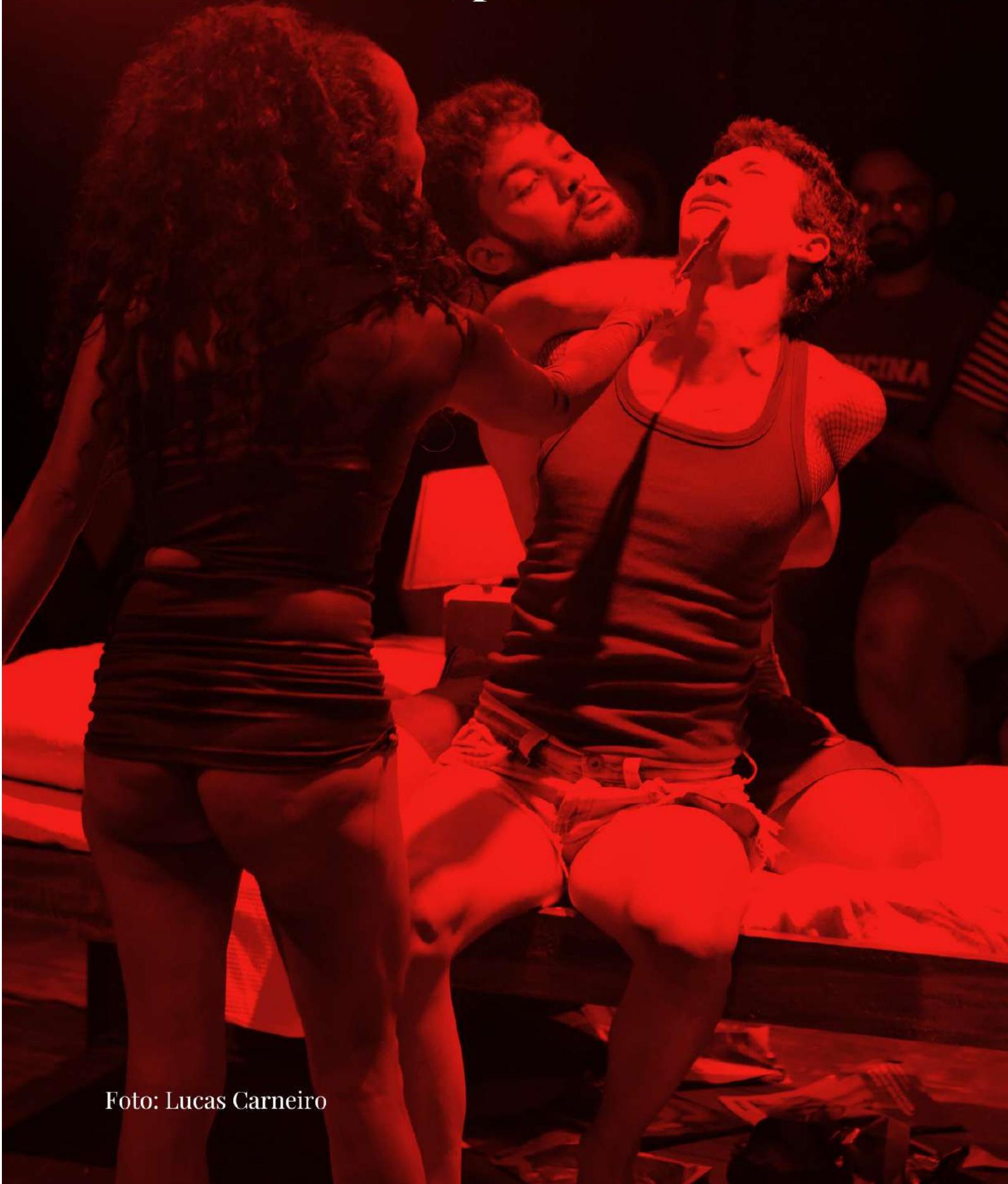


Foto: Lucas Carneiro

Espectáculo na íntegra:



Foto e filmagem: Felipe Duarte

VELUDO: Neusa Sueli, pelo amor de Deus! Isso não é brincadeira!

VADO: Pode cortar esse miserável.

VELUDO: Não, Neusa Sueli! Não! Por favor!

NEUSA SUELI: [*Gritando e aproximando mais ainda a navalha do rosto de Veludo*] Tá achando que puta é pouca bosta, tá?! Vai mexer com puta de novo, desgraçado?!

(*Navalha na Carne*, adaptação de Guilherme Mergulhão)

Para começar este capítulo descritivo-analítico, insiro aqui o link do espetáculo como forma de acesso e compartilhamento daquilo que, nesta seção, irei abordar: <https://www.youtube.com/watch?v=BmbAnYZAvHE>. O mesmo link pode ser acessado por meio do *QR code* da página anterior.

Neste relato de experiência, dissertarei sobre o meu processo criativo como aluno-encenador de uma montagem. Em ordem cronológica de acontecimentos, desde as primeiras discussões na disciplina Laboratório de Encenação até a estreia da peça, traçarei um relato da experiência respaldado, majoritariamente, por teóricos como Torres Neto (2021) e Bogart (2011), que falam sobre aspectos da direção teatral, e por Salles (2011) que traz reflexões a respeito da experiência de criação em Arte. Outros autores serão evocados ao longo da escritura para tratar de especificidades do processo.

Os subcapítulos abordam, primeiramente, os meus passos iniciais. Trago, em 3.1, um breve panorama das condições do início do processo de direção: aspectos de um primário projeto de encenação elaborado para o espetáculo; adaptações dramatúrgicas feitas no texto com o qual trabalhamos, bem como os motivos que me conduziram a essas mudanças; entendimentos iniciais das concepções estéticas do projeto. *Será que eu estou acabando comigo mesmo?* No subcapítulo 3.2, graças à maturação da minha visão de encenador a partir do próprio processo desta pesquisa e reflexão, passo a entender quais procedimentos foram utilizados na sala de ensaio junto aos atores. *Pude sentir na pele que a lâmina que me rasga é afiada.* Na seção 3.3, continuo relatando a criação em sala de ensaio, desta vez compreendendo como se deram as etapas finais do processo de direção, sobretudo as marcações de cena. *A vazão de sangue em minha carne era grande. Não há escapatória. Encharco-me com o líquido mais precioso do corpo humano.* Por fim, em 3.4, apresento uma sucinta descrição da estreia do espetáculo e uma análise do meu trajeto como aluno-encenador, evocando as reflexões finais do meu

relato de experiência. Ao mediar um processo criativo e ao tentar articular anestésias, suturas e a dor inerente ao dilaceramento, percebo que, na verdade, o sangue rubro me nutre.

Antes de passar para os subcapítulos, apresentarei o contexto institucional que me permitiu a experimentação no campo de direção: a disciplina Laboratório de Encenação, do curso de Teatro da Universidade Federal de Pernambuco. O componente curricular teve suas aulas iniciadas em novembro de 2022, dentro das dependências do Centro Cultural Benfica, “espaço extensionista da UFPE dedicado às artes e ao patrimônio artístico cultural” (Centro Cultural Benfica, 2023, s/p), localizado próximo ao centro do Recife. Os primeiros encontros foram marcados por atividades práticas que buscavam instigar em nós, estudantes, uma percepção cênica mais aguçada em termos sensoriais, estéticos e materiais. Eram jogos e propostas que, como um todo, exercitaram em nosso intelecto um olhar de agenciadores da cena, isto é, de diretores, já que a disciplina é:

Voltada para a prática exploratória do processo de encenação, a partir de projeto de montagem, com concepção e direção individual ou coletiva dos discentes. Montagem e apresentação de peça de curta duração. Disciplina com perfil extensionista (Universidade Federal de Pernambuco, 2019, p. 166).

Nesse sentido, sabendo que os alunos matriculados precisavam desenvolver as habilidades de direção e criação de cenas, a professora Vika nos trouxe, além das dinâmicas práticas, discussões teóricas sobre encenação teatral, campo, na época, ainda pouco conhecido por mim e pela turma. Um dos nomes estudados foi Walter Lima Torres Neto (2021), que nos fez compreender, por exemplo, que “a direção teatral é fundamentalmente processo. Ela é processo de caráter artístico e conceitual, e processo no sentido produtivo do termo, pois pensa um objeto que é a encenação teatral” (Torres Neto, 2021, p. 16). Essa característica de produtividade foi fundamental para fortalecer a nossa concepção acerca do papel do diretor: precisávamos produzir matéria cênica, isto é, uma cena ou um espetáculo para serem expostos a um público.

A docente, com isso em mente, propôs que os estudantes produzissem pequenos projetos de encenação, os quais seriam defendidos perante a turma. Precisávamos explicar a concepção, os objetivos, a justificativa e as inspirações estéticas que pavimentaram nossas ideias de criação cênica, bem como expor um

cronograma de ensaios: desde os primeiros encontros até uma possível data de estreia. Tínhamos pouco tempo para dar concretude às nossas encenações: de dezembro de 2022 a abril de 2023, sem contar com o mês de janeiro, quando tiramos férias. Essa etapa da disciplina foi crucial para entendermo-nos como encenadores dispostos a criar um produto teatral.

3.1. INÍCIO: ESTOU ACABANDO COMIGO MESMO?

Nas exposições dos projetos, tivemos de ser confiantes e argumentar nossas escolhas e ideias, mesmo sem ter clareza de como seria o nosso resultado cênico final. Na verdade, era quase impossível prever o que geraríamos, já que “as tendências poéticas vão se definindo ao longo do percurso: são princípios em estado de construção e transformação” (Salles, 2011, p. 47). O pensamento de continuidade criativa de Salles (2011), marcado pela defesa de que, em relação à arte, não existem produtos perfeitamente acabados ou previamente planejados, é também defendido por Bogart (2011), que traz a dúvida como aspecto inerente à direção teatral: “não é tragédia não saber o que se está fazendo e não ter todas as respostas. Mas a paixão e o entusiasmo por algo o conduzirão pela incerteza” (Bogart, 2011, p. 63).

Eu tinha uma paixão e um entusiasmo por algo, desde o início da disciplina. Ao saber que teríamos que dirigir um resultado cênico, sem titubeios, minha mente foi logo para *Navalha na Carne*, que estava guardada na gaveta da minha memória e me assombrava desde aquela primária experiência com o Coletivo Sina. *“Cursei a disciplina Laboratório de Encenação. Momento perfeito para trabalhar com ela. Resolvi trabalhar com ela”*. Hoje, ao analisar o projeto que elaborei para o Laboratório de Encenação, percebo que a minha visão de diretor, na época, ainda não estava amadurecida. Eu conhecia bem a narrativa pliniana e já defendia algumas proposições estéticas que se mantiveram até a estreia, como uma concepção espacial mais intimista e intervenções dramatúrgicas ao longo do texto, contudo, eu ainda carecia de uma maturação de ideias.

Por exemplo, escrevi no documento que o meu objetivo geral, enquanto encenador, era expor a realidade da prostituição e da violência contra as mulheres. No entanto, ao redigir esta monografia, para mim é evidente que o principal

objetivo da minha montagem de *Navalha na Carne* não era focar essas temáticas, especificamente. Na verdade, esses são temas transversais e intrínsecos à obra pliniana. A temática basilar da encenação dirigida por mim é o absurdo da violência, de maneira geral. Obviamente, em tal eixo temático encontramos as micro e macroagressões sofridas por Neusa Sueli, que traz a perspectiva feminina e da mulher prostituída, e por Veludo, que traz a perspectiva da população LGBTQIA+ marginalizada. Contudo, atualmente percebo que defender tão radicalmente que o foco principal da encenação é somente a misoginia e a denúncia dos absurdos do mundo da prostituição é restringir a encenação a apenas esses tipos de violência. *Navalha na Carne* trata, sobretudo, de expor a situação de subumanidade, regada de extrema violência, na qual as três personagens estão inseridas.

Antes mesmo de elaborar e defender meu projeto de encenação, mesmo com ideais cênicos ainda imaturos, eu já havia entrado em contato com os alunos-atores que eu gostaria que fizessem parte do meu elenco. Convidei Otto Maia para trabalhar comigo no novo projeto. Ainda não tinha dito a ele qual espetáculo produziríamos. Otto estava em *stand by* para ser Veludo. Tendo ciência que a maioria dos estudantes de Teatro matriculados em Interpretação 1, turma com a qual me orientaram a trabalhar⁸, tinham pouco menos que a minha idade, tentei selecionar aqueles que aparentavam ter mais idade para representar Neusa e Vado. Assim, fiz o convite para Iza Karina e Gabriel Machado. ***“Convidei outra atriz e outro ator. Tenho elenco”***.

Nesse viés, percebo que a encenação defendida por mim tem algumas de suas escolhas influenciadas pelo realismo (Pavis, 2008), como a distribuição dos personagens para os atores. Patrice Pavis defende, no Dicionário de Teatro, que a representação realista é uma corrente estética cuja gênese se deu no século XIX e é “capaz de dar conta, de maneira objetiva, da realidade psicológica e social do homem” (Pavis, 2008, p. 327). As encenações realistas, dessa maneira, procuram

⁸ O intuito do Laboratório de Encenação, na época, era ser um projeto interdisciplinar. Nesse sentido, nós, estudantes-encenadores, deveríamos dirigir os alunos de Interpretação 1 ou Interpretação 3, turmas que estavam tendo aula no mesmo período letivo que nós. Deveríamos escolher o elenco a depender do tipo de encenação que queríamos levantar. Se estávamos trabalhando com textos e dramaturgias que envolvessem a construção de personagens, dirigíamos os estudantes de Interpretação 1, cuja ementa salienta a preparação do ator a partir dos estudos de Constantin Stanislavski. Se nossa encenação tendia mais à performatividade, dirigíamos os estudantes de Interpretação 3, cuja ementa salienta a construção pessoal do ator-performer.

fazer com que realidade e representação se misturem, tentando levar ao palco as questões latentes da sociedade de maneira fiel e similar ao cotidiano. Assim, a cena apresenta os diversos signos presentes no mundo tais quais o espectador consegue vê-los, enxergá-los, na vida real. Por isso, considera-se que o teatro realista é aquele que tenta imitar a realidade, abdicando de grandes abstrações cênicas ou movimentos e visualidades extracotidianas.

Entretanto, o realismo não tenta meramente copiar a vida em sociedade apenas para retratá-la. A corrente tenta produzir cenicamente uma amostra do cosmos social. Sim, é uma representação da realidade, mas envolta em uma camada de criticidade e pensamento. Vida real e vida representada, por sua vez, misturam-se, afim de provocar nos espectadores certa formulação de ideias críticas ou tomada de posição frente aos cenários observados tanto dentro do teatro quanto fora do edifício teatral, em nossas vivências:

O realismo, diferentemente do naturalismo, não se limita à produção de aparências nem à cópia do real. Para ele, não se trata de fazer com que a realidade e sua representação coincidam, mas de fornecer uma imagem da fábula e da cena que permita ao espectador ter acesso à compreensão dos mecanismos sociais dessa realidade, graças à sua atividade simbólica e lúdica [...] A cena tem que “ex-primir”, exteriorizar uma realidade contida a princípio em uma ideia; ela não fornece uma reprodução fotográfica ou uma quintessência do real. A cena “significa” o mundo; apresenta, portanto, os signos pertinentes deste, afastando-se de um decalque mecânico da “natureza” (Pavis, 2008, p. 328).

Compreendo, assim, que minha versão de *Navalha na Carne* dialoga com a visão que Patrice Pavis tem de realismo. Eu precisava retratar, de alguma maneira, a violência extrema presente no texto e, para isso, utilizei-me dos princípios realistas, os quais, à medida que aproximam mais o público da obra, pela rápida identificação dos signos que remetem ao cotidiano real, também é capaz de chocar a audiência com maior intensidade, já que as cenas, movimentações e as concepções visuais são tão próximas do que conseguimos observar no dia-a-dia. O impacto, nesse sentido, pode ser amplificado.

Me correlacionando à encenação realista, tentei adequar ao máximo os três atores às três personagens plinianas. Algo reconhecido pelas teorias teatrais ocidentais como *physique du rôle*, ou físico do papel, isto é, as características físicas mais convincentes para uma determinada personagem dramática. Nesse sentido, ao entrar em contato com o escrito de *Navalha na Carne*, salienta-se que

Vado, por exemplo, é um homem que exprime características comportamentais e físicas referentes ao gênero masculino. Assim, a minha encenação precisava de um ator que conseguisse exprimir certa masculinidade em sua aparência. A mesma conjuntura de distribuição se aplica às personagens Neusa Sueli e Veludo.

Eu já conhecia a disponibilidade corporal dos três. Sabia que Otto era um ator versátil, que daria conta de qualquer desafio jogado para ele. Assim, o associei logo a Veludo, que era um personagem diferente dos que eu sabia que ele já havia interpretado. Com Iza, não tive para onde correr. Por ser a única mulher, ela tinha que dar conta de Neusa. Mas eu também sabia que ela era uma atriz dedicada e seria capaz de interpretar a prostituta. Algo que lhe concedeu certa vantagem nessa escolha foi a sua idade. Iza está na faixa dos trinta anos, assim como Neusa Sueli, na dramaturgia, defende estar, e consegue transmitir certa maturidade. Confiei Vado a Gabriel, justamente, pelo seu *physique du rôle*.

Após a distribuição de personagens, imprimi três cópias do texto original e as entreguei para eles. Considero que nossos primeiros encontros foram frustrantes, basicamente por dois motivos: o primeiro se relaciona à minha insegurança enquanto diretor. Eu nunca havia coordenado uma sala de ensaio. Eu me preocupava em tentar ser um diretor brilhante, um condutor que já possuía todas as respostas para a encenação na manga. No entanto, eu era apenas um estudante que tentou juntar, buscando em sua memória e em seu repertório, práticas que fossem frutíferas para o nosso processo de criação, mesmo elas sendo já conhecidas pelo elenco, como o simples ato de se alongar antes da sessão de trabalho ou formar uma roda de leitura do texto. O meu receio em propor experimentações e provocações para o elenco estava associado, justamente, à minha inexperiência. Bogart (2011) compartilhou das mesmas inseguranças no início de sua jornada: “tinha medo de começar a ensaiar qualquer coisa porque partia do princípio de que todas as minhas ideias eram superficiais e tudo o que eu propusesse aos atores seria muito simplório” (Bogart, 2011, p. 23).

Faltou-me, também, uma compreensão indispensável para aqueles que lidam com a criação artística, muito bem defendida por Salles (2011): nós não temos as respostas para tudo. Percebi que lidar com processos artísticos é compreender, especialmente no início, geralmente nebuloso e incerto, que as respostas vão se revelando ao longo do percurso. No caso do teatro, quanto mais ensaiamos e mais mantemos contato com nosso objeto, mais clara vai se tornando

nossa visão do produto final, já que “o tempo de trabalho é o grande sintetizador do processo criador. A concretização das tendências se dá exatamente ao longo desse processo permanente de maturação” (Salles, 2011, p. 40). Desconhecendo essa relação processual, nos primeiros ensaios eu me senti um incapaz. Eu tinha a sensação de não saber o que eu estava fazendo e muito menos de como o espetáculo se transformaria em concretude: *“Leio e releio a peça dezenas de vezes. Não sei como colocar aquilo em cena. Me deixo frustrar”*.

O segundo motivo que me faz considerar os primeiros ensaios de *Navalha na Carne* turbulentos foi, justamente, a leitura do texto original de Plínio Marcos. Quando, finalmente, o elenco conseguiu se reunir por inteiro, a leitura realizada não foi das melhores. Faltava energia, ritmo, concentração, compreensão do enredo e, até mesmo, das palavras. Não apenas falta de compreensão das palavras estranhas a nós, como as gírias sudestinas, mas a falta de entendimento das frases comuns. Os atores tinham dificuldade em se conectar ao escrito. Não compreendiam, em muitos momentos, o que as personagens estavam falando. Isso me preocupou bastante, já que o domínio do texto pelo ator é a principal chave para a interpretação que eu buscava provocar neles:

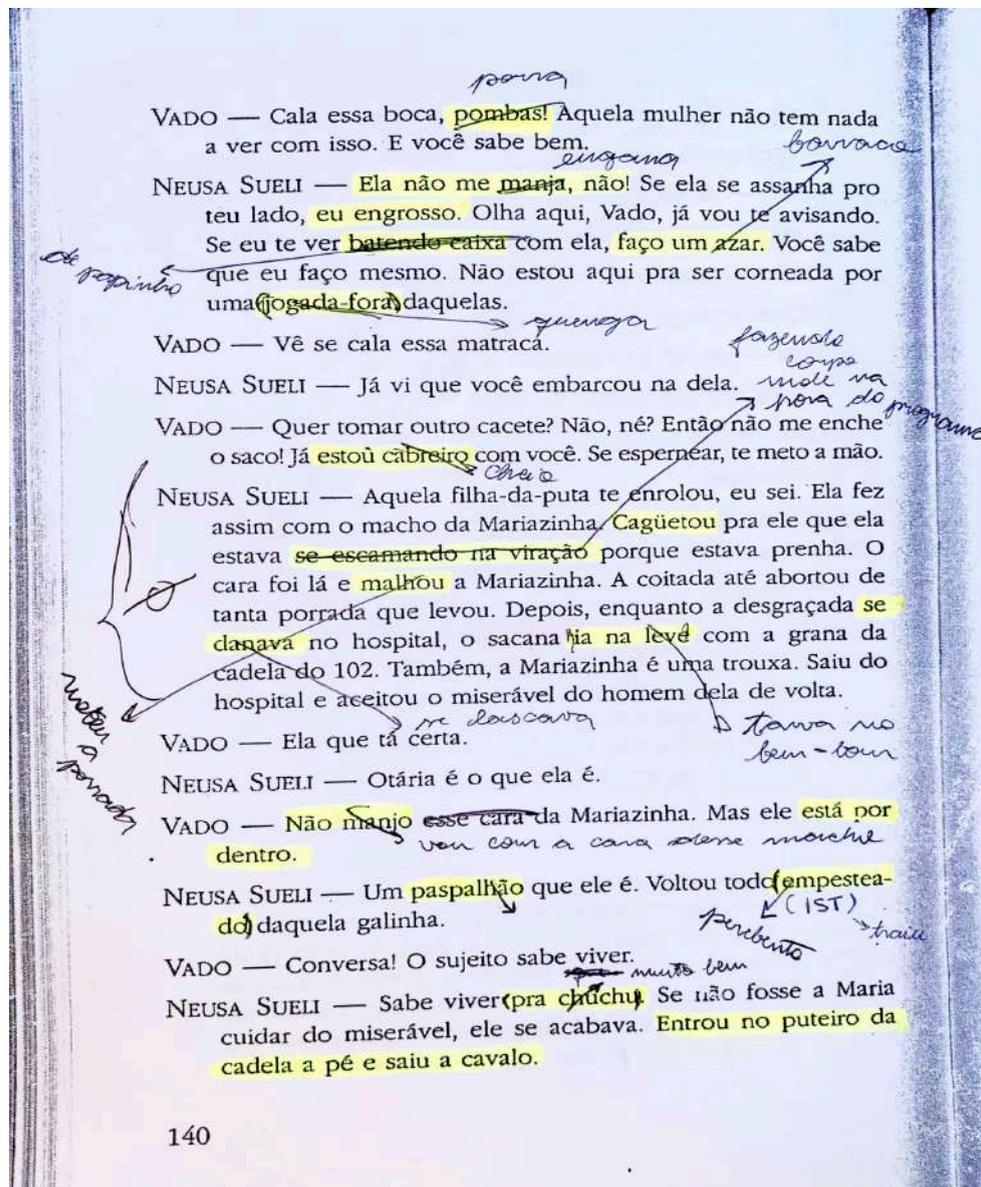
O personagem de teatro oriundo de uma dramaturgia tradicional é, antes de tudo, palavra. É ficção engendrada pelo verbo de um autor, e a essa palavra o ator empresta sua figura e sua voz para trazer à cena o personagem. [...] O trabalho do ator é de intervir no esforço de mediação entre essas palavras e sua própria atuação (Torres Neto, 2021, p. 88).

Os primeiros ensaios me mostravam performances mecanizadas. Os atores não conseguiam, naquele estágio do processo, fazer a mediação entre a palavra do dramaturgo e a sua atuação, como o autor supracitado analisa. A leitura mecânica, caracterizada por apenas repetir as palavras que estão no papel, sem a criação de imagens mentais e sem o pleno entendimento de seus significados, é mencionada por Stanislavski (2017):

Os atores adquirem o hábito da fala mecânica em cena, a enunciação impensada, de papagaio, das falas decoradas sem nenhuma consideração pela sua essência interior [...] E gradualmente vemos desenvolver-se um tipo de linguagem teatral especificamente estereotipada (Stanislavski, 2017, p. 161).

Associo grande parte da falta de entendimento da palavra à linguagem de Plínio Marcos que, como foi dito, era repleta de termos desconhecidos para nós. Nos primeiros ensaios, eu e o elenco havíamos diagnosticado os mesmos estranhamentos às gírias e às palavras em desuso que o grupo Sina diagnosticou anos antes. A necessidade de adaptar aquela redação ao nosso contexto linguístico foi, portanto, confirmada. Assim, comecei um trabalho de dramaturgista (Koudela; Júnior, 2015) que envolveu, essencialmente, substituir as gírias paulistas por gírias nordestinas, até mesmo recifenses, aproximando a encenação da nossa realidade e do nosso espaço-tempo geográfico.

Figura 5 - Rabiscos sugerindo adaptações em *Navalha na Carne*



Koudela e Júnior (2015), no *Léxico de Pedagogia do Teatro*, definem que dramaturgista é o profissional teatral responsável por preparar o texto para o palco, fazendo adaptações, preparando novas versões ou traduzindo escritos para a cena. “A função mais valiosa do dramaturgista é ajudar a criar novo material” (Koudela; Júnior, 2015, p. 57). Assim eu o fiz. *“Lemos o texto. A leitura foi horrenda. Com certeza me deixou frustrar. Penso se sei fazer isso. Não me deixou frustrar. Eu sei fazer isso. Vamos ter que adaptar o texto. Ninguém sabe o que significa “ponta de estaleiro”. Muito menos “afanou meu tutu”. Passo as férias recortando e alterando a linguagem do autor”*. Segundo Gonçalves Júnior (2019), a atividade de dramaturgismo, de adaptação e realocação da narrativa, já pode ser considerada como uma atividade criativa do processo teatral, já que ela arquiteta, muitas vezes, resoluções cênicas que propõem novas possibilidades para a encenação .

Além disso, as adaptações linguísticas feitas por mim justificam-se pela necessidade de fazer a palavra ser entendida não apenas pelos intérpretes, mas também pelo público. Aqui, em Recife, poucos compreenderiam o que o ator quer dizer com “vou te encher a lata de alegria”. Porém, se o ator falar “vou te dar um cacete”, é mais provável que o público recifense entenda que Vado está prestes a agredir Neusa Sueli. Assim, decidimos que nossa encenação se passaria nesta região e entendemos que uma linguagem mais próxima da nossa é a que deveria nortear as adaptações relacionadas ao texto.

A mudança geográfica não se justificava apenas pela linguística. Foi também uma escolha política. Ao demarcar, por intermédio da linguagem, que a história de Neusa Sueli, Vado e Veludo aconteceria no Nordeste em detrimento de São Paulo, minha intenção era denunciar que as situações de violência presentes no texto podiam acontecer, e, de fato, acontecem, em quaisquer locais, inclusive na nossa região. De acordo com dados da Secretaria de Defesa Social (SDS) de Pernambuco, em 2022, 120 mulheres foram agredidas por dia só no estado (G1, 2023), por exemplo.

As adaptações também giraram em torno de diminuir alguns diálogos, a fim de encurtar o texto, transformando-o em um espetáculo de quarenta minutos. O tempo de encenação mais curto era mais adequado para nós, que estávamos com um cronograma institucional demasiadamente apertado e pouca disponibilidade para ensaios. Percebo, pois, que muitas dessas condições institucionais foram

definidoras de certas escolhas cênicas para o espetáculo. Tive, muitas vezes, de podar minhas ideias de encenador para me adequar à realidade estudantil na qual estávamos inseridos. Isso me indica o quanto a direção teatral é também uma equação que envolve uma tentativa de equilíbrio entre o que almejo montar e aquilo que, de fato, tenho condições de montar a partir das circunstâncias que permeiam o processo, sendo essa compreensão parte da práxis de um encenador. Nesse sentido, mantive as cenas e os acontecimentos principais da peça, tentando simplificar as ações dramáticas a partir da remoção de falas ou conversas que julguei serem repetitivas, mesmo tendo consciência de que o autor as escreveu para serem assim.

Dividi, então, a dramaturgia em cinco quadros: o primeiro quadro consistia na chegada de Neusa Sueli, imediatamente acompanhada pelas queixas e agressões de Vado e pela indagação dos dois acerca de onde o dinheiro poderia estar; o segundo quadro narra a entrada de Veludo no ambiente e se estende até o casal ameaçá-lo com a navalha; o terceiro quadro se inicia após a confissão do camareiro e se encerra na saída dele; o quarto quadro nos mostra mais discussões entre Neusa Sueli e Vado, após Veludo ir embora; o quinto quadro, por sua vez, é o desfecho do espetáculo e, sem dúvidas, é a parte da encenação que mais diverge dos escritos de Plínio Marcos. Originalmente, Neusa Sueli esconde a chave da porta do quarto em seus seios para que Vado não vá embora do recinto. Ele, seduzindo-a e acariciando-a, consegue tomar a posse da chave e, assim, escapar:

VADO — Não complica. Larga o ferro e está tudo legal.

(Neusa Sueli deixa cair no chão a navalha que segurava.)

VELUDO — Assim. Bonitinha. É gamada em mim, pra que fazer guerra?.

(Vado aproxima-se de Neusa Sueli, que está sentada na cama. Vado começa a acariciá-la, enquanto disfarçadamente, retira a chave da porta que estava no seio de Neusa Sueli. Em poder da chave, ele se encaminha pra porta, abre-a e sai. Neusa Sueli, quando percebe que Vado saiu, corre até a porta e grita.)

NEUSA SUELI — Vado!... Vado!... Você vai voltar?... Você vai voltar?...

(Neusa Sueli fica por algum tempo parada na porta, depois volta, pega um sanduíche de mortadela, senta-se na cama, fica olhando o vazio por algum tempo. Depois, prosaicamente, começa a comer o sanduíche.) (Marcos, 2003, p. 169).

O final original da peça sempre me incomodou e, em discussões com o elenco, ainda nos primeiros encontros do nosso processo, descobri que os três também ficaram pensativos acerca do desfecho. **Como assim depois disso tudo ela**

ainda quer que Vado volte? A verdade é que, de acordo com Costa (2014), em *Navalha na Carne*, os personagens não possuem consciência política suficiente para reconhecer o inferno no qual vivem. Todos desgastam uns aos outros, utilizando-se da violência, sem ter ciência da situação de opressão socioeconômica na qual os três se encontram. A Enciclopédia Itaú Cultural reforça:

As personagens, embora pertençam ao mesmo estrato social, se dedicam a uma contínua disputa pelo domínio sobre o outro. Nessa disputa, [...] a possibilidade de juntar suas forças para lutar contra a situação que os oprime nunca é cogitada (Itaú Cultural, 2023, s/p).

Neusa Sueli, por sua vez, não difere dessa condição. Em certo momento do texto, ela até chega a contestar a situação em que vive, dizendo que está farta daquela vida desumana. No entanto, quando Vado a deixa, no desfecho pliniano, ela imediatamente clama por ele, salientando sua dependência e não suportando a ideia de viver sem o cafetão. “É a inércia frente àquela situação. As personagens não são dotadas de senso político” (Costa, 2014, p. 02).

Não obstante, a minha encenação tinha como um dos seus preceitos a denúncia da situação de opressão feminina latentemente presente em *Navalha na Carne* por meio da vivência da prostituta Sueli. Mesmo ela não sendo completamente passiva frente às agressões que sofre do namorado, ou até mesmo de Veludo, enquanto encenador, incomodava-me a personagem encarar um desfecho, ainda, tão remetente à passividade. Neusa Sueli, para mim, precisava de uma tomada de atitude mais brusca. Precisava calar Vado. Precisava se vingar. A minha versão de *Navalha* queria, sobretudo, levantar um discurso mais ligado às pautas de um teatro feminista (Hiroki, 2017).

Flávia Hiroki (2017) disserta sobre a necessidade de se estabelecer diálogos feministas na cena teatral, com o intuito de dar às mulheres, ou ao menos às personagens femininas, mais poder de decisão e de emancipação. A autora, inclusive, tece críticas às formas de narrativas teatrais que se assemelham a *Navalha na Carne*: “a estrutura de narrativa linear do teatro realista favorece o ponto de vista de um sujeito masculino ativo e o feminino passivo” (Hiroki, 2017, p. 27). Assim, para mim, manter o desfecho original da peça seria corroborar com a construção de uma posição de passividade feminina.

Pensei, então, em propor um novo desfecho, tendo em mente o desejo de dotar a personagem feminina de maior capacidade de ação e reação àquela

situação de opressão: Neusa Sueli, de tão farta que está com todas as formas de violência e abuso que sofreu de Vado, não permite que o cafetão saia livremente pela porta. Após dizer “chega” dezenas de vezes, ela põe em mãos a navalha, com a qual vai, supostamente, obrigar Vado a fazer sexo com ela. Entretanto, na cama, a prostituta o mata antes de iniciar o coito, golpeando-o com a lâmina. Blackout. Eis o final proposto pelo meu trabalho de dramaturgismo:

Vado: Olha! Que velha pelancuda! Puta nojenta, pelancuda e velha! Velha! Velha! Velha!

[Neusa Sueli dá um forte tapa no rosto de Vado. Pausa. Vado se recompõe e avança para cima dela com fúria. Neusa Sueli vai até sua bolsa e, rapidamente, pega a navalha. Tensão. Vado estende as mãos tentando acalmar Neusa Sueli]

Vado: Brincadeira de mau gosto, Sueli. Solta isso!

Neusa Sueli: *[Apontando a navalha para Vado]* Eu disse “chega”, Vado! Agora quem vai mandar aqui sou eu!

[Pausa. Neusa Sueli analisa Vado de cima a baixo]

Neusa Sueli: Tira esse short.

[Vado fica sem entender]

Neusa Sueli: Vai! Tira. A. Porra. Do. Short.

[Vado tira o short, ficando nu]

Vado: *[Tentando acalmar Neusa Sueli]* Calma, Sueli! Tudo tu leva a sério. Não aguenta uma brincadeirinha. Eu tava tirando onda, meu amor. Sabe que às vezes eu gosto de invocar você... Não sabe brincar mais não?

Neusa Sueli: Sei. Sei brincar sim. E agora a gente vai brincar bem gostoso. Não é meu cafetão? Não é bancado por mim? Pois, então, agora a gente vai trepar.

Vado: Tá caducando?

Neusa Sueli: E vai ter que ser gostoso!

Vado: Neusa Sueli...

Neusa Sueli: Posso ser velha, puta, nojenta, acabada, pelancuda, mas você vai me comer! E vai me fazer gozar!

Vado: Você tá louca, Sueli, meu amor?

Neusa Sueli: Tô. Tô louca de tesão por você! Me come gostoso, Vado. Vai. Come sua puta.

[Neusa Sueli empurra Vado na cama e, em seguida, sobe em cima dele]

Vado: Larga essa navalha, Neusa Sueli. Larga, vai. Pra gente transar gostoso.

[Neusa Sueli deixa a navalha em cima criado-mudo]

Vado: Isso. Bonitinha... Muito bem...

*[Neusa Sueli apaga o abajur e tira o sutiã. Pouco tempo depois, pega a navalha de volta e golpeia Vado. **Blackout.**]* (Navalha na Carne, adaptação de Guilherme Mergulhão)

A ideia veio a mim de maneira espontânea, já que o pensamento criador, quando estamos envolvidos em um processo artístico, transita em nossa cabeça e muitas das escolhas estéticas surgem em acasos (Salles, 2011). Estava andando de bicicleta, remoendo o texto na minha cabeça, e pensei: e se ela matasse Vado? Expus minhas opiniões para o elenco e narrei a minha nova solução para o final da peça, que foi logo aceita pelos atores. Nós compreendemos, então, que estávamos

trabalhando com uma adaptação que, embora mantivesse as características gerais da obra, propunha um desfecho que se afastava da proposta original do texto. Mesmo assim, decidimos manter o título. Torres Neto (2021) defende que a dramaturgia pode ser, para o encenador, uma inspiração para desenvolver o produto cênico final, não um regramento a ser seguido fielmente:

Atualmente, se o melhor caminho não for o formato tradicional, que seja então inventado esse novo formato, com a cara de quem o quer criar. De fato, o texto é sempre um objeto de trabalho. Texto é princípio. [...] A dramaturgia é um meio para alcançar a encenação (Torres Neto, 2021, p. 111).

O autor ainda explana que o diretor teatral deve ser aquele que deixa sua assinatura no espetáculo, tentando passar sua visão de mundo aos espectadores com base nas suas propostas cênicas. O diretor é, também, a figura responsável por criticar as questões sociais vigentes por meio do seu trabalho. Foi o que eu me propus a fazer ao adaptar tão radicalmente os momentos finais do texto: “a representação emite uma opinião que se projeta na arena pública da cidade fazendo parte das discussões mais candentes da sociedade” (Torres Neto, 2021, p. 35). Bogart (2011), convergentemente, afirma que “uma peça importante é aquela que levanta grandes questões que perduram no tempo. Montamos uma peça para lembrar de questões relevantes” (Bogart, 2011, p. 29). E, para nós, não existia nada mais relevante do que dar a Neusa Sueli o direito de calar Vado.

Defendemos o “basta” vindo de Sueli, mas que poderia vir de diversas outras mulheres: prostitutas ou freiras; recifenses ou paulistas; negras ou brancas; magras ou gordas; altas ou baixas; loiras ou morenas. Foi, portanto, uma escolha minha como encenador, provocada pela tentativa de agir frente aos abusos masculinos, presentes no texto e na encenação.

Figura 6 - Neusa Sueli ameaça Vado com a navalha



Fonte: Felipe Duarte (2023)

Figura 7 - Momentos antes do assassinato de Vado



Fonte: Felipe Duarte (2023)

Antes de finalizar esta seção do capítulo, levanto um pensamento:

Por que o público sempre aplaudiu de forma efusiva o desfecho proposto por nós?

Por que a plateia gosta tanto de ver Neusa Sueli assassinando Vado?

Claro, é satisfatório ver a prostituta se vingando da figura que tanto a maltratou, mas ainda é um assassinato. Um crime que é aplaudido de pé.

Acredito que a poética pliniana, a violência, se instaura, também, no público.

Todos somos tocados e afetados pelas vivências daquelas personagens.

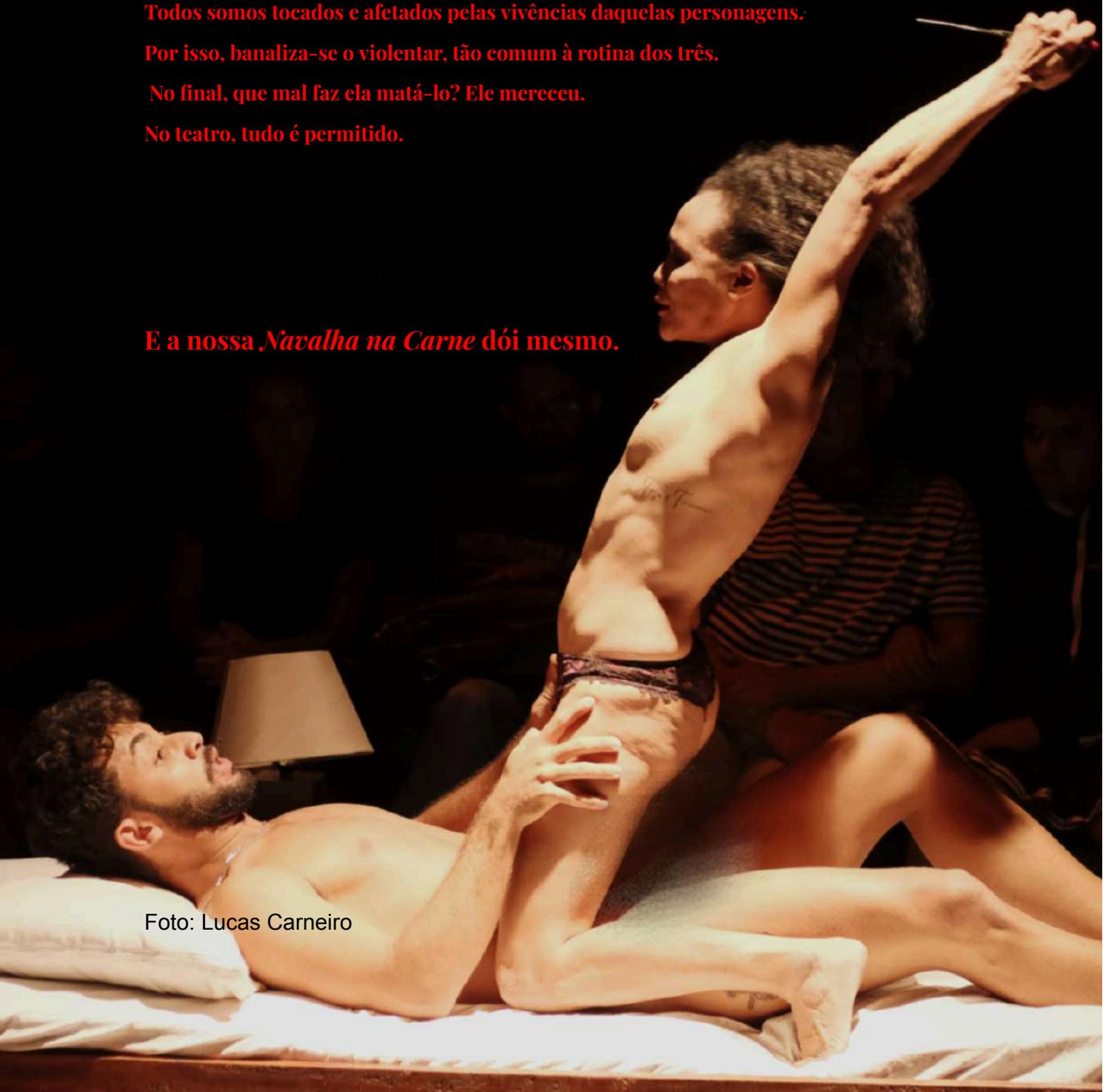
Por isso, banaliza-se o violentar, tão comum à rotina dos três.

No final, que mal faz ela matá-lo? Ele mereceu.

No teatro, tudo é permitido.

E a nossa *Navalha na Carne* dói mesmo.

Foto: Lucas Carneiro



3.2. NOVOS TERRITÓRIOS: A LÂMINA QUE ME RASGA É AFIADA

Para este subcapítulo, que descreve como aconteceram boa parte dos ensaios de *Navalha*, evocarei, além dos fragmentos do *Banho de Sangue* e de fotografias do nosso processo de criação, imagens das minhas anotações pessoais, que incluem escritos sobre o planejamento de ensaios e sobre o desempenho do elenco em nossos encontros. O ato de observar e anotar enquanto os atores trabalham é uma das práticas comuns ao diretor de teatro e representa, sobretudo, “diálogos internos; devaneios desejando se tornarem operantes; ideias armazenadas; obras em desenvolvimento; reflexões; desejos dialogando” (Salles, 2011, p. 50). Além disso, é uma prática de direção *off stage*⁹, conceitualização defendida por Zanandréa e Fagundes (2020), que, segundo elas, caracteriza-se como a diretora assumindo a figura de futura espectadora: “É o conhecido ‘olho de fora’. [...] A distância do palco facilita a formulação de propostas de composição cênica” (Zanandréa; Fagundes, 2020, p. 225).

Nesse sentido, depreende-se que eu, enquanto condutor dos ensaios, muitas vezes me distanciava dos intérpretes e observava o trabalho deles de longe, ficando fora do palco, *off stage*, e anotando pontos em que poderíamos melhorar, a fim de compartilhar minhas impressões no final do ensaio e contribuir para a construção da interpretação e da encenação como um todo. Bogart (2011) considera que a observação do diretor é essencial para o espetáculo, já que “observar é perturbar. ‘Observar’ não é um verbo passivo. Como diretora, aprendi que a qualidade da minha observação e atenção pode determinar o resultado de um processo” (Bogart, 2011, p. 77). Assim sendo, reconheço que parte do meu trabalho de direção foi relativo ao exercício da observação atenta. Observar atentamente para anotar. Nesse sentido, utilizei-me de um caderno de encenação, objeto que recebia todas as minhas notas e que é defendido por Pavis (2008) como um:

⁹ Em tradução para o português, as expressões *off stage* e *on stage* significam, respectivamente, fora do palco e no palco. No entanto, a maioria dos ensaios de *Navalha na Carne* aconteceram em salas de aula. Não trabalhamos com palco. Dessa maneira, considero que minha direção *off stage* foi caracterizada por eu estar sentado a uma certa distância dos atores, prestando atenção na composição geral da cena. O contrário seria a minha direção *on stage*, que acontecia quando eu me levantava e me aproximava deles, dentro do espaço cênico definido para a sala que estávamos ocupando.

Livro ou caderno que contém as anotações de uma encenação [...] a partir das notas do encenador e contendo, em particular, os deslocamentos dos atores, as pausas, as intervenções da sonoplastia, os movimentos de luz e qualquer outro sistema de descrição ou de anotação. [...] É um documento essencial para a retomada de uma encenação ou para pesquisadores (Pavis, 2008, p. 37).

“Não sei o que fazer. Acho que desaprendi a conduzir jogos. Nunca trabalhei com pouca gente. Professor em formação é acostumado com muitos estudantes. Penso se sei fazer isso. Não me deixo frustrar. Eu sei fazer isso”. Ainda nos primeiros ensaios, eu tive muita dificuldade em propor aquecimentos e práticas que fossem adequados a apenas três pessoas e que proporcionassem aos atores o contato com a energia que eu queria para o espetáculo. Durante os encontros de Laboratório de Encenação, no Benfica, descobri que essa não era uma frustração unicamente minha. Os demais estudantes também enfrentavam os mesmos obstáculos. Então, foi estabelecido nas aulas um momento de compartilhamento dos nossos processos dos ensaios. Eu podia expor minha dificuldade em elaborar dinâmicas para os meus atores e, assim, ouvir sugestões dos meus colegas. Da mesma forma, poderia escutar as dificuldades deles e sugerir resoluções que eu considerasse viáveis para os seus casos. Foi uma bonita parceria entre os estudantes-encenadores. Admito que ela foi essencial para que o motor dos ensaios de *Navalha* finalmente desse a partida. Eu escutava as propostas dos colegas e rapidamente anotava as ideias de práticas em meu celular.

Figura 8 - Anotações virtuais sobre ideias de práticas

jogo reconhecer o outro com o corpo. depois,
parar e ler o texto na mesma posição
PRÁTICA VOZ ACALANTAR
FAZER A CENA SEM FALAR NADA (criar imagens
corporais)
DISPUTAR DINHEIRO (disputa do cigarro)
CABO DE GUERRA
TIPOS DE BRIGA (destruir o outro com olhar/
palavras/gestos/ tentar tirar uma peça de roupa
do outro)
“EU TÔ DANDO O MEU MELHOR!”
METÁFORAS DE VIOLÊNCIA
TEATRO DO OPRIMIDO (imagem, fórum)

Fonte: Guilherme Mergulhão (2023)

As trocas dentro da sala de aula representavam uma amostra do que é um processo de montagem que tem o diretor como um artista relacional (Fagundes, 2016), ou seja, o agenciador do processo criativo que está sempre em relação de troca com os demais envolvidos. Percebo, então, que houve grande senso de coletividade entre meus colegas no Laboratório de Encenação, antes mesmo de eu desenvolver essa noção de coletivo dentro da sala de ensaio. Ao escutar sobre e, inevitavelmente, estudar o meu processo, assim como eu estudava os processos deles, os colegas encenadores me ajudavam a construir um pensamento de criação em direção, afinal:

A cena contemporânea compõe um universo polifônico, divergente, pleno de transversalidades, que valoriza o próprio processo e suas turbulências, questionando a si mesma. Nesse contexto multifacetado, é possível identificar diversas propostas que buscam compor espaços de proximidade e afeto, lugares de convívio e experiência que refletem uma necessidade social mais ampla de resgatar o sentido de comunidade, coletivo (Fagundes, 2016, p. 164).

Tal sentido de comunidade foi exercitado ao longo de todo o componente curricular, mesmo que cada aluno matriculado estivesse envolvido no seu próprio projeto de montagem. É necessário lembrar que as encenações advindas da disciplina, *Navalha na Carne* não é exceção, são exercícios pedagógicos. Estávamos sendo constantemente orientados por uma professora e, em certa medida, pelos colegas também. Agora, compreendo que todos poderiam ser considerados colaboradores convidados, como defende Araújo (2015a), pois eles me ajudaram, com suas sugestões de jogos e dinâmicas teatrais, a compreender mais a fundo como eu deveria lidar com a minha encenação: “os colaboradores convidados pelo grupo também não atuam como simples executores. Eles participam e contribuem para a definição do conceito-geral do trabalho” (Araújo, 2015a, p. 51).

Após o contato com o texto dramaturgicamente adaptado e após a seleção de algumas práticas pensadas tanto por mim quanto sugeridas pelos demais alunos-encenadores, eu e os atores, desenvolvendo um senso de parceria coletiva, pudemos mergulhar em um ritmo de ensaio mais produtivo. Os atrasos já se tornavam poucos **Mas nunca inexistentes rrsrrs** e os atores respondiam melhor aos meus estímulos em sala de ensaio. Observando o processo como um todo,

consigo depreender que somente após algumas semanas foi que eu, de fato, consegui aprender a me comunicar melhor com os atores nos ensaios. Quais palavras usar e como usá-las, qual tom de voz aplicar ou qual postura assumir a depender do encontro previsto.

Os nossos primeiros contatos foram pautados em experimentar formas de desenvolver uma consciência corporal mais aguçada. Considero fundamental a necessidade dos corpos dos atores estarem preparados para iniciar um encontro teatral, isto é, com a musculatura alongada, as articulações mais soltas e a base dos pés bem aterrada no chão. Percebi que esse cuidado corporal, feito com frequência e com qualidade, possibilitou um terreno fértil para fazer germinar a interpretação dos atores. Para Stanislavski:

Se a contração ataca as pernas, o ator anda como um paraplégico¹⁰; se está nas mãos, ficam dormentes e movem-se como pedaços de pau. [...] Enquanto se tem essa tensão física é impossível sequer pensar em delicadas nuances de sentimento ou na vida espiritual do papel. Por conseguinte, antes de tentar criar qualquer coisa, vocês têm de pôr os músculos em condição adequada (Stanislavski, 2014, p. 132-133).

Assim, é possível afirmar que, a partir de um corpo bem preparado, os atores estão propícios a descobrir possibilidades mais ricas e criativas para aprimorar sua consciência corporal e criar a fisicalidade da personagem. Eu tentei valorizar ao máximo os momentos iniciais de alongamento. Eu tinha noção de que, se o elenco estivesse com o corpo destravado, eu poderia incentivá-los a explorar diferentes qualidades de movimento e intensidades de gestos, por exemplo, nos ensaios em que o foco era a experimentação corporal. Iza Karina, que interpretava Neusa Sueli, confessou-me que os instantes de aquecimento e destravamento corporal foram fundamentais para expandir suas potencialidades de criação enquanto atriz. Azevedo (2008) narra sua experiência como preparadora de elencos e destaca que o trabalho de suavização da rigidez muscular é indispensável para que intérpretes possam testar maneiras variadas de se movimentar:

¹⁰ Acho inadequado comparar um corpo de ator não aquecido aos movimentos de uma pessoa com deficiência, como esta tradução do texto stanislavskiano sugere. Creio que um melhor uso de palavras seria: quando um ator não está fisicamente bem preparado, a contração muscular atinge suas pernas e ele se move com muito mais rigidez. No entanto, respeitei a tradução do escrito original do autor.

A instrumentação corporal mostrava ser um poderoso auxiliar, por exemplo, no desbloqueio de certas emoções do intérprete e no seu controle em cena. Houve mesmo ocasiões em que, a partir de um exercício de desenho gestual muito lento, um ator penetrava em zona inexplorada de sua personalidade; ou, quando uma atriz, operando com movimentos de socar (propositadamente intensos), conseguia destravar uma emoção violenta, necessária à sua personagem (Azevedo, 2008, p. 19).

Posso associar o relato da autora ao que vivi com Iza, Gabriel e Otto. Minhas experiências pessoais no teatro, especialmente na universidade, mostraram-me que trabalhar com encenações textocêntricas, de personagens definidos, é sobretudo um trabalho de corpo, de fisicalidade e também de voz. Tentei, ao máximo, compartilhar essa noção com o elenco, que, em certos momentos, ainda tinha em mente uma concepção estereotipada de como abordar a construção de uma personagem como o dia em que *“O ator veio me dizer que está preocupado porque a personagem não “está chegando” para ele. Respiro. Respondo que personagem não é espírito ou força divina. Personagem é estudo de texto e trabalho de corpo”*. Construir uma personagem no teatro, para mim, envolve um exercício constante da consciência corporal, que só pode ser possibilitado por foco, concentração e assiduidade. Afinal, para os atores atingirem uma corporeidade (Koudela; Júnior, 2015) eficaz para a encenação que eu estava propondo, foi necessário muito ensaio e dedicação para fazer com que o seus próprios corpos, com suas próprias subjetividades, aproximassem-se das composições corporais que eu julguei como adequadas para as personagens. Neusa Sueli, Vado e Veludo são, comportamentalmente, muito diferentes de Iza, Gabriel e Otto, respectivamente. Tal diferença precisava ser visível no físico dos três. Entendi, pois, que o público não deveria enxergar os atores em cena, mas sim as personagens plinianas.

Ao redigir esta monografia, lembro que houve encontros, ainda no germinar do processo, em que pedi para os atores descobrirem como as personagens andavam. Para isso, foi indispensável que eles testassem diferentes maneiras de movimentar o corpo: acentuar uma movimentação de quadril ao caminhar, mexer mais os ombros e braços a cada passo ou inclinar a cabeça para frente sempre que o intuito do movimento fosse se deslocar. *Quais alterações na minha maneira cotidiana de se movimentar combinam mais com a minha personagem? Não tem certo ou*

errado! Testa! Experimental! Isso só foi possível de ser experimentado porque eu tentei lembrar aos atores que:

O eu físico tem um tamanho, ocupa seu lugar no espaço no mundo dos objetos, tem um peso determinado, tem qualidades próprias e intransferíveis. O reconhecimento dessa corporeidade é nosso primeiro aprendizado desde o nascimento: [...] descobrimos as possibilidades de articulação desse corpo, ao mesmo tempo que nos descobrimos pessoa (Koudela; Júnior, 2015, p. 34).

A partir da ampliação dos sentidos de consciência corporal, o elenco foi capaz de aprofundar as propostas de composição física das suas personagens. Assim, com base no processo de direção de *Navalha*, depreendo que testar diferentes maneiras de se conectar com o próprio corpo e com os corpos dos parceiros é uma maneira de potencializar a construção da personagem teatral pelo ator que a interpreta. Koudela e Júnior defendem, sobretudo, que o corpo do ator é um dos mais ricos objetos da nossa arte e, para que ele, de fato, brilhe em cena, é indispensável o estímulo da consciência corporal:

Os intérpretes das artes da presença, aquelas que dependem da presença física do intérprete, em tempo e espaço reais, necessitam de um corpo atuante treinado para isso, ou seja, um corpo/ser em cena, que acaba por descobrir-se também objeto da arte, perceptível e significante. Seu treinamento é, ao mesmo tempo, um reconhecimento da própria corporeidade e a busca dessa outra corporeidade cênica e presencial (Koudela; Júnior, 2015, p. 36).

Além disso, também considero indispensável para uma construção de personagem a imersão no texto dramático com o qual estamos trabalhando. Isso nos possibilita entender melhor não apenas o enredo do espetáculo, mas também o modo de se comportar e as características, corporeidades e personalidades, que cada personagem dramática pode exalar. Quanto mais lemos o texto, mais a nossa compreensão da encenação é exercitada.

Concomitantemente, Salles (2011) lembra que o corpo dos atores permanece sendo o principal instrumento de concretização da dramaturgia. São “palavras à espera do corpo” (Salles, 2011, p. 124). Isso me leva a pensar, como foi dito, na importância do estudo do texto, de uma compreensão ampla da palavra, aspectos que me afligiram nas primeiras leituras, já que eu não percebia essa apropriação do escrito e do contexto da obra pliniana pelos atores.

Figura 10 - Iza, Gabriel e Otto alongando o corpo



Fonte: Guilherme Mergulhão (2023)

É possível observar, em minhas anotações, que os ensaios tinham boa parte do seu planejamento dedicados à exploração de movimentos, muitas vezes essa exploração era exercitada de maneira conjunta, já que eu busquei provocar uma relação interpessoal latente entre os atores. Entendo que fiz essa escolha, justamente, para garantir que a corporeidade dos três estivesse trabalhada e, também, em sintonia, em contracenação. Minha encenação de *Navalha na Carne*, por seguir princípios realistas, dependia da entrega dos atores, já que o grande foco do espetáculo era a interpretação dos três, o corpo dos três em cena e como aquelas três personagens lidavam umas com as outras. Não nos apoiamos em grandiosos cenários ou rebuscados figurinos. O grande foco da peça era a atuação: a cena posta no palco, mas que também pode ser observada no cotidiano social (Pavis, 2008).

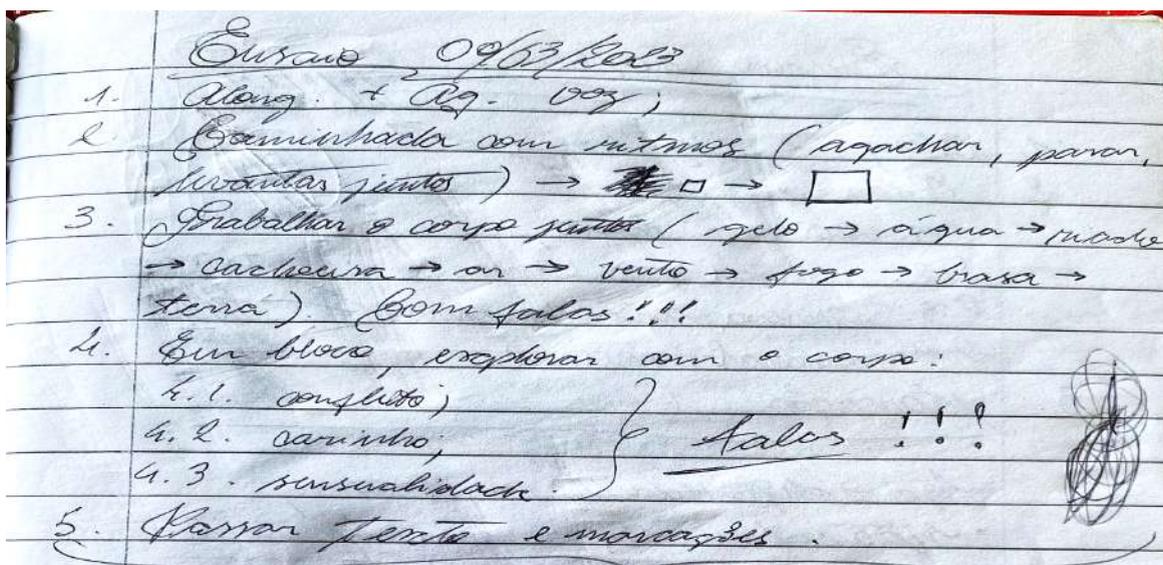
Para isso, os três precisavam conhecer e sentir os corpos uns dos outros de maneira aprofundada, afinal, considero que contracenar é uma ação que demanda, no mínimo, confiança. Assim, tentei formular dinâmicas de contato corporal que enriquecessem o Tônus (Castillo; Tavares, 2010) dos atores, esperando que essa qualidade pudesse ser evocada no momento em que o espetáculo já estivesse sendo apresentado ao público. *“Penso em práticas que os conduzam ao estado energético que quero para o espetáculo. Termo interessante: ‘estado energético’”.*

Entende-se que “o Tônus Muscular pode ser entendido como a força de resistência do músculo ao alongamento, cuja função é manter a postura e executar movimentos de forma contínua” (Castillo; Tavares, 2010, p. 3). A partir do controle adequado da nossa musculatura, somos capazes de:

Promover inter-relações que se constituem numa experiência total, em que o corpo produz e reproduz tudo o que pode ser vivenciado e aprendido, seja em relação ao espaço, ao tempo, ou qualquer outro conteúdo essencial ao fazer do intérprete/criador (Camargo, 2016, p. 8).

Como pesquisador de sua própria obra artística, um processo de direção teatral, compreendo que fui adotando uma metodologia de condução de ensaios muito pautada na palavra *energia*, como o fragmento rubro, acima, indicou. O estado energético que busquei provocar em sala de ensaio, inatingível sem o estímulo do Tônus Muscular, já fora estudado pela Antropologia Teatral, sobretudo por Eugenio Barba e Nicola Savarese. Os autores entendem que “etimologicamente, energia significa ‘estar em ação, em trabalho’” (Barba; Savarese, 1995, p. 10). Assim, considero que a prontidão para gerar trabalho corporal em sala de ensaio e para entrar em cena foi sempre lapidada nos meus encontros com os atores. Almejando analisar como tentei provocar tal *estado energético*, trago as seguintes anotações:

Figura 10 - Anotações sobre planejamento de ensaios



Fonte: Guilherme Mergulhão (2023)

Traduzindo essas anotações sobre o planejamento do ensaio de 09 de março de 2023, encontro de cinco etapas: 1) alongamento + aquecimento de voz; 2) caminhada com ritmos (agachar, parar, levantar juntos); 3) trabalhar o corpo juntos (gelo, água, riacho, cachoeira, ar, vento, fogo, brasa, terra). Com falas!!!; 4) em bloco, explorar com o corpo: conflito, carinho e sensualidade; e 5) passar texto e marcações.

Neste dia, após os usuais alongamentos de corpo e aquecimento de voz, partimos para uma prática pautada na caminhada pelo espaço com diferentes ritmos: de muito lento a muito rápido. Nesse caminhar, exercitamos também a consciência coletiva, já que os atores foram incentivados a buscar uma conexão entre os corpos com o objetivo de parar, agachar e levantar juntos, sem usar a fala. Busquei, com esse exercício, evocar uma das qualidades cênicas que nossa montagem de *Navalha na Carne* pedia: um senso de coletividade aguçado. Como se aqueles personagens formassem um só organismo. Há poucas pessoas em cena. Trabalhamos com o realismo e demos foco principal à interpretação. Os três eram os únicos condutores do barco e precisavam estar em sintonia.

Em seguida, com tal senso de coletividade já estimulado, o elenco buscou qualidades de movimentos não cotidianas, desenhando com o corpo, e em contato físico uns com os outros, deslocamentos que remetesse a forças da natureza: água, terra, fogo e ar. Essa terceira etapa do ensaio tinha como principal função evocar uma desenvoltura corporal essencial para a interpretação de *Navalha na Carne*. Os elementos da natureza sugeriam que os atores experimentassem formas de movimentação subjetivas, já que os estímulos da prática não remetiam ao cotidiano, como verbos que denotam ações, mas sim ao extracotidiano, com substantivos que denotam mais liberdade criativa e muscular, portanto passíveis de uma maior exploração da energia corporal de cada um. *Se o meu corpo fosse água, como ele se movimentaria? Qual é esse ritmo? Seria igual à terra? Quais níveis de expressão corporal eu posso usar? Baixo, médio ou alto? Experimenta. Energia! Tônus!*

No entanto, busquei fugir dos clichês. Quando eu pedi para que eles demonstrassem corporalmente o fogo, também pedi que experimentassem praticar a brasa, afinal uma brasa tem características químicas, físicas, plásticas e sonoras diferentes de uma chama ardente. Como eles mostrariam isso com o corpo? Busquei observar. Similarmente, quis que eles experimentassem as diferenças

entre a água, o riacho e a cachoeira; ou entre o ar e o vento. Sempre que possível, também pedia para que os três acrescentassem ao movimento alguma fala das suas personagens, buscando adequar a fala à intenção da fisicalidade que os seus corpos construíam. Esse descobrimento dos elementos terrestres foi um preparo para uma outra prática que enfocava diferentes intenções de contato entre os personagens da peça, com base, justamente, em situações observadas na dramaturgia: o conflito, o carinho e a sensualidade.

Após o trabalho criativo de exploração física da corporalidade, percebi que os atores se mostraram muito mais dispostos a realizar a leitura dramática do texto e ensaiar algumas marcações de cena que já estavam rascunhadas, a última etapa do ensaio. Observei que a quinta parte do encontro foi feita com foco, concentração e consciência corporal mais aguçadas do que eu havia percebido em outras leituras em que esse processo preparatório não foi realizado. Uma experiência similar ao que Azevedo (2008) descreveu, ao afirmar que as práticas de trabalho de corpo são importantes para o enriquecimento da interpretação cênica. Iza, Gabriel e Otto, naquele dia, improvisaram, em relação uns com os outros, movimentos que remetessem às palavras conflito, carinho e sensualidade. Considero, a partir do estudo do texto de *Navalha na Carne* que, em nosso processo, precisávamos trabalhar com as qualidades evocadas por esses três substantivos, já que o **conflito** se manifestava nas constantes agressões e brigas entre a prostituta e o cafetão e, posteriormente, entre os dois e o camareiro. O **carinho**, mesmo que reprimido, entre Vado e Veludo apareciam em algumas situações da narrativa. A **sensualidade** é visível em Veludo, ao provocar Vado, e é presente, também, no desfecho da nossa narrativa, quando Neusa Sueli se apropria da simulação do ato sexual para pôr em prática seu plano de assassinar o namorado.

Agora, ao escrever esta pesquisa, reflito que tal seleção de palavras específicas para guiar momentos de experimentação teatral pode ser ligada às noções de análise ativa (D'Agostini, 2019) do método stanislavskiano, comum em processos de montagens realistas, como o nosso. O autor define:

A análise ativa consiste em um método capaz de acionar o pensamento ativo e criativo do diretor e do ator, gerando um processo de conhecimento da estrutura da ação dramática que se complementa e concretiza, na prática, através do processo de criação do ator, por meio do método das

ações físicas, envolvendo todo o seu aparato psicofísico. [...] A eficácia do método e a sua flexibilidade têm possibilitado o desvelamento da estrutura da ação em diferentes materiais textuais, respeitando o significado mais profundo do texto, possibilitando, assim, uma criação original a partir da individualidade do diretor e do ator (D'Agostini, 2019, p. 9).

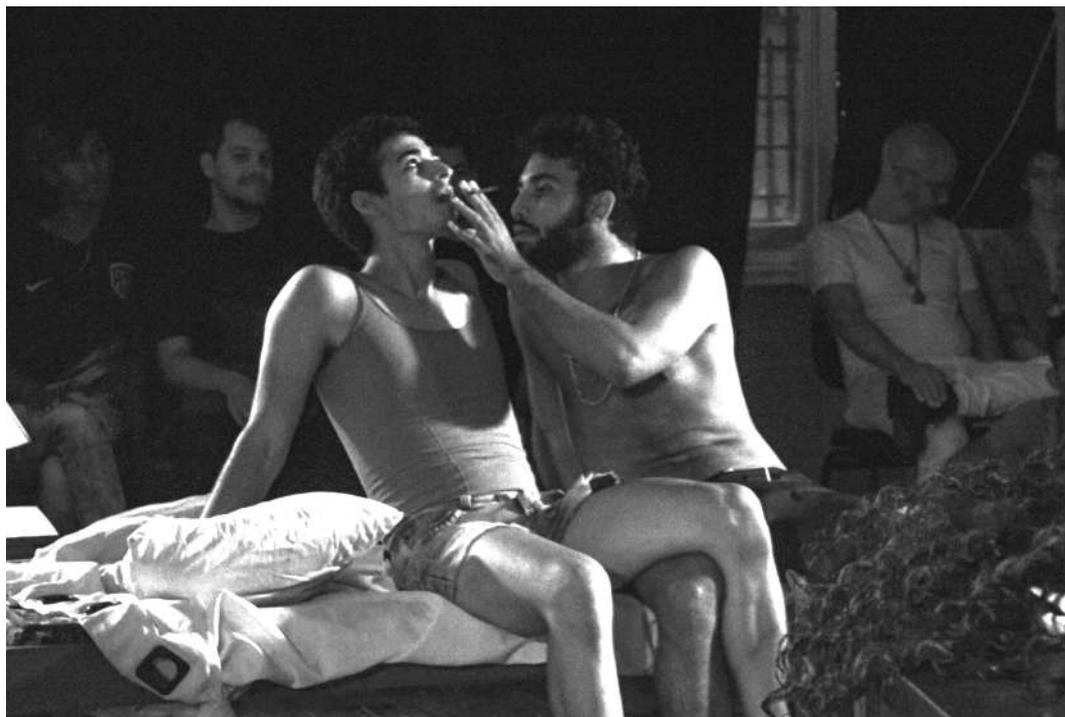
Assim, considero que a metodologia por mim aplicada, a seleção de palavras para guiar ações e experimentações corporais, enriqueceu a interpretação dos atores em contracenação. Iza, Gabriel e Otto, sabendo que a sombra desses três substantivos deveriam sempre pairar em suas performances, puderam trazer mais qualidade às presenças cênicas de Neusa Sueli, Vado e Veludo, como podemos observar nas imagens abaixo. Na primeira foto, Neusa, exalando a fúria do conflito, já no final do espetáculo, cresce cenicamente e aparenta, inclusive, ser maior que Vado ao agarrar o companheiro pelo pescoço, afirmando, com decisão, que ela não é velha. Veludo, por sua vez, demonstra carinho pelo cafetão ao sutilmente colocar sua coxa sobre a dele no momento em que Vado o chama para fumar maconha. O camareiro, também, evoca a sensualidade por meio do seu quadril e da sua postura ao entrar no quarto do casal e, certamente, despertar a atenção e o desejo escondido de Vado.

Figura 11 - Conflito em *Navalha na Carne*



Fonte: Lucas Carneiro (2023)

Figura 12 - Carinho e sensualidade em *Navalha na Carne*



Fonte: Felipe Duarte (2023)

Nos processos de ensaio, existiram outras práticas de corpo que obtiveram resultados muito benéficos para os atores e para a encenação como um todo. Inclusive, muitas dessas práticas foram aplicadas por mim após nossa estreia oficial, quando estávamos ensaiando para apresentações externas à UFPE, afinal,

a criação em arte é um constante caminho de amadurecimento guiado pelo tempo (Salles, 2011). No entanto, como pesquisador, selecionei para este capítulo descritivo apenas aquelas que considero mais significativas para pensar e compreender como eu, encenador, pensei a condução dos ensaios, a atuação dos atores e a construção das cenas.

Assim, destaco mais uma palavra que permeou algumas experimentações corporais no início do processo: **competição**. No texto, existem instantes que estabelecem a disputa entre dois personagens por algum objeto. Por exemplo, a briga entre Vado e Veludo pelo cigarro de maconha, algo que, segundo Siqueira (2006), sugere conotações fálicas entre os dois homens. Para alicerçar essa ideia, em alguns encontros trabalhei com os atores práticas de forças opostas, como brincar de cabo de guerra, ou um simples jogo de dizer “sim” ou “não” explorando possibilidades de entonação vocal e diferentes intenções de fala.

Figura 13 - Competição entre Vado e Veludo pelo cigarro



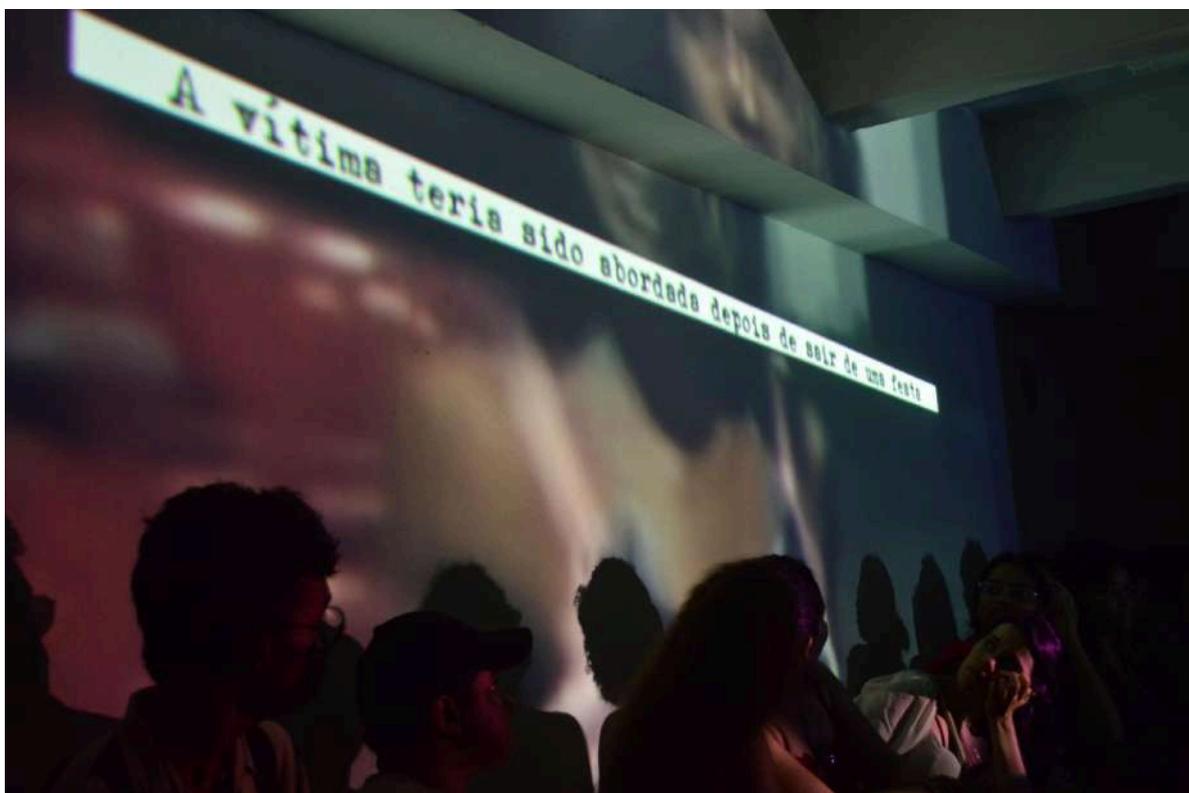
Fonte: Lucas Carneiro (2023)

Essas práticas de experimentação física, como um todo, foram indispensáveis para que os atores pudessem se apropriar das principais características estéticas que estão no texto e que eu almejava atingir com a encenação: a tensão e a violência. Os corpos dos três, em minha concepção, precisavam remeter a esses dois substantivos, fundamentais tanto para a proposta de Plínio Marcos, quanto para as cenas que eu almejava construir.

Com o intuito de salientar tal violência como premissa estética da peça e de aproximar mais ainda a encenação à vivência do nosso público, majoritariamente recifense, optei por exibir um vídeo que era projetado por todo o espaço cênico no início do espetáculo, enquanto Vado já estava em cena e aguardava o retorno de Neusa Sueli. A projeção continha registros audiovisuais de mulheres e pessoas LGBTQIA+ sendo violentadas. Há, inclusive, reportagens que narram as histórias de vítimas de violência da Várzea, bairro do Recife onde a UFPE foi construída e onde o espetáculo foi apresentado. Percebo, então, que minha encenação, mesmo tendo como objeto principal de trabalho uma dramaturgia escrita nos anos 1960, reconfigura-se com um discurso político atualizado. Demos a entender, nesse sentido, que as Neusas Suelis, os Vados e os Veludos existem até mesmo do lado do nosso campus universitário.¹¹

¹¹ O vídeo que menciono esteve presente na encenação apenas nas suas primeiras apresentações. À medida que fizemos mais sessões da peça, fui considerando, enquanto diretor, que ele era desnecessário: *“Ainda não tenho certeza se gosto do vídeo projetado no início”*. A projeção, na minha opinião, dava à montagem um tom quase didático. *Eis o assunto da peça: violência. Olhem aqui alguns registros!* Percebi que nossa versão de *Navalha* não precisava de apoios audiovisuais para trazer à tona o absurdo da violência. Nós dizíamos tudo que pretendíamos dizer apenas com a interpretação dos atores, o que foi uma grande conquista. Assim, quando nos apresentamos fora da universidade pela primeira vez, sessão registrada na gravação disponibilizada no início deste capítulo, a projeção inicial não está mais presente, até porque “um artefato artístico surge ao longo de um processo complexo de apropriações, transformações e ajustes” (Salles, 2011, p. 23).

Figura 14 - Projeção no início de *Navalha na Carne*



Fonte: Felipe Duarte (2023)

À medida que a estreia se aproximava, mergulhamos em um ritmo de ensaio mais produtivo. Os corpos dos atores foram se adequando, energeticamente (Barba; Savarese, 1995). A tensão, tão almejada por mim, foi finalmente incorporada à fisicalidade dos intérpretes.

Figura 15 - Tensão de Neusa Sueli ao entrar no quarto e avistar Vado



Fonte: Lucas Carneiro (2023)

Um exemplo de como essa tensão era incitada nas cenas é, como vemos nas fotos acima, o momento inicial do espetáculo, quando, após Vado vasculhar o quarto e fumar um cigarro com impaciência, Neusa Sueli chega ao recinto. Há na atriz, um estado atento, disponível para o jogo, que se revela através do tensionamento proposital do seu corpo e do tempo de espera até ela falar com o namorado, por exemplo. O mesmo tensionamento é observado no ator, que encara desconfortavelmente a intérprete de Neusa Sueli. *Iza, nesse começo é muito importante que você dê uma pausa longa antes de entrar e dizer sua primeira fala. É como se Neusa estranhasse Vado estar em casa esta hora. Ela analisa todo o quarto e hesita antes de entrar e falar. Tem algo estranho no ar. Precisamos sentir essa tensão, essa energia ruim do recinto! Gabriel, encare Iza como se quisesse voar no pescoço dela. Essa é*

a vontade de Vado quanto avista Neusa no início da peça. A intenção era que a plateia conseguisse sentir, pelo contato visual entre os dois atores e pela energia tensa que se instaurava no ar, que algo estava prestes a acontecer. E é verdade. Poucas falas depois, Vado direciona à namorada a primeira marcação de agressão da peça.

Para garantir que o elenco conseguisse transmitir em cena a energia que as palavras tensão, violência, carinho, sensualidade, conflito, competição evocavam e que elegemos como foco para as ações psicofísicas, voltei-me, durante os ensaios, a improvisações corporais guiadas por estímulos sonoros, sendo estes tanto músicas quanto minha própria fala condutora. O intuito era manter os atores conectados a estes estímulos: **Energia! Tônus! Olho no olho! Não deixa ele te vencer! Vai pra cima dele! Cresce! Maior! Tensão! Tônus! TÔNUS!!!** Nessas ocasiões, percebi que eu assumia uma postura contrária àquela explicada no começo deste subcapítulo: a posição de direção *on stage* (Zanandréa; Fagundes, 2020). As autoras dissertam que a diretora, ao encarar a posição em cima do palco, *on stage*, coloca-se junto ao elenco e consegue ter percepções mais subjetivas da cena, auxiliando os atores a percorrerem outros possíveis caminhos para a ação dramática que está sendo construída em ensaio. “Quando estou no palco, minha forma de percepção se aproxima à do elenco. A proximidade física privilegia um outro tipo de pensamento, de ordem sensível e articulado pelo corpo no corpo” (Zanandréa; Fagundes, 2020, p. 226).

Bogart (2011) também destaca que dentro da sala de ensaio o corpo do diretor deve estar situado no campo do jogo, da ação e da prontidão: “eu dirijo a partir de impulsos em meu corpo que reagem ao palco, ao corpo dos atores, a suas tendências” (Bogart, 2011, p. 89). Durante a maioria dos encontros com o elenco, eu assumia a postura de estar próximo deles, para sentir, justamente, qual a atmosfera que estava se criando e, de tal forma, conduzi-los oralmente pelos exercícios de práticas de corpo e pelas marcações de cena, etapa importante do nosso processo teatral sobre a qual dissertarei no próximo subcapítulo e que só pôde ser aprofundada após uma ampla exploração dos atores acerca da fisicalidade das personagens.

Figura 16 - Direção *on stage* em ensaio de *Navalha na Carne*



Fonte: Ruana Toledo (2023)

3.3. DECOLAGEM: ENCHARCO-ME COM O LÍQUIDO MAIS PRECIOSO DO CORPO HUMANO

Antes de dar, neste subcapítulo, maior atenção à descrição do processo de marcação¹², ou seja, do desenho das movimentações e ações das cenas, é imprescindível falar sobre a espacialidade e a cenografia pensadas para a minha versão de *Navalha na Carne*, já que esta incide diretamente sobre as definições daquelas. Desde o início do percorrer em Laboratório de Encenação, eu já havia determinado que uma das convenções da montagem seria o intimismo. Era meu intuito fazer com que os espectadores se sentissem parte daquele universo pliniano, como moscas que estão presas naquele quarto paupérrimo e assistem, de muito perto, ao desenrolar das histórias de Neusa Sueli, Vado e Veludo. Para

¹² Torres Neto (2021) define a marcação teatral como “um combinado entre diretores e os atores, sobre o tempo e o espaço, o posicionamento e a circulação daqueles que atuam no espetáculo quando estão em cena. A marcação constitui, dessa forma, uma manifestação física que, junto com as atitudes, os gestos, as vozes etc., é portadora de sentido para a concepção do espetáculo” (Torres Neto, 2021, p. 131).

atingir esse objetivo, regido pela intimidade, pensei, primeiramente, em apresentar o espetáculo no quarto de uma casa: *“Penso em apresentar em uma casa. Intimista”*. Sendo assim, nas concepções primárias da minha montagem, o público estaria disposto ao redor dos intérpretes, ocupando os espaços possíveis do quarto. Percebo que Torres Neto (2021) nos atenta para a tendência que as encenações contemporâneas têm de buscar ocupar outros espaços para além dos edifícios teatrais: “a hegemonia da condição do edifício teatral é questionada e revista. A encenação insurge-se contra o espaço tradicional e busca novas linguagens cênicas, conquistando outros espaços” (Torres Neto, 2021, p. 53). Tentei, com o auxílio dos atores, encontrar um espaço doméstico que se adequasse às necessidades da nossa peça, mas não obtive sucesso: *“Não temos casa disponível para isso”*.

Mesmo tendo de abandonar a ideia de montar *Navalha na Carne* dentro de um quarto, para uma plateia pequena, eu não queria me desapegar das características espaciais de intimismo, pois considerava que o público estar perto dos atores era indispensável para provocar a tensão que eu queria para a montagem. Torres Neto (2021) segue defendendo que o espaço escolhido para a apresentação do espetáculo deve ser correspondente às interpretações que o diretor tem da dramaturgia com a qual está trabalhando e deve, também, considerar qual leitura o diretor quer que o público tenha da obra:

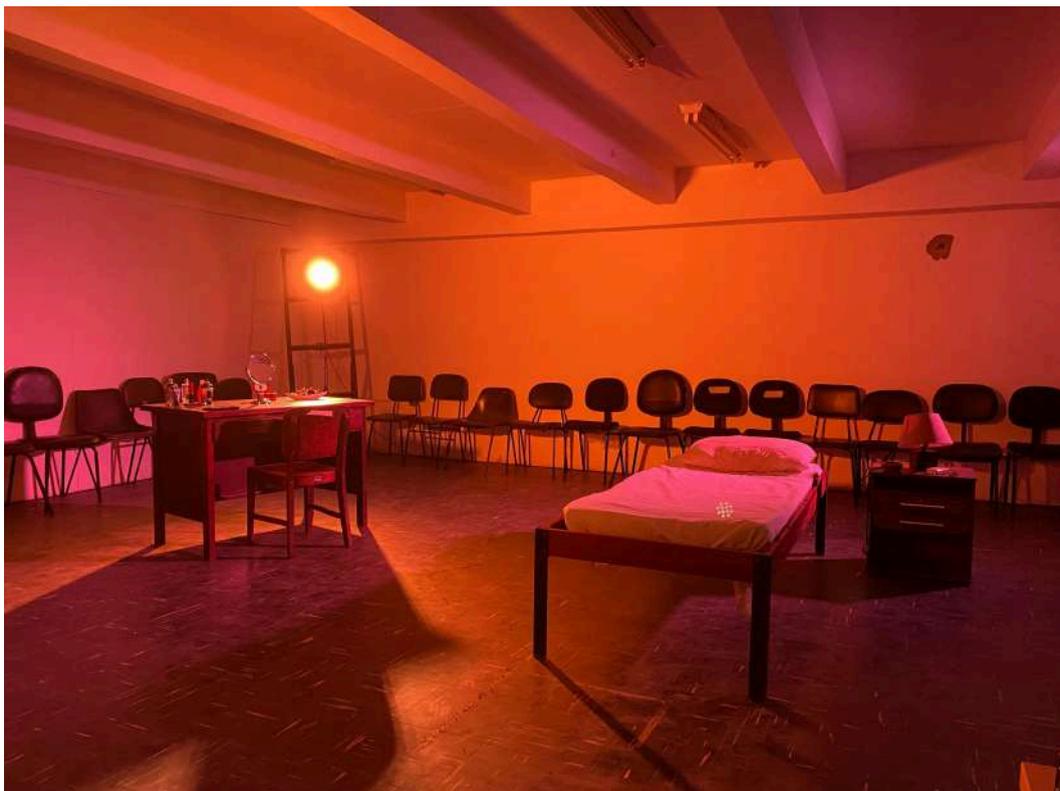
Há um pensamento intrínseco na relação entre dramaturgia e espaço, um condicionamento mútuo cujo teor não pode ser desprezado no momento de escolher os princípios que orientam esse repertório de espaços associados aos monumentos arquitetônicos. Desse modo, o diretor dedica-se a determinar a escolha da estrutura espacial que melhor se ajusta como suporte à montagem de sua narrativa cênica. Ele busca atender à forma como espera que o espectador se situe diante da cena e, conseqüentemente, “receba” a exibição cênica: coloca o espectador em relação aos atores de maneira que, de sua posição, possa desfrutar da apresentação (Torres Neto, 2021, p. 105).

Pensando que a proximidade era fundamental para nossa versão de *Navalha*, decidi manter a espacialidade em arena, isto é, o público distribuído ao redor dos atores, mantendo o espaço cênico no centro. Percebo que essa escolha se justifica, primeiramente, por ser a mais próxima, em termos espaciais e físicos, à ideia embrionária do quarto. Além disso, essa decisão também se apoia, justamente, no que o autor supracitado defende. Na minha concepção, era uma

das maneiras de fazer com que a plateia se conectasse de maneira mais eficiente com as sensações que eu busquei provocar com a peça: angústia, raiva, medo, incômodo. “A poética da encenação entende que ‘esta’ ou ‘aquela’ configuração espacial será a mais adequada para os efeitos poéticos e estéticos que se deseja produzir” (Torres Neto, 2021, p. 106).

Assim, escolhi que a encenação aconteceria na Sala Áudio 1, no Centro de Artes e Comunicação (CAC) da UFPE. O espaço é uma sala de aulas teóricas do próprio curso de Teatro e teve diversos elementos materiais deslocados com o intuito de comportar não apenas o meu espetáculo, mas os de outros colegas que também escolheram a Áudio 1 para receber as suas construções cênicas: *“Afastamos cerca de trinta cadeiras e dois birôs e um armário. Carregamos cerca de quarenta cadeiras pretas para a sala”.*

Figura 17 - Espacialidade e cenografia de *Navalha na Carne*





Fonte: Guilherme Mergulhão (2023)

Redigindo esta monografia e analisando todo o percurso da peça, considero que, mesmo não sendo um espaço feito para receber produções teatrais, a sala foi onde nossa encenação melhor se adaptou. Além dela, tivemos a oportunidade de levar o trabalho para outros dois teatros do Recife, nos quais usamos a espacialidade, também, de arena. Mas foi na Áudio 1 que *Navalha na Carne* fez suas melhores sessões. Associo isso, principalmente, à pouca distância estabelecida entre atores e públicos e ao ambiente mais fechado e quase claustrofóbico que chegou a simular, de fato, um cômodo.

Dentro desse espaço, nossos elementos cenográficos eram poucos e simples, mas necessários para contar a história que estávamos estudando. Há uma cama de solteiro, uma mesa, uma cadeira, um criado-mudo e um abajur. Os elementos materiais básicos para que as ações dramáticas acontecessem pautadas no realismo e dentro das premissas que pensei para o texto. Não me interessava recriar fielmente todos os objetos que existiriam dentro de um quarto de pensão. Mantive-me, então, preso apenas ao indispensável. Para Pavis (2008):

A cenografia concebe sua tarefa não mais como ilustração ideal e unívoca do texto dramático, mas como dispositivo próprio para esclarecer (e não mais para ilustrar) o texto e a ação humana [...] e para situar o sentido da encenação no intercâmbio entre um espaço e um texto. [...] “Cenografar” é

estabelecer um jogo de correspondências e proporções entre o espaço do texto e aquele do palco. (Pavis, 2008, p. 45).

Nesse viés, com as concepções espaciais e cenográficas claras em minha mente e na mente do elenco, pudemos iniciar o processo de marcações das movimentações e ações da cena. Percebo que a etapa caracterizada pelos experimentos de consciência e expressão corporal, alguns descritos no subcapítulo anterior, resultou em uma leitura dramatizada e em relações interpessoais mais entre as personagens mais aprofundadas. Mesmo assim, ainda nos deparamos com algumas dificuldades: *“Finalmente estamos marcando o texto. Não conseguimos avançar nas marcações”*. Inicialmente, ainda enquanto o texto estava sendo adaptado, eu havia inserido rubricas que indicavam algumas movimentações dos atores, com base em como eu imaginava que a cena poderia se desenvolver, incluindo as indicações de agressão, muito presentes no escrito pliniano. Em suma, precipitadamente, formulei marcações antes dos ensaios terem o ritmo necessário para tal.

Esse planejamento foi, contudo, uma ação precipitada. Não conseguimos seguir muitas das indicações pensadas por mim antes de irmos para a sala de ensaio. Compreendi, nesta experiência como aluno-encenador, que é dentro do ambiente de criação teatral que as marcações vão se desenvolvendo. Eu, em direção *on stage*, ia provocando os atores a se movimentarem em cena, passando o texto e tendo como referência a mobília principal da peça ainda segundo as rubricas do texto original de Plínio Marcos: a cama e a mesa. Assim, através do jogo entre os atores, da minha orientação ao longo da experimentação e desses dois elementos cenográficos, os desenhos de cena foram se criando. As marcas nasciam à medida que os atores respondiam às minhas provocações e eu respondia ao corpo dos atores:

Direção tem a ver com sentimento, com estar na sala com outras pessoas; com atores, com designers, com um público. Tem a ver com a percepção de tempo e espaço, com respiração, com a reação plena à situação dada, com ser capaz de mergulhar e estimular o mergulho no desconhecido no momento certo (Bogart, 2011, p. 89).

Salles (2011) nos lembra que a criação em Arte é uma contínua descoberta de tendências *A marcação assim não fica boa. Vamos testar de outro jeito. Toca nela com*

a mão direita ao invés da esquerda: fica mais natural. Não fala isso olhando pro público. Olha pra ele, porque ajuda a reforçar a tensão necessária pra cena. e, assim sendo, é comum que a obra final seja distinta daquela primeiro imaginada pela mente do artista. Ela dá o exemplo de um escritor literário:

O processo de criação é o lento clarear da tendência que, por sua vagueza, está aberta a alterações. O final pode ser que nada tenha a ver com a “maquete inicial”, pois o plano não tem nada da experiência que se adquire na medida que vai se escrevendo a história (Salles, 2011, p. 39).

Bogart (2011) volta a nos elucidar e afirma, inclusive, ser comum às encenações a não obediência aos planejamentos prévios dos diretores. O caos estabelecido pela sala de ensaio é, portanto, inerente a processos de criação teatral e é nesse instante que muitas decisões criativas podem ser tomadas, inclusive para a definição das marcações:

No desequilíbrio e na queda encontra-se o potencial de criar. Quando as coisas começam a cair aos pedaços no ensaio, a possibilidade de criação existe. O que planejamos antes, nossas decisões dramáticas, o que decidimos fazer previamente, naquele momento não interessa, nem é produtivo (Bogart, 2011, p. 90).

Enxergo muito desses momentos de queda e de caos, destacado pelas autoras, dentro desse processo de criação. Esses instantes estiveram presentes desde o momento inicial, com as angústias e dúvidas frente à condução do elenco, e perduraram ao longo da nossa trajetória, por meio de problemas de ordem interna, como atrasos, ausências e falta de confiança por parte dos atores, por exemplo. Compreendo, contudo, que esses são obstáculos inerentes a quaisquer trabalhos de construção coletiva em arte. Estive lidando com pessoas que possuem suas individualidades e dificuldades. Felizmente, graças ao bom relacionamento que estabeleci desde o começo com os atores, soubemos contornar bem os empecilhos internos. Não posso dizer o mesmo sobre os empecilhos externos a nós, comuns à universidade: *“Uma obra infernal toma conta do ambiente sonoro da sala de ensaio. Pergunto aos pedreiros quem é o engenheiro responsável. Converso com o engenheiro responsável. A diretoria do prédio autorizou as obras em horário comercial. Sem comentários”*.

Aprendemos, assim, que deveríamos estar sempre preparados para tentar criar em meio às interferências. É entendível que os processos de criação artística surgem do caos ao cosmos, isto é, o estágio de incerteza, dúvida, bagunça e nebulosidade — o caos — é fundamental para que alcancemos um resultado para a obra — o cosmos (Salles, 2011). Mesmo com barreiras, tanto impedimentos criativos internos, como a dificuldade em pensar algumas movimentações cênicas, quanto atrapalhos externos, como barulhos de obras e outras pessoas tentando ocupar nosso espaço de ensaio (*“Uma mulher chega na sala de ensaio dizendo que vai dar aula. Trocamos de sala”*), continuamos gerando concretude em nossa encenação.

Figura 18 - Ensaios de marcações





Fonte: Otto Maia e Guilherme Mergulhão (2023)

A figura de cima, capturada pelo aluno-ator Otto Maia, mostra-me em direção *on stage* sugerindo marcações junto aos atores. Já a segunda imagem, de baixo, foi capturada por mim em um momento de direção *off stage*, no qual eu observava os atores passarem e repetirem as marcações já existentes. Era o instante em que eu poderia anotar minhas considerações sobre a cena. Muitas das minhas notas, ao longo de semanas de ensaio, fazem alusão à necessidade dos intérpretes melhorarem as qualidades de conexão com as propostas cênicas. Por exemplo, escrevi, em mais de um dia, que a tensão deles no ensaio estava baixa. Precisávamos de mais energia (Barba; Savarese, 1995). Similarmente, registro que os atores não podiam perder contato visual uns com os outros quando em cena. Esse tipo de anotação foi direcionado, algumas vezes, a Iza Karina que, enquanto atriz, tinha dificuldades em se entregar totalmente ao ambiente de ensaio, sendo tomada por uma insegurança que a fazia constantemente desviar o foco do colega de cena e, muitas vezes, pedir uma certa validação da sua atuação ao dirigir os olhos para mim, como diretor.

Em alguns dias, eu chamava a atenção dela quanto a isso e o problema era sanado. Em outros instantes, a atriz realmente não conseguia manter todo o seu foco na ação dramática. Eu a deixava à vontade para prosseguir com o ensaio

mesmo sem estar completamente concentrada, primeiramente, devido ao fato de eu não saber exatamente como solucionar tais desvios de atenção. Além disso, compreendo que “ensaiar não é forçar as coisas a acontecerem; ensaiar é ouvir. O diretor ouve os atores” (Bogart, 2011, p. 126). No momento da cena, entretanto, diante do público, Iza sempre atingiu o desejado para a encenação, recebendo, inclusive, muitos elogios pela sua entrega e pela sua versão de Neusa Sueli.

Figura 19 - Anotações sobre performance do elenco

• Verdade / energia !!

Mais tempo ao Neusa chegar
 Permanecer ativa

• Imagens de corpo muito bonitas
 • Iza dificuldade de foco no início
 • Coluna

• Iza → dificuldade em focar;

• Iza → escape de olho

Fonte: Guilherme Mergulhão (2023)

À medida que a data da estreia se aproximava, e muito em função de tais observações que eu anotava e depois repassava para o elenco, os atores foram

conseguindo superar essas pequenas dificuldades e compreender melhor o estado de presença que o espetáculo pedia. Como diretor, percebo que tenho um trabalho marcado pelo uso amplo da minha própria oratória: dou muitas indicações verbais enquanto os atores estão em cena. Se necessário, imediatamente interrompo a cena que está sendo ensaiada para dar sugestões aos intérpretes ou apontar correções e direcionamentos. Ao final de cada encontro, reunia-me com Iza, Gabriel e Otto para transmitir devolutivas gerais sobre o dia de trabalho, permitindo, também, que eles expressassem como se sentiram e se gostaram ou não das proposições. Também havia espaço para sugestões vindas do elenco a respeito da encenação e da condução dos ensaios. Bogart (2011) reforça a necessidade do diretor ter uma comunicação verbalizada com seus atores:

Como atriz, ela precisa que a pessoa responsável por observar, o diretor, diga *alguma coisa* em torno da qual ela possa organizar sua próxima tentativa. [...] Ficar em silêncio, evitar a violência da articulação diminui o risco de fracasso, mas não permite a possibilidade de avanço (Bogart, 2011, p. 55).

Uma outra dificuldade relacionada às movimentações que criamos para as cenas foi realizá-las com mais naturalidade, principalmente as ações que remetiam à violência física entre os personagens: *“Não conseguimos fazer os movimentos de agressão e violência de maneira natural”*. O texto de Plínio Marcos é repleto de rubricas que indicam violência, a maioria direcionadas por Vado aos outros dois personagens. Gabriel Machado, que interpretava esse personagem, no início, hesitava testar possibilidades de ação como torcer o braço de Iza ou dar um tapa no rosto de Otto, com receio de machucá-los. Esse receio estava nos impedindo de aprofundar esses momentos das cenas. Até mesmo os outros dois atores reforçavam que Gabriel não deveria ter medo de tocar neles.

Era um medo meu, também, que os atores se machucassem em sala de ensaio tentando passar as ações de violência. Assim, eu confiei neles mais do que nunca e pedi que dissessem imediatamente se algum desconforto físico estava muito latente. Para instaurar a violência que *Navalha na Carne* evoca, precisávamos executar as agressões de maneira natural. Depreendi que isso só poderia ser feito com prática e repetição constantes. De tal maneira, instaurou-se no processo uma qualidade de escuta coletiva, tendo em vista que a própria Iza e o próprio Otto davam devolutivas a Gabriel a respeito das movimentações de violência de Vado.

Gabriel, não pega no meu braço assim, porque dói. Pega desse jeito, fica melhor. Quando for bater, faz uma concha com a mão, porque não machuca tanto o meu rosto. Você tem que me levantar mesmo, Gabriel. Sem medo. Eu estou segurando no seu braço para você ter apoio e conseguir me erguer no ar. Bogart (2011) continua nos esclarecendo quanto à importância da escuta mútua em um processo teatral:

Os atores ouvem uns aos outros. Você ouve o texto coletivamente. Ouve pistas. Mantém as coisas em movimento. Experimenta. Não encobre momentos como se eles estivessem subentendidos. Nada está subentendido. Você presta atenção na situação à medida que ela evolui. Penso no ensaio como um jogo com a tábua Ouija, que consiste em todos porem as mãos juntos sobre um indicador móvel, o qual percorre o tabuleiro respondendo a perguntas e enviando mensagens. Você o acompanha até que a cena revele seu segredo (Bogart, 2011, p. 126).

Mais do que nunca, demos foco à construção de ideias coletivas que perpassaram nosso processo criativo, como indica Salles (2011), ao dissertar que há um *gesto criador coletivo* que se mostra “impulsionador e estimulante, gerando reflexões conjuntas e conseqüentemente uma potencialização de propostas” (Salles, 2011, p. 58). Nesse caso, os atores me ajudaram a construir essas marcações, afinal, eu não estava na pele deles. Somente eles podiam ditar quais as maneiras mais eficientes e seguras de ser empurrado em uma cama ou ser enforcado, por exemplo.

Figura 20 - Ações de violência em *Navalha na Carne*





Fonte: Felipe Duarte (2023)

As três imagens representam Vado enforcando, torcendo o braço de Veludo e tentando tomar a bolsa das mãos de Neusa Sueli, respectivamente. Foram alguns dos trechos que tivemos de repetir diversas vezes nos ensaios, justamente para garantir a naturalidade da ação, atributo tão importante para que o impacto que eu desejava para o espetáculo fosse atingido. Além disso, algo que eu sempre frisava era que os atores realizassem tais marcações com verdade, ou seja,

acreditando naquilo que seus personagens estavam fazendo. Isso era atingido através da atenção do ator quanto ao seu corpo, à qualidade do seu Tônus Muscular. Nesse sentido, reforcei que a violência, naqueles casos, estava associada a uma espécie de ação e reação: quem agride realiza a ação, quem é agredido realiza a reação. Ação e reação são, por sua vez, acompanhados de som e impulsos corporais. Se alguém me dá um tapa, por exemplo, naturalmente eu viro o rosto e grito “ai!”. Se alguém torce o meu braço a ponto de quase quebrá-lo, como o texto pliniano aponta, eu provavelmente estarei gritando de dor e a pessoa que me violenta está fazendo força contra o meu membro com as suas próprias mãos. Nesse viés, como diretor, orientei sempre que os atores encarassem a reação como uma ação completa, digna de receber a mesma consciência corporal para sua execução. Eu reforçava isso com a intenção de não desnaturalizar as movimentações, de manter a encenação dinâmica e verdadeira.

Em algumas ocasiões, os atores executavam as marcações de violência sem se preocupar com a qualidade desses movimentos de ação e reação. Faziam por fazer, de forma mecânica. Quando isso acontecia, era perceptível que a qualidade da cena despencava. O movimento se tornava frágil, já que não havia energia naquela ação física. Stanislavski (2017) aponta que o ator deve preocupar-se com o objetivo de suas ações, sem nunca fazê-las de maneira mecanizada: “representando, nenhum gesto deve ser feito apenas em função do próprio gesto. Seus movimentos devem ter sempre um propósito e estar sempre relacionados com o conteúdo de seu papel” (Stanislavski, 2017, p. 79). Com esse entendimento e com minhas constantes observações a respeito disso, *“Avançamos nas marcações. [...] Terminamos as marcações. Estamos bem”*.

Apesar do progresso nas movimentações de cena, ainda faltava um detalhe para considerarmos que o espetáculo estava pronto para ser apresentado ao público: descobrir uma maneira mais fluida para o desfecho da encenação. *“Não sabemos o que fazer no final”*. Havia, em minha mente, a certeza do assassinato de Vado, algo que germinou desde as minhas adaptações de dramaturgismo. Entretanto, a forma como a morte de Vado seria representada ainda não estava clara para mim. Pensei em colocar sangue falso à disposição dos atores, para que, quando a luz acendesse após um *blackout*, o público enxergasse o corpo do cafetão coberto pelo líquido e enxergasse também Neusa Sueli tirando prazer

daquela situação. Essa ideia foi descartada, já que lidar com sangue cenográfico seria estabelecer mais uma dificuldade para a montagem, além de conduzir-nos a um realismo de efeito que não condizia com o que eu queria para aquele momento. A atriz Iza sugeriu, então, uma possibilidade de finalização da cena: uma música. Mais uma vez, as noções relacionais (Fagundes, 2016) que envolvem a sala de ensaio estavam ali perceptíveis através dessa trama conectiva que engendra uma rede de estímulos mútuos, os quais provocam reações e escolhas criativas. Assim todos se veem envolvidos na criação teatral e se veem contribuindo com esse processo. Sem a sugestão da atriz, não teríamos o desfecho da nossa versão de *Navalha*. Depreendo, pois, que o diretor e os demais agentes criativos estão, sempre, em relação de construção conjunta. *“A atriz sugere uma música. A música combina com a nossa proposta. Sabemos o que fazer no final”.*

A canção em questão se chama *P.U.T.A*, da banda Mulamba. Eis o trecho que escolhemos para a encenação, nos momentos finais, em que Neusa Sueli, com a navalha em mãos, obriga Vado a subir na cama para, supostamente, fazer sexo com a prostituta:

Ontem, desci do ponto ao meio-dia
 Contramão me parecia
 Na cabeça, a mesma reza:
 Deus, que não seja hoje o meu dia
 Faço a prece e o passo aperta
 Meu corpo é minha pressa

Ouviu-se um grito agudo engolido no centro da cidade
 E na periferia? Quantas? Quem?
 O sangue derramado e o corpo no chão
 Guria...
 Por ser só mais uma guria
 Quando a noite virar dia
 Nem vai dar manchete
 Amanhã, a covardia vai ser só mais uma
 Que mede, mete e insulta
 Vai, filho da puta!

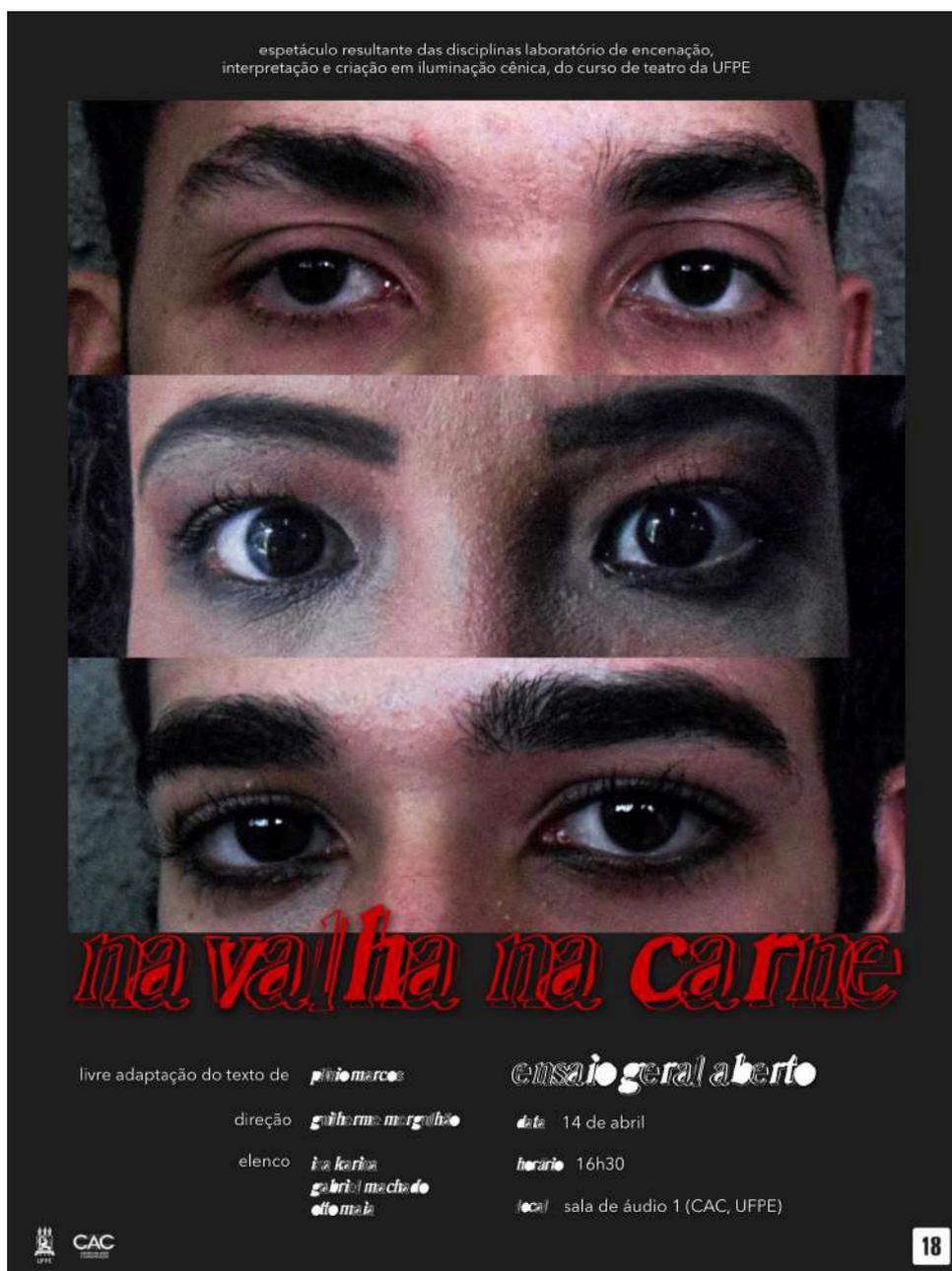
Painho quis de janta eu
 Tirou meus trapos e ali mesmo me comeu
 De novo a pátria puta me traiu
 E eu que sirvo de cadela no cio (no cio)
 De cadela no cio, no cio, no cio
 E eu corro (eu corro)
 Pra onde eu não sei (pra onde eu não sei)
 Socorro (socorro)
 Sou eu dessa vez (sou eu dessa vez) (Mulamba, 2018).

A música, que trata da violência direcionada às mulheres, começa a ser reproduzida ainda em volume baixo, de forma sutil, para avisar que algo está prestes a acontecer. Quando a prostituta decide, finalmente, golpear o cafetão no peito, o volume da trilha é posto no máximo, na parte em que é possível escutar as palavras “vai, filho da puta!”, que se misturam ao grito da atriz, que diz o mesmo. O restante da canção, com instrumentais e ritmos que remetem ao estilo rock, é tocado até o momento em que o elenco retorna para agradecer. A sonoplastia, nesse momento, é eletrizante e completamente condizente com o que queríamos passar com o assassinato de Vado: rebeldia, revolta, revolução e, sobretudo, força.

Torres Neto (2021) defende que “uma trilha sonora age fisicamente sobre a audiência” (Torres Neto, 2021, p. 120). Percebo, então, o quanto verdadeira é a afirmação do autor. Quando damos o *blackout* final em *Navalha na Carne*, a música está em seu ápice e as luzes completamente apagadas. É o instante em que escutamos a plateia se envolver e se relacionar com a atitude de Neusa Sueli muito em função do estímulo sonoro estabelecido naquele momento. Por mais que seja uma música pronta, criada para outros meios artísticos, diferentes do teatro, a obra fonográfica se estabelece como um potente recurso cênico para a nossa montagem. Torres Neto (2021) fala, também, sobre a relação entre a trilha sonora e a representação cênica no teatro contemporâneo: “teríamos uma música ou trilha que, apesar de sua aparente autonomia e independência em relação ao texto teatral, estruturaria em conjunto a narrativa, estabelecendo um diálogo permanente entre atuação e som, entre cena e música” (Torres Neto, 2021, p. 122).

Com o espetáculo tendo a canção final nele inserida, realizamos um ensaio geral para um público restrito antes da estreia. A maioria dos presentes eram colegas da disciplina Laboratório de Encenação. Contamos, também, com outros estudantes do curso e, logicamente, com nossa professora-orientadora do processo, Vika. Encaramos o dia do ensaio aberto como uma pré-estreia. Todos os elementos cênicos estavam presentes tais quais estariam no dia final: figurino, maquiagem, cenário, iluminação e sonoplastia. O ensaio aberto foi uma oportunidade para testarmos o contato inicial com a plateia, como diz Salles (2011) sobre os *leitores particulares* de uma obra de arte: “algumas pessoas são escolhidas pelo artista para terem esse tipo de acesso preliminar às obras, recém-terminadas ou ainda em processo” (Salles, 2011, p. 50).

Figura 21 - Convite para o ensaio geral de *Navalha na Carne*

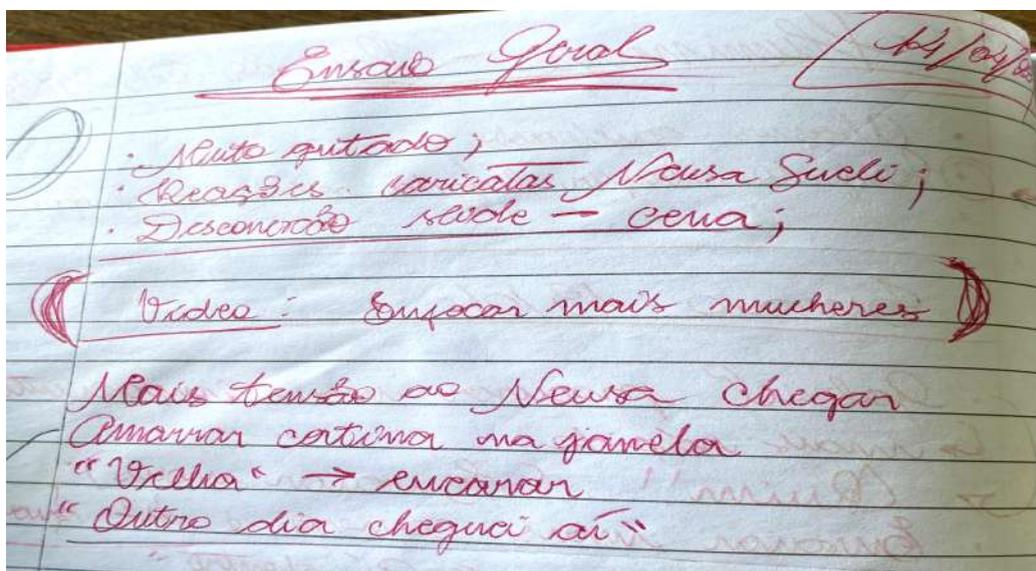


Fonte: Guilherme Mergulhão (2023)

Ademais, escutamos do público quais eram os fatores positivos do espetáculo e quais pontos ainda careciam de aperfeiçoamento. Assim, poderíamos trabalhar melhor, nos últimos encontros em sala de ensaio antes da estreia, os aspectos que não eram completamente inteligíveis para a plateia: “o público estabelece o contato entre a obra de arte e o mundo exterior, decifrando e interpretando suas qualidades intrínsecas e, desta forma, acrescenta sua contribuição ao ato criador” (Duchamp *apud* Salles, 2011, p. 53). **“Movimentamos**

cenário. Montamos luz. Fizemos o ensaio geral. As pessoas gostaram. A professora nos deu devolutivas. Estamos bem. Eu e o ator carregamos uma caixa de som de quarenta quilos da sala até o segundo andar". Abaixo, destaco algumas das devolutivas dadas pelo público que assistiu ao nosso ensaio aberto. Dentre elas, anotei que a sessão, em si, foi muito gritada. Os atores precisavam, então, prestar mais atenção ao volume da voz. Existem, na peça, os momentos em que as personagens estariam falando em um volume normal e os momentos em que, de fato, gritam. Ademais, considerei importante chamar a atenção de Iza quanto às reações da personagem Neusa Sueli a certos momentos da narrativa. Nada poderia beirar uma expressão caricaturizada. Era preciso trabalhar, também, a contenção. Outro fator sobre o qual tomei nota, e o último que destaco aqui, foi o fato de alguém ter sugerido que existe uma desconexão entre o vídeo projetado no início e as cenas de *Navalha na Carne*, já que a projeção dava certo foco a mulheres trans e travestis e não existe nenhuma em cena. Esse foi mais um dos motivos pelos quais, posteriormente, descartei a projeção da montagem.

Figura 22 - Anotações sobre o ensaio geral



Fonte: Guilherme Mergulhão (2023)

Os poucos dias após o ensaio geral e que antecederam a estreia foram usados para, justamente, fazer os últimos ajustes da encenação: melhorar uma movimentação ou outra, dar mais atenção ao arco emocional dos atores ao longo da trama ou fazer com que eles se adaptassem melhor aos objetos de cena e às

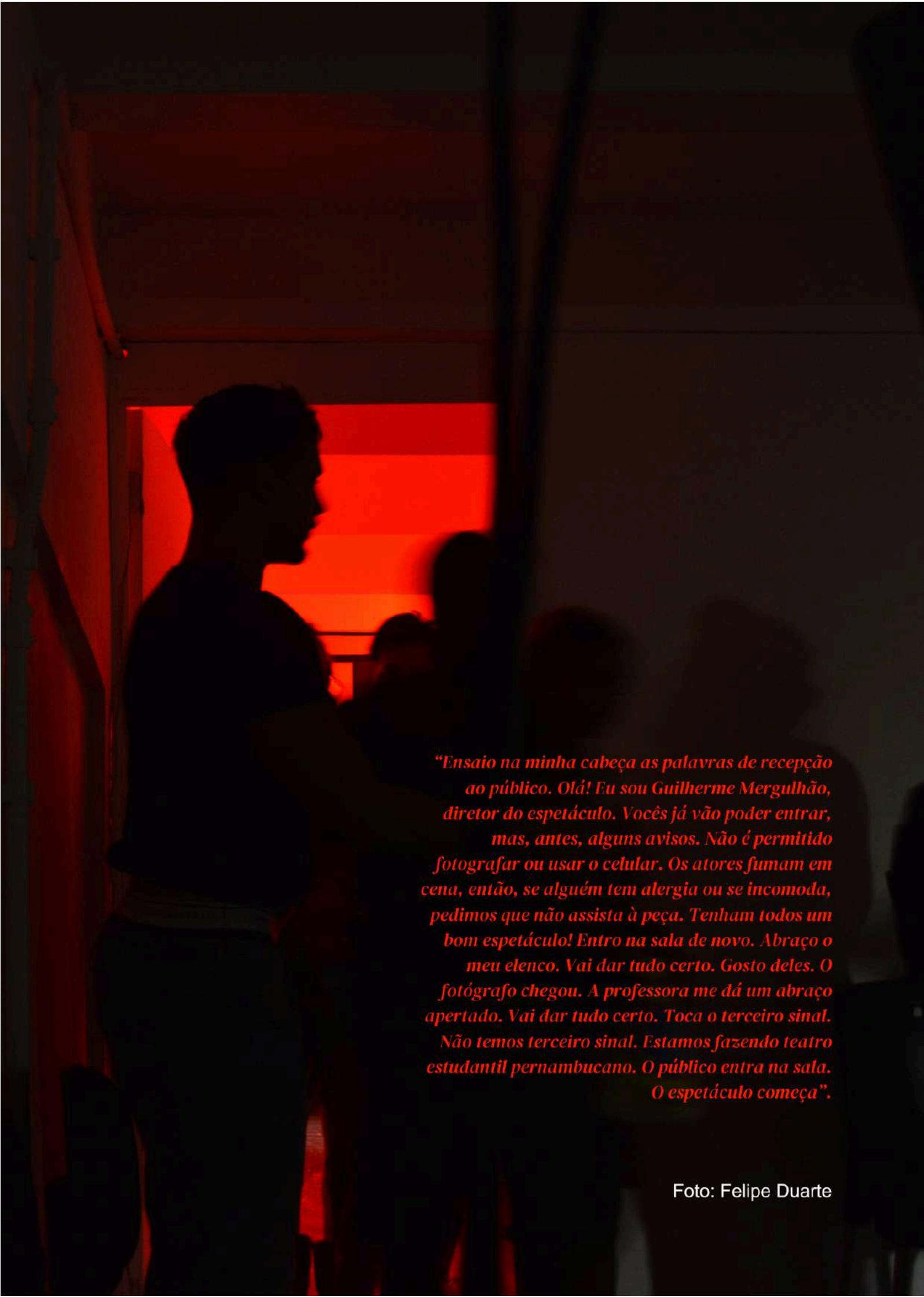
movimentações da marcação final, que havia sido recém concebida. Darei mais atenção à estreia de *Navalha na Carne* no próximo subcapítulo, o último deste relato de experiência.

O processo de ensaios da montagem, que tomou boa parte dos primeiros meses de 2023, mostrou-me, acima de tudo, que não existem caminhos pré-definidos para a criação artística (Salles, 2011), sobretudo para os processos de direção teatral (Bogart, 2011). Fui desvendando quais táticas de condução funcionavam à medida que as semanas iam avançando. Foi uma etapa desafiadora **Tive medo antes de me esfaquear com uma lâmina tão afiada**, mas fundamental para que eu me permitisse testar e errar, descobrindo, junto ao elenco, quais seriam as escolhas mais adequadas para a nossa encenação. **Depois da perfuração, o sangue jorrava aos litros. Foi estranhamente satisfatório me ver encharcado com um líquido tão rubro e tão rico**. Como diretor iniciante, considero que aprendi, principalmente, que a sala de ensaio é um microcosmo daquilo que o espetáculo pode ser um dia. Tudo que fazemos naquele espaço pode gerar frutos que serão colhidos no encontro dos atores com o público. Por isso, é necessário criar uma rede de confiança, responsabilidade e paciência para que a criação teatral possa nascer, mesmo com recursos limitados e barreiras diversas: da ordem estrutural à emocional.

Trabalhe com o que você tem *agora*. Trabalhe com a estrutura que você vê ao seu redor *agora*. Não espere por um suposto ambiente adequado e livre de estresse no qual possa ser gerado algo expressivo. Não espere pela maturidade, pelo *insight* ou pela sabedoria. Não espere até você ter certeza de que sabe o que está fazendo. Não espere até dominar suficientemente a técnica. O que você pode produzir *agora*, o que fizer com as circunstâncias atuais vai determinar a qualidade e o alcance de seus futuros esforços. E, ao mesmo tempo, seja paciente (Bogart, 2011, p. 135).

Portanto, é possível levantar uma peça se compreendermos que o trabalho, na arte teatral, está muito relacionado à vontade de fazer. E que sorte a minha ter encontrado atores que compartilhavam do mesmo desejo que o meu: *fazer teatro*.

3.4. NÃO HÁ RETORNO: O SANGUE RUBRO ME NUTRE



“Ensaio na minha cabeça as palavras de recepção ao público. Olá! Eu sou Guilherme Mergulhão, diretor do espetáculo. Vocês já vão poder entrar, mas, antes, alguns avisos. Não é permitido fotografar ou usar o celular. Os atores fumam em cena, então, se alguém tem alergia ou se incomoda, pedimos que não assista à peça. Tenham todos um bom espetáculo! Entro na sala de novo. Abraço o meu elenco. Vai dar tudo certo. Gosto deles. O fotógrafo chegou. A professora me dá um abraço apertado. Vai dar tudo certo. Toca o terceiro sinal. Não temos terceiro sinal. Estamos fazendo teatro estudantil pernambucano. O público entra na sala. O espetáculo começa”.

Foto: Felipe Duarte

Figura 23 - Cartaz de *Navalha na Carne*A poster for the theatrical production 'Navalha na Carne'. The background is a close-up photograph of a person's midsection, wearing black lace underwear. The person's hands are smeared with red paint or blood, and a straight razor is held in their right hand, positioned over the pubic area. The title 'Navalha na Carne' is written in a large, white, stylized, gothic-style font across the center. Above the title, there is a line of text: 'espetáculo resultante das disciplinas laboratório de encenação, interpretação e criação em iluminação cênica, do curso de teatro da UFPE'. To the right of the title, the credits are listed: 'livre adaptação do texto de plínio marcos', 'direção guilherme mergulhão', and 'elenco iza karina, gabriel machado, otto maia'. In the bottom left corner, there is a box with the number '18'. In the bottom right corner, there are logos for UFPE and CAC.

data
26 de abril

horário
18h30

local
sala de áudio 1 (CAC, UFPE)

gratuito

18

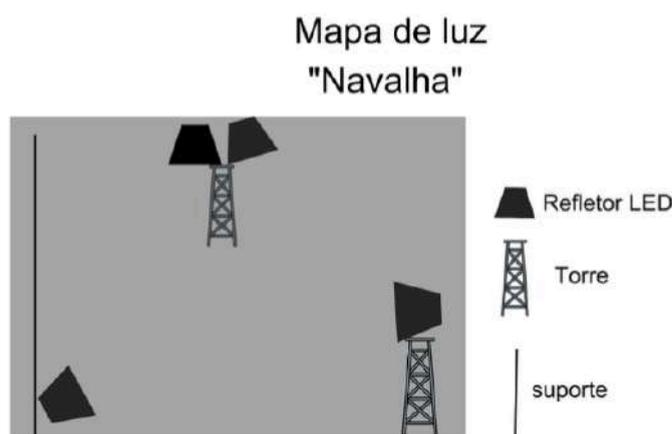


CAC
CENTRO DE ARTES CÊNICAS

Fonte: Guilherme Mergulhão (2023)

A estreia de *Navalha na Carne* aconteceu no dia 26 de abril de 2023, na Sala Áudio 1 do Centro de Artes e Comunicação (CAC) da UFPE. A montagem do espaço para a apresentação foi um tanto complexa, já que tivemos de substituir todas as bancas escolares presentes por cadeiras pretas menores e mais discretas, as quais estavam em outra sala do Centro. Os iluminadores convidados¹³ também tiveram trabalho para afinar a luz, cujas fontes luminosas tiveram de ser presas a torres de ferro que estavam posicionadas em cantos estratégicos da sala. Por se tratar de um espaço fechado e pequeno, eles foram orientados a não usar nenhum tipo de refletor grande, como fresnéis, planos-convexos e elipsoidais. A nossa montagem, portanto, teve sua luz ambientada apenas por refletores tipo LED.

Figura 24 - Mapa de luz de *Navalha na Carne*



Fonte: Kamile Nascimento e Ruana Toledo (2023)

Os iluminadores conceberam, então, uma luz geral âmbar em intensidade média. Nas suas palavras, era uma iluminação “suja”, já que sua cor não era completamente neutra e ela era incapaz de iluminar completa e perfeitamente os atores. Essa imperfeição, sem dúvidas, combinou com a estética pensada para o espetáculo, já que estávamos tratando de um ambiente que abriga situações de violência, manchadas por um linguajar igualmente violento, muitas vezes. Uma

¹³ *Navalha na Carne*, assim como os outros espetáculos resultantes de Laboratório de Encenação, foi um projeto teatral interdisciplinar, como já foi ressaltado. Além da parceria com as disciplinas de Interpretação, também trabalhamos com os alunos matriculados em Criação em Iluminação Cênica. Eles foram os responsáveis pela concepção e pela operação da luz de todos os projetos de Laboratório. Para a minha montagem, contei com a parceria de Ariane Fernandes, Kamile Nascimento, Lucas Carvalho e Ruana Toledo. Os quatro, junto a mim, conceberam as ideias de iluminação da peça, mas a operação, no dia, ficou a cargo de Kamile e Ruana.

iluminação limpa, portanto, não nos interessava, já que a luz “participa da produção de sentido do espetáculo [...], é um dos principais enunciadores da encenação, pois comenta toda a representação” (Pavis, 2008, p. 202). O sentido produzido pela minha direção e, também, pela iluminação proposta pelos colegas é, justamente, este: a sujeira material e subjetiva daquele quarto pliniano.

A sala, com todos os assentos dispostos, comportava cerca de cinquenta pessoas. Mesmo sendo um espaço diferente daquele que eu primeiro pensei para a encenação, ainda conseguimos atingir certo ar de intimismo. No dia 26 de abril, tivemos de realizar duas sessões, já que mais de cem pessoas compareceram para prestigiar nossa estreia. Eu, sentado ao lado das iluminadoras e do próprio público, operando a sonoplastia do espetáculo, pude observar de perto não somente a performance dos atores, mas também as reações das pessoas ao que estava sendo posto em cena: *“Vejo as pessoas chocadas. Vejo as pessoas chorando. Deu tudo certo”*. Finalmente, pude ter a certeza de que a tensão que procuramos provocar estava presente no ar. A violência, intrínseca aos escritos do autor, realmente chocava a plateia.

Nesse sentido, depreendo que foi somente após a estreia que tivemos um contato mais amplificado com o público, já que no ensaio geral poucas pessoas estavam presentes. Essa relação com a plateia é o que me possibilitou, enquanto diretor, entender mais a fundo quais momentos do espetáculo estavam bons, sem necessidade de alteração, e quais ainda não me agradavam totalmente, passíveis a mudanças. Mais uma vez, concordo com o que Salles (2011) arquiteta sobre as criações em arte. O artista está sempre em contato e diálogo com os receptores de sua obra, ele “não cumpre sozinho o ato de criação. O próprio processo carrega o diálogo entre o artista e o receptor” (Salles, 2011, p. 54).

De fato, muitas alterações foram feitas na nossa versão de *Navalha na Carne* à medida que recebíamos oportunidades para apresentar a peça de novo; desde outras marcações sendo adicionadas até a mudança de figurino das personagens, por exemplo. Como já foi afirmado nesta monografia, “o artista lida com sua obra em estado de permanente inacabamento” (Salles, 2011, p. 84). E o teatro é a arte do inacabamento. Nada nunca está dado, fixo. Tudo é fluxo, mudança e movimento. Uma apresentação nunca será igual a outra. Como diretor iniciante, foi com *Navalha na Carne* que comecei a entender o quão bela pode ser

essa instabilidade. O quão frutífera para a criação é a noção de que todos os dias podemos oferecer algo diferente ao público.

Para este subcapítulo, considero importante destacar que os objetivos da monografia foram alcançados no decorrer da escrita. O objetivo geral, que consistia em refletir sobre como se deu o processo de criação da montagem, foi sendo atendido ao longo das páginas deste trabalho. A resposta para tal reflexão veio com a ajuda dos meus objetivos específicos: analisar as etapas inerentes ao meu processo de direção, compreender como o meu processo de direção se relaciona com os autores evocados para este trabalho, dissertar sobre o autor Plínio Marcos e sobre sua obra *Navalha na Carne* e performar uma escrita que se relacionasse com o meu processo de direção. **Sei que tá longo: quase 100 páginas... Mas não deixa o ritmo cair. Vamos lá!**

Nesse sentido, após redigir este trabalho de conclusão, percebo que minha intenção quanto a estudar meu processo de montagem de *Navalha na Carne* se relacionava com uma tentativa de encontrar por onde passavam minhas escolhas estéticas, minhas tendências como encenador. Agora, compreendo que assumi escolhas muito baseadas em preceitos de um teatro lido como dramático, em relação a ampla gama de teatralidades e performatividades que hoje, na contemporaneidade, o teatro assume. Eu, mesmo sem ter consciência plena disso no início do processo, trabalhei com uma montagem realista, desde a distribuição de papéis até as decisões cênicas que perpassaram a encenação e algumas das visualidades.

Percebi que há, na minha condução e preparação dos atores, certo rigor. Me vi rígido em relação à pontualidade e assiduidade, afinal, para mim, estes são preceitos importantes para o processo teatral que almejo vivenciar. Ao longo da criação, também me vi em relação de respeito ao texto, respeito àquilo que o dramaturgo ali propunha. Por mais que eu tenha adaptado os escritos plinianos, o processo da nossa versão de *Navalha* foi pautado na reverência à dramaturgia adaptada. Falas que precisavam ser decoradas da forma que a literatura dramática propunha. Uma preocupação com a sequência lógica das cenas e da narrativa. Uma linearidade dramática e cênica que, muitas vezes, no teatro contemporâneo, é rompida por processos em que a fragmentação e a performatividade imperam. Uma história que foi contada sem turbulências nessa

linha temporal dos acontecimentos narrados, ou sem quebras que denotariam uma estética mais ousada.

Observo que muitos dos meus contemporâneos, meus colegas de curso, as pessoas da minha própria geração, estão se afastando dessa vertente e buscando criar um teatro mais pautado na performatividade, nas escritas pessoais, nas construções cênicas que se afastam de uma estética linear do drama, que já foi historicamente observada como dominante na cena teatral. É menos comum ver atores e diretores da minha idade com um texto dramático em mãos, trabalhando para erguer uma encenação que seja fiel a tais escritos. Desde o começo, eu tinha o desejo de criar a partir de uma dramaturgia pré-existente, isto é, na minha concepção inicial, eu construiria “uma linguagem que funcionaria, exclusivamente, como uma escrita intermediária (numa ação de mediação) entre a palavra do autor teatral e o espectador, agenciando a realização cênica, partindo do que está previsto ou sugerido no texto dramático” (Torres Neto, 2021, p. 41).

No entanto, depreendo que, por mais que no campo formal estético eu siga determinada tradição teatral, no campo discursivo, no conteúdo, as necessidades políticas que marcam a contemporaneidade irrompem e se mostram latentes na minha encenação. O que eu tenho a dizer é, pois, completamente condizente com a minha geração. Vozes que desejam colocar em questionamento as situações de opressão, desvelá-las, até mesmo invertê-las. Exemplo disso é a modificação dramática que propus para *Navalha na Carne*. A mulher da peça revertendo o jogo e assassinando seu maior opressor. Essa foi minha assinatura poética (Torres Neto, 2021). O autor suscita reflexões acerca do teatro comandado por encenadores que buscam deixar suas marcas em suas montagens:

A cena teatral, pelas mãos do encenador, é apresentada como um problema a ser resolvido de maneira poética, cujo desafio intelectual gera um olhar que vai se tornando cada vez mais cúmplice na medida em que os conceitos arquitetados pelo encenador são lidos e assimilados pelo espectador (Torres Neto, 2021, p. 41).

Outra percepção que tive, após estar sempre em contato com os materiais de gênese de *Navalha na Carne* é que esta montagem, talvez, seja o primeiro passo de um projeto poético (Salles, 2011) que envolve criações teatrais. A autora conceitua que, para um artista, seu projeto poético é uma gama de produções

artísticas as quais, como um todo, traduzem uma mensagem, por vezes marcadas por escolhas estéticas similares:

Em toda prática criadora há fios condutores relacionados à produção de uma obra específica que, por sua vez, atam a obra daquele criador, como um todo. São princípios envoltos pela aura da singularidade do artista; estamos, portanto, no campo da unicidade de cada indivíduo. São gostos e crenças que regem o seu modo de ação: um projeto pessoal, singular e único. [...] O projeto poético está também ligado a princípios éticos de seu criador: seu plano de valores e sua forma de representar o mundo. Pode-se falar de um projeto ético caminhando lado a lado com o grande propósito estético do artista (Salles, 2011, p. 44-45).

Assim, percebo que o meu projeto estaria dando foco às problemáticas do masculino e da violência. No teatro e na mídia em geral, tenho muito apreço por essas temáticas. Em *Navalha na Carne*, tais temas são latentes, especialmente no que concerne à relação das personagens Vado e Veludo. Em outros escritos de Plínio Marcos, que também me fascinam, atritos similares podem ser encontrados. Considero, portanto, que estudar o masculino e problematizá-lo em cena é uma maneira de disseminar um discurso de conscientização quanto a práticas nocivas encabeçadas por homens e que assolam a sociedade há tempos.

Associo parte do meu interesse pelas temáticas de gênero, como a crise da masculinidade à qual me refiro no parágrafo acima, à pesquisa que desenvolvo há mais de dois anos para o Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC) da UFPE. Tendo como tema as inteligibilidades docentes e discentes em sala de aula, o projeto almeja entender como as identidades de gênero e sexualidades são compreendidas e debatidas por professores e estudantes de Escolas de Referência em Ensino Médio (EREMs) da Região Metropolitana do Recife. Escrevendo esta outra pesquisa, começo a perceber que, talvez, sem os estudos realizados no PIBIC, orientados pelo professor Bruno Siqueira, eu não teria tanta intenção de problematizar as relações sociais que *Navalha na Carne* e Plínio Marcos propõem. Começo a traçar, assim, um projeto poético (Salles, 2011) que trata, justamente, de associar a pesquisa em temáticas de gênero e sexualidade ao ramo da encenação teatral. Desvelar essas problemáticas no palco. Quem sabe na pós-graduação.

O processo de redação desta monografia me fez entender que muitas das escolhas que tivemos para a encenação foram se consolidando por questões de viabilidade, isto é, como encenador, eu tinha em mãos um elenco com

necessidades específicas, um espaço de ensaio instável, um cronograma curricular a ser cumprido. Tudo isso é parte da instância institucional à qual a disciplina Laboratório de Encenação está vinculada. Devido a essas exigências, que me apertaram e me fizeram trabalhar com versatilidade e mudanças, tive de abandonar algumas das ideias que visualizei para minha versão de *Navalha*. Por exemplo: desistir de apresentar em uma casa e ter como palco uma sala da universidade; abdicar de usar sangue cenográfico graças à sua complexidade; adaptar a iluminação do espetáculo às especificidades do espaço escolhido para a estreia etc. Tive de saber equalizar minhas concepções estéticas àquilo que, como diretor, eu tinha à disposição no momento.

Nesse viés, é perceptível que essa adaptabilidade, essa pele de camaleão, me parece ser comum no campo teatral (projetos sem verba; pauta escassa nos teatros; necessidade de redução de elenco, de custos, de período e tempo de imersão nos processos de montagem, etc); e me parece ser comum também aos professores que trabalham, por exemplo, em escolas, criando encenações dentro do contexto educacional. Isso me leva a evocar uma reflexão final sobre o processo de direção por mim abraçado: o seu teor pedagógico. Obviamente, estou prestes a concluir um curso de formação de licenciados em Teatro, não de diretores ou atores. Por mais que a disciplina Laboratório de Encenação tenha como objetivo a autonomia dos estudantes enquanto encenadores dos seus próprios processos, isso não nos forma como diretores teatrais. Não há tempo curricular para isso e o foco, neste curso, não é este. Dentro das experiências artísticas da licenciatura, como um todo, estamos sempre inclinados a enxergá-las com as lentes da Pedagogia do Teatro.

Uma experiência como diretor tão intensa e emancipadora, ainda dentro do meu tempo como estudante, mesmo que breve, foi uma rica oportunidade para adquirir confiança, conhecimentos e repertórios para conseguir experienciar outros processos de encenação em minha vida profissional futura. E como professores de Teatro, em instituições de ensino, muitas vezes teremos de ser responsáveis por montar espetáculos ou cenas com nossos estudantes. Essas produções, inclusive, podem ser expostas a toda a comunidade escolar. Sendo assim, acabamos nos tornando professores-encenadores.

Robson Haderchpek (2009) traz, em seus escritos, uma reflexão parecida. O autor nos elucida a respeito do diretor-pedagogo, o encenador que transforma a

sala de ensaio em uma sala de aula. Mesmo em contextos de educação distintos, as funções de educador e encenador se fundem, tanto para o diretor-pedagogo quanto para o professor encenador, por isso trago para a monografia os conceitos pesquisados por Haderchpek. O autor defende que, na atualidade, muitos diretores acabam conciliando as funções de professor e encenador, já que eles, “em suas práticas artísticas, adotam princípios pedagógicos, e isto é algo recorrente na práxis artística do teatro contemporâneo, chegando ao ponto de não se conseguir dissociar uma atividade da outra” (Haderchpek, 2009, p. 86). O diretor-pedagogo seria, então, o profissional que associa a sua criação artística em direção teatral aos princípios da Pedagogia do Teatro, preocupando-se não apenas em levantar uma encenação, mas também em trilhar um caminho pedagógico de aprendizagens mútuas:

O ator tem a oportunidade de aprender sempre com cada novo trabalho realizado, e isso o alimenta projetando-o para o futuro. O mesmo acontece com o diretor, que também deverá estudar e conhecer sua equipe, seus atores e o universo que os cerca, a fim de propor um trabalho e conduzir um processo. E ao fazê-lo estará também assumindo a função de pedagogo (Haderchpek, 2009, p. 87).

Considero, nesse sentido, que eu e os meus colegas, que tivemos a experiência de conduzir um processo de montagem em Laboratório de Encenação, já entramos em contato com boa parte das demandas relativas à direção teatral que, possivelmente, iremos encontrar em nossos futuros campos de trabalho como licenciados em Teatro. Entendo, portanto, que no meu futuro profissional como possível professor-encenador, levarei para minha *práxis* da sala de aula muitos resquícios que o Guilherme encenador descobriu por meio da sua experiência com *Navalha na Carne*. Dentre os saberes apreendidos, destaco principalmente um senso de zelo e responsabilidade e uma compreensão mais aguçada acerca de como lidar com corpos e potencialidades em estado de criação e aprendizagem. Fogaça e Castilho (2023) também relacionam o ofício do professor de Teatro aos saberes da encenação:

Ao propor montagens teatrais na escola, muitos dos saberes da direção teatral são evocados, criando conexões com o trabalho pedagógico de professor. Os processos criativos são desenvolvidos no seu caráter artístico, mas também na formação do senso crítico, ético e sensível dos estudantes (Fogaça; Castilho, 2023, p. 35).

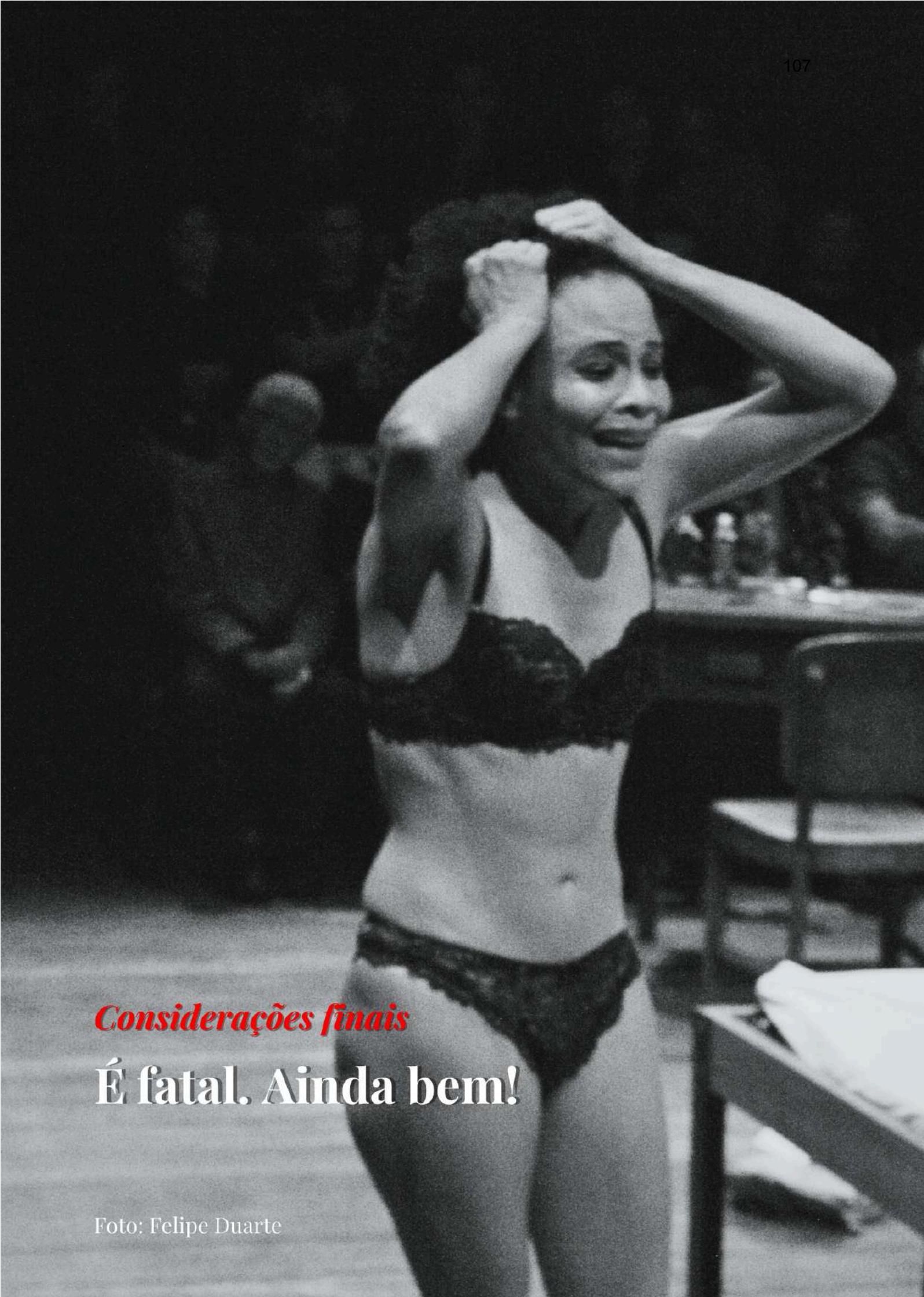
Já na universidade, como afirmei no parágrafo anterior, eu tive a oportunidade de lidar com os fatores críticos, éticos e sensíveis que os autores destacam. Estive em constante diálogo e conciliação com um elenco que não era formado por atores profissionais, mas por estudantes iguais a mim. Mesmo existindo funções claras dentro da montagem do espetáculo, ou seja, eu era o encenador e as decisões estéticas precisavam sempre passar pela minha escolha, houve uma horizontalização do percurso criativo. Houve uma relação de troca que esteve sempre clara em nossas mentes: eu também estava aprendendo com Iza, Gabriel e Otto; Iza, Gabriel e Otto também estavam aprendendo comigo.

Destaco, portanto, o quão indispensável é a defesa de projetos de encenação em cursos de formação docente em Artes Cênicas. Fogaça e Castilho (2023) esclarecem bem que o professor de Teatro, na atualidade, deve ser também um professor-encenador, já que tal função está presente, direta ou indiretamente, no cotidiano do nosso ofício. O curso de Licenciatura em Teatro da UFPE estabelece, então, uma fonte preciosa de oportunidades de ensino-aprendizagem ao dar aos estudantes de Laboratório de Encenação autonomia para levantarem seus próprios espetáculos. Somente assim foi possível, para nós, entrarmos em contato pleno com as instâncias de criação, integração, produção e estudo que envolvem o ramo da encenação teatral.

Considerações finais

É fatal. Ainda bem!

Foto: Felipe Duarte



NEUSA SUELI: *[No chão, apanhando sua bolsa]* Para com isso! Para! Eu não aguento mais. Será que tu não se toca? Tu não consegue lembrar que eu chego da zona cansada pra caralho? Ainda mais hoje. Hoje foi um dia foda! *[Ela se levanta e fala circunscrevendo a plateia, olhando para cada pessoa do público]* Andei pra cima e pra baixo mais de mil vezes. Só peguei um trouxa a noite inteira. Um miserável que parecia um porco. Pesava mais de mil quilos. Tinha um pau nojento! Contou toda a história da vida dela, da puta da mulher dele, da puta da filha dele, da puta que o pariu. Tudo gente que anda muito bem da puta da vida! O desgraçado ficou em cima de mim por mais de duas horas. Bufou, bufou, bufou. Babou, babou. Bufou mais ainda pra pagar. Ficou reclamando que “era muito caro”. Desgraçado, filho da puta! É isso que acaba com a gente. Tá achando que vida de puta é fácil, é? Eu só queria chegar em casa e encontrar meu homem, dar um sarro legal, trocar um carinho e esquecer toda a sacanagem dessa merda de mundo. *[Agora, para Vado]* Resultado: você fica aí de saco cheio por qualquer coisa. Grita comigo, bate em mim, pinta e borda. Às vezes, chego a pensar: será que eu sou gente? Será que eu, você, o Veludo, somos gente? Chego até a duvidar. Duvido que gente de verdade viva assim, um aporrinhando o outro. Isso não pode ser coisa direita. Isso é uma bosta. Uma bosta! *[Gritando e arremessando seus pertences no chão]* Um monte de bosta! Fedida! Fedida! Fedida! *[Neusa Sueli chora e escutamos sua respiração pesada. Longa pausa]*

(Navalha na Carne, adaptação de Guilherme Mergulhão)

A fala da personagem Neusa Sueli, acima, mostra uma vontade de transcendência da situação de opressão social na qual ela se encontra (Araújo, 2015b). Eu também quis transcender. Quis alterar os rumos da minha vida. Mudar. Sair da minha zona de conforto e ter autonomia para conduzir um processo de encenação. Quis ter a liberdade de voar para, mesmo em meio a quedas, reerguer-me no teatro. Encontrar-me. **Quis, como um louco, um suicida, dilacerar-me por inteiro com uma lâmina.** Escolher uma dramaturgia para ser posta em cena é **apanhar uma navalha com as mãos.** Convidar um elenco para interpretar os personagens é **colocar a arma branca próxima do nosso peito.** Iniciar o processo de ensaios é **com toda a força, cravar o objeto em nosso coração.** Lidar com as turbulências da criação teatral e as especificidades da montagem é **rasgar nosso torso, expor nossos tecidos musculares e fazer nosso sangue jorrar aos litros.** Observar os frutos da estreia e a culminância do trabalho em cena é **esbaldar-se no líquido rubro, esfoliar-se com o odor de ferro e sorrir em meio a um corpo tomado pela vermelhidão.** Escrever uma monografia sobre esse suicídio é reconhecer que **Uma lâmina que dilacera** é ciência. É um conhecimento que merece ser registrado.

A fatalidade desta lâmina me encontrou. Esteve me perseguindo por anos. Vi sua sombra quando, ainda na Educação Básica, no colégio, eu me prontificava a

desenhar esboços de cena e marcações de movimento das apresentações que minha turma tinha de fazer na quadra. Vi ela se aproximando ainda mais quando fui assistente de direção do Ená Iomerê¹⁴ dos meus 15 aos meus 17 anos. Finalmente, ela me alcançou. No sexto período da licenciatura em Teatro, a lâmina fica frente a frente comigo. Eu a encaro. Percebo sua forma, sua textura, seu brilho, sua beleza. Ela é linda. Intrigante. Decido entregar-me a ela. O resultado foi um só, explicado ao longo deste trabalho.

A monografia teve sua gênese baseada, justamente, na vontade de registrar e entender melhor como aconteceu esse processo de dilaceramento, essa experiência de direção teatral com o texto *Navalha na Carne*. Veio do desejo de entender quais foram as minhas escolhas estéticas para a encenação e para a condução da sala de ensaio com o elenco. Sem saber por onde começar, elaborei uma escrita baseada em memórias, frases rápidas e curtas que me ajudaram a lembrar os passos inerentes à montagem, desde a sua concepção até a sua estreia: o *Banho de Sangue* presente na introdução. Esse texto foi o meu guia. Ele me fez perceber quais tópicos me interessavam discutir nesta monografia, ajudando-me a filtrar o que deveria ser relatado, visto que um processo de criação em teatro tem vasta amplitude e não é possível dar conta de todos os seus fatores nas páginas de um TCC.

Nessa vertente, por meio desta pesquisa, pude dissertar sobre Plínio Marcos, entendendo um pouco sobre sua vida e sobre algumas de suas obras dramáticas. Pude, também, compreender mais a fundo as temáticas sociais que permeiam *Navalha na Carne* e as relações de opressão entre as suas personagens. No relato de experiência, fui capaz de perceber que minhas escolhas estavam sempre sujeitas às condições de criação às quais estávamos subordinados: as limitações impostas, institucionalmente, ao teatro estudantil, que tem como foco principal a formação pedagógica. Como aluno-encenador, demonstrei, no geral, ter apreço por estilos teatrais dramáticos, os quais

¹⁴ O Ená Iomerê, encabeçado pela diretora, atriz e arte-educadora Maria Alves, é o grupo de teatro estudantil pioneiro da rede particular de ensino de Caruaru, Pernambuco, onde tive minha iniciação nas artes cênicas, de 2013 a 2019. Atuando no Colégio Diocesano de Caruaru há mais de 30 anos, o grupo já montou mais de 25 espetáculos, todos dirigidos por Maria, sendo a maioria voltada para o público infanto-juvenil. A diretora defende uma educação estética e sensível, que considera a criança como protagonista da sua própria história e que encontra, na Pedagogia do Teatro, a oportunidade de exaltar as potencialidades de expressão da infância e da adolescência. Maria foi minha diretora-pedagoga desde os meus 10 anos de idade e foi graças a ela e ao Ená Iomerê que eu decidi iniciar a graduação em Teatro na UFPE.

geralmente contam com uma linearidade temporal e narrativa e com premissas realistas de uma encenação. No entanto, aproprio-me dessas linguagens cênicas para disseminar um discurso contemporâneo e, inevitavelmente, político. Um discurso que põe em pauta e tenta propor novos desfechos para situações de opressão de gênero e sexualidade. Pude, por fim, entender que um processo teatral nunca é feito solitariamente. Mesmo não dividindo a direção do espetáculo com outros colegas, estive em constante troca e diálogo com os atores, os estudantes de Laboratório de Encenação, a professora-orientadora e, até mesmo, com o público que foi convidado para assistir aos ensaios. Teatro é encontro. Partilha. Troca. Esta monografia fez eu ter ciência mais ampla dessa qualidade de comunhão que a teatralidade nos apresenta. Comunhão esta que, sem dúvidas, é também pedagógica, afinal, pude me enxergar como um diretor-pedagogo e um professor-encenador concomitantemente.

Reitero, nos momentos finais deste trabalho, que tentei, aqui, percorrer caminhos de uma performatividade escrita. Por mais que eu não tenha abordado uma escrita performativa extremamente radical, tentei me aventurar por instâncias que remetem ao caráter processual que está presente em um processo de direção. Por isso o fluxo de pensamento associado à ideia de sangue, morte e lâmina, que corta o texto em Arial 12 fazendo alusão ao título da monografia, ao seu sumário e, também, à maneira que eu enxergo a minha experiência como encenador de *Navalha na Carne*. Por isso as referências, que também irrompem o texto em preto, a um escrito autoetnográfico que buscou reunir memórias sobre a criação teatral que aqui retratei. Reforço, pois, o quão importante é a academia acolher esse tipo de escrita, alicerçada na performatividade linguística. No meu caso, a minha maneira de escrever tenta manter a pulsão criadora que sempre permeia a sala de ensaio. Defendo, assim, que a escrita performativa é uma oportunidade de deixar as vozes criadoras falarem com mais liberdade em meio às produções científicas do campo da arte. É a prática artística mantendo a sua poética dentro da sua própria documentação acadêmica.

“Quando vamos apresentar de novo?” Bem, tivemos a oportunidade de apresentar o espetáculo em quatro eventos diferentes: na Mostra de Laboratório de Encenação, nossa estreia; na Semana de Calouros de Teatro da UFPE, evento de recepção do curso aos alunos ingressantes; na 20ª Semana Hermilo, festival do

Teatro Hermilo Borba Filho, no centro do Recife; e no Terça em Cena da UFPE, evento criado e encabeçado por alunos do curso cujo objetivo é dar espaço para produções teatrais ocuparem o Teatro Milton Baccarelli, no Centro de Artes e Comunicação.

Considero que a apresentação no Teatro Hermilo foi a nossa mais significativa. É, infelizmente, raro ver produções estudantis saírem dos muros da universidade e se fazerem presentes na cena municipal. Foi uma felicidade para nós, como grupo, ter a oportunidade de representar o curso de Teatro em um festival tão importante. Ademais, foi um grande aprendizado termos de lidar com questões de produção relativas ao teatro profissional. Burocracias que na universidade não temos contato, como questões de transporte de cenário, documentações para recebimento de cachê e papeladas a serem preenchidas. Na Semana Hermilo, fomos o único espetáculo da programação a ter, novamente, uma segunda sessão devido à demanda de público. Tal visibilidade foi muito benéfica para nossa montagem, cuja direção, atuação, técnica e produção eram assinadas, com orgulho, por estudantes de Teatro! Expresso, aqui, meus amplos agradecimentos a Ariane Fernandes, colega de curso, produtora e iluminadora que se dispôs a trabalhar comigo para levar *Navalha* para fora da universidade.

Figura 25 - Agradecimentos no Teatro Hermilo Borba Filho



Fonte: Felipe Duarte (2023)

Houve, ainda, convites e inscrições aprovadas para participarmos de outros festivais importantes de Recife e de Pernambuco. Contudo, acabamos nos deparando com a barreira dos direitos autorais. Em negociação com a Sociedade Brasileira dos Autores Teatrais (SBAT) e com o próprio herdeiro do dramaturgo Plínio Marcos, foi-nos negada a autorização para encenar a peça novamente, principalmente devido às adaptações dramáticas que defendíamos. Ao redigir esta monografia, compreendo que a “radicalidade autoral do encenador e seu esforço para uma cena própria, uma identidade, uma autonomia, uma assinatura poética” (Torres Neto, 2021, p. 41) não foi vista com bons olhos pelos detentores dos direitos legais da dramaturgia. Não entrarei, aqui, na discussão de quem está certo ou errado — se é que existe certo ou errado nessas situações —, mas considero uma pena ter nosso trabalho, fruto de tanto esforço e dedicação, impedido de ser mostrado ao público mais e mais vezes.

“Não desisto deles. Eles são bons. Gosto deles.” Quero encerrar minha monografia fazendo referência às três vidas que me permitiram a descoberta como diretor. Três vidas que confiaram em mim em todos os momentos, mesmo quando eu não confiava em mim mesmo. Três vidas que se doaram de corpo e alma para o processo e que me ensinaram coisas tão ricas que as palavras se mostram incapazes de expressar. Três vidas que me emocionam sempre que eu penso em tudo que construímos. Três vidas que fazem os cortes afiados valerem a pena só para vê-los em cena. Iza, Gabriel, Otto, não existiria *Navalha na Carne* sem vocês. Não existiria Guilherme encenador sem vocês. Obrigado pelos tantos ensaios, pelas tantas horas de trabalho, pelas tantas discussões, pelas tantas repetições de cenas e pelos tantos sentimentos que vocês me fizeram descobrir. Vocês me ajudaram a construir um espetáculo que mudou a trajetória da minha vida e me fez perceber que a direção teatral é a lâmina que vai me perseguir pelo resto da minha existência. Espero que tenham gostado de se lambuzar em sangue o tanto quanto eu gostei. Foi uma delícia. Obrigado.

Ser diretor é ser suicida. É rasgar-se um pouco todos os dias. É convidar os nossos para celebrar o dilaceramento. Ainda bem que a fatalidade nos encontra!



Foto: Lucas Carneiro

REFERÊNCIAS

120 mulheres foram agredidas por dia em Pernambuco, diz SDS. In: **G1**. Recife, 16 jan. 2023. Disponível em:

<https://g1.globo.com/pe/pernambuco/noticia/2023/01/16/120-mulheres-foram-agredidas-por-dia-em-2022-em-pernambuco-diz-sds.ghtml>. Acesso em: 09 dez. 2023.

AUSTIN, J. L., **How to Do Things with Words**. Harvard University Press, 1975.

ARAÚJO, Antônio. O processo colaborativo como modo de criação. In: **Olhares**, [S. l.], v. 1, n. 1, p. 48–51, 2015a.

ARAÚJO, Gessé Almeida. **A violência na obra de Plínio Marcos: Barrela e Navalha na Carne**. Salvador: EDUFBA, 2015b.

AZEVEDO, Sônia Machado de. **O papel do corpo no corpo do ator**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. **A arte secreta do ator: dicionário de Antropologia Teatral**. Campinas: Editora Unicamp, 1995.

BOGART, Anne. **A preparação do diretor: sete ensaios sobre arte e teatro**. Trad. Anna Viana. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CASTILLO, Andrea Amaral; TAVARES, Maria da Consolação G. C. F. **A imagem corporal e o Tônus Muscular: de Paul Schilder à atualidade**. 2010. 5 f. Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.

CAMARGO, Emerson José de. **O tônus muscular e as confluências entre o movimento, a música e o espaço**. 2016. 22 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Especialização em Artes Híbridas) - Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Curitiba, 2016.

CENTRO CULTURAL BENFICA [Página do Instagram]. Disponível em: <https://www.instagram.com/benficaufpe/>. Acesso em: 20 dez. 2023.

COSTA, Carlos Henrique Nunes. **A crueldade da opressão feminina em Navalha na Carne**. Orientador: Gessé Almeida Araújo. 2014. 3 f. Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014.

D'AGOSTINI, Nair. **Stanislavski e o método de análise ativa: a criação do diretor e do ator**. São Paulo: Perspectiva, 2019.

D'AVERSA, Alberto. Dois Perdidos Numa Noite Suja. In: **Diário de São Paulo**, São Paulo, 27 dez. 1966.

FAGUNDES, Patrícia. O diretor como artista relacional. In: **Cena**, [S.l.], p. 159-167, 2016.

FERNANDES, Ciane. “Entre Escrita Performativa e Performance Escrita: O Local da Pesquisa em Artes Cênicas com Encenação”. In: **V Congresso ABRACE**, Belo Horizonte, Universidade Federal de Minas Gerais, 2008.

FOGAÇA, Marcos Clóvis; CASTILHO, Jacyan. O teatro na escola pelo olhar do diretor-pedagogo. In: **Arte na Linha de Frente**, Rio de Janeiro, v. 02, 2023, p. 35-48.

GONÇALVES JÚNIOR, Antonio Luiz. **O dramaturgista no processo colaborativo de criação cênica: pensamento crítico em gesto**. Orientadora: Silvia Fernandes da Silva Telesi. 2019. 242 f. Tese (Doutorado). Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

HADERCHPEK, Robson Carlos. **A poética da direção teatral: o diretor-pedagogo e a arte de conduzir processos**. Orientador: Márcio Aurélio Pires de Almeida. 2009. 178 f. Tese (Doutorado). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

HIROKI, Flávia Leme. **Teatro feminista e identidades de gênero: reflexões de uma atriz sobre o(s) feminismo(s) na Cena Teatral**. Orientador: Jorge Luiz Schroeder. 2017. 144 f. Dissertação (Mestrado). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2017.

LÉXICO DE PEDAGOGIA DO TEATRO. Org. Ingrid Dormien Koudela, José Simões de Almeida Júnior. São Paulo: Perspectiva, 2015.

MARCOS, Plínio. Plínio Marcos: escrevo para incomodar. **Folha de São Paulo**. 19 mar. 1968. Disponível em: http://almanaque.folha.uol.com.br/ilustrada_19mar1968.htm. Acesso em: 21 fev. 2024.

MARCOS, Plínio. **Plínio Marcos - Coleção Melhor Teatro**. São Paulo: Global Editora, 2003.

MELLO, Inês Saber de; AGUIAR, Franciele Machado de; SANTOS, Jussara Belchior; OLIVEIRA, Luane Pedroso de; BITTENCOURT, Matheus Abel Lima de; FRANZONI, Tereza Mara. “O que é escrita performativa?”. In: **DAPesquisa**, Florianópolis, v. 15, 2020. p. 01-24.

MENDES, Oswaldo. **Bendito Maldito, Uma Biografia de Plínio Marcos**. São Paulo: LeYa, 2009.

MISKOLCI, Richard. **Teoria Queer: um aprendizado pelas diferenças**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

MOTT, Luiz; ASSUNÇÃO, Aroldo. Gilete na carne: etnografia das automutilações dos travestis da Bahia. **Temas IMESC, Soc. Dir. Saúde**, São Paulo: p. 41-56, 1987.

MULAMBA. **P.U.T.A.** Altafonte Network S.L: 2018. (5 min 4s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=AldMHYJdVc8>. Acesso em: 19 fev. 2024.

NAVALHA na Carne. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento398588/navalha-na-carne>. Acesso em: 08 dez. 2023. Verbetes da Enciclopédia.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PLÍNIO Marcos. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa207390/plinio-marcos>. Acesso em: 30 nov. 2023. Verbetes da Enciclopédia.

PONTES, Joel. Plínio Marcos, dramaturgo da violência. In: **Latin American Theatre Review**. São Paulo, p. 17-27, 1969.

PRADO, Décio de Almeida. **Exercício Findo: crítica teatral (1964-1968)**. São Paulo: Perspectiva, 1987.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado: processo de criação artística**. São Paulo: Intermeios, 2011.

SILVA, Daniel Neves. "O que foi o AI-5?". In: **Brasil Escola**. Disponível em: <https://brasilecola.uol.com.br/o-que-e/historia/o-que-foi-ai-5.htm>. Acesso em 05 de dezembro de 2023.

SILVA, Tiago. Gênero, violência e sexualidade em *Barrela* de Plínio Marcos. In: **Revista Práxis**. p. 37-48, 2016.

SIQUEIRA, Elton Bruno Soares de. **A crise da masculinidade nas dramaturgias de Nelson Rodrigues, Plínio Marcos e Newton Moreno**. Orientadora: Maria da Piedade Moreira de Sá. 2006. 323 f. Tese (Doutorado). Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2006.

STANISLAVSKI, Constantin. **A construção da personagem**. Trad. Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

STANISLAVSKI, Constantin. **A preparação do ator**. Trad. Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.

TORRES NETO, Walter Lima. **Introdução à direção teatral**. Campinas: Editora Unicamp, 2021.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO. **Projeto Pedagógico do Curso de Licenciatura em Teatro**, Recife, 2019. Disponível em: <https://www.ufpe.br/documents/39154/441623/PPC+Teatro/8040e087-6316-4fd1-a1fb-34f77e01cac7>. Acesso em: 20 dez. 2023.

ZANANDRÉA, Ana Paula; FAGUNDES, Patrícia. O corpo da diretora, como uma dança. In: **Pesquisa em Artes Cênicas em tempos distópicos**: rupturas, distanciamentos e proximidades. Porto Alegre: PPGAC - UFRGS, 2020. p. 220-238.