

APROPRIAÇÃO CRIATIVA DOS CÂNONES EM NOVOS ROTEIROS E LINGUAGENS

Margarida Gandara Rauen

Faculdade de Artes do Paraná e UNICENTRO

Um dos resultados mais evidentes da transmissão conservadora da obra de autores canônicos é a monumentalização de seu saber. Gerald Thomas, conhecido dramaturgo e diretor de teatro, em uma entrevista, ironiza esse tipo de relação ao observar que “temos a tendência de imaginar personalidades históricas vestidas em capas, cheias de adornos, protegidas por guarda-costas”(Rauen “Dirigindo” 72). À parte todos os aspectos polêmicos da postura de Thomas e outras tantas questões de construção de currículos, não prioritárias para este artigo, esse pensamento permaneceu uma referência para as minhas aulas¹ sempre que senti necessidade de incentivar os/as estudantes em processos criativos. Trata-se de transpor o obstáculo de reverenciar um autor de prestígio e instigar uma leitura dialética de sua obra para dispor da mesma num exercício autoral, digamos, de adaptação e transposição do texto antigo, colocando-o em diálogo com o momento histórico presente.

Ao longo dos anos, percebi que muitos estudantes têm profundo receio quando se deparam com a proposta didática de adaptar ou dispor da obra de um autor canônico como William Shakespeare para criarem os seus próprios textos. Apesar de já terem visto peças construídas a

Ilha do Desterro	Florianópolis	nº 49	p.369-396	jul./dez. 2005
------------------	---------------	-------	-----------	----------------

partir de releituras, atualizações ou apropriações da obra de Shakespeare e de outros autores,² de terem estudado a paródia e conhecerem peças como *A Tempestade*, de Augusto Boal, ou ainda discutido o assunto da colonização intelectual resultante da predominância da bibliografia por pessoas brancas do sexo masculino nos currículos, os estudantes, num primeiro momento, questionam a possibilidade de ousarem sobre a obra de outrem. Eis algumas perguntas comuns: Posso mexer num clássico? Existem limites para reler uma peça? Posso mesmo me apropriar de uma cena como ponto de partida para escrever uma peça de minha autoria?

Foi da necessidade de esclarecer essas dúvidas e do desejo de estimular a autoria e a nova dramaturgia em minhas aulas que nasceram os diversos materiais de apoio e notas comentados neste artigo, cujo objetivo é considerar critérios para a produção de texto a partir de obras canônicas, destacando-se a apropriação do *Hamlet* de William Shakespeare em um roteiro de minha autoria, *Ofélias/ A-VOID-ING*.³

1. Desmonumentalizar o clássico

Na bibliografia sobre dramaturgia, o/a estudante/pesquisador/a não dispõe, no contexto brasileiro, de recursos amplos sobre o uso didático de peças de Shakespeare. Encontrará referências predominantemente históricas nos livros de Magaldi (1998) e Pallottini (1988 e 1989). Teorias questionadoras como a do Teatro do Oprimido (Boal, 1975) e livros mais recentes sobre a prática da produção de texto para a cena, tais como Pallottini (2005) e Rewald (2005), embora sejam contribuições didáticas significativas, ainda são escassos.

O assunto do ensino de Shakespeare, na bibliografia anglo-americana, no entanto, tem sido amplamente pesquisado, gerando muitos livros de apoio como o de Gibson (1998) e uma enorme quantidade de materiais para todos os níveis de ensino, conforme verifica-se numa busca rápida em *sites* de editoras ou de instituições como a Folger Shakespeare Library, ERIC Digest e outros.⁴

O apoio didático oferecido nesses materiais é voltado para a transmissão da obra de Shakespeare, tornando-a acessível ao público

em geral e, sem dúvida, contribuindo para aproximar leitores/as e artistas da mesma. Muitas vezes, porém, esta mesma proximidade acarreta a reverência excessiva e, em situação do estudo da produção de texto, esta reverência torna-se uma barreira para a nova autoria.

Ao lidar com esse impasse, destaco o princípio de colocar o/a estudante de dramaturgia e direção teatral em contato com procedimentos específicos de produção de texto que lhe permitam enxergar a criação artística tecnicamente e transcender a reverência excessiva. Inculcada, ao longo da escolaridade, por familiares, amigos, autores e professores com as melhores intenções de transmitir um legado cultural universal, a reverência enfatiza a genialidade estilística e estética de autores canônicos. Ao deparar-se com a necessidade de realizar um exercício autoral, o/a estudante sente-se inseguro/a, quando não impotente e incapaz de apropriar-se desses autores.

Como iniciar uma relação mais livre com um clássico? O roteiro de Marc Norman e Tom Stoppard para o filme *Shakespeare Apaixonado*, dirigido por John Madden (Madden, 1998) oferece um bom ponto de partida, sugerindo que Shakespeare não era uma sumidade criativa, mas uma pessoa comum, com problemas familiares e profissionais. No início do filme, o então jovem dramaturgo se encontra perturbado e confessa, para o apotecário (anacrônico psicoterapeuta!), que perdeu "o dom". Não consegue escrever e sente-se como se: "[sua] pena tivesse quebrado ... o órgão de [sua] imaginação tivesse secado ... a torre altiva de [seu] gênio tivesse desmoronado". Essa noção da fragilidade do gênio se mistura com o conflito criado pelos donos dos teatros, ao exigirem as cenas de peças já encomendadas e pagas: Henslowe, do Rose, e Burbage, do Globe. Transtornado, Shakespeare vai para uma taverna e encontra Marlowe. Confessa que não está conseguindo escrever nada e, em seguida, Marlowe lhe fornece uma trama para Romeu e Ethel, futura *Romeu e Julieta*.

A eficiência do filme de Madden está em não representar Shakespeare como uma entidade inspirada que escreve suas peças com facilidade. Ao invés de construir uma relação platônica sobre a autoria, o roteiro delinea o fundamental aspecto da apropriação de

fontes, além da sugestão de co-autoria. A episódio da ajuda de Marlowe implica um procedimento básico não só da dramaturgia, mas também da redação criativa em outros gêneros literários: a construção de uma nova obra a partir de tramas, textos e histórias pré-existentes, seja ou não através de paródia.

Vale o pensamento pré-socrático lembrado em Lear: “Nada vem do nada”. O que seria de Shakespeare sem a Bíblia? De James Joyce ou Machado de Assis sem Shakespeare? Todos/as os/as grandes autores/as dispõem de um repertório de leitura e referências estéticas, além da vivência cotidiana, para a criação. O fenômeno da intertextualidade na obra de Shakespeare foi amplamente estudado por Geoffrey Bullough e resultou numa enciclopédia em sete volumes (1960) sobre as fontes utilizadas na obra, destacando-se, além da Bíblia, as comédias e a história romana, crônicas históricas da Escócia, da Inglaterra e da Irlanda, as tragédias gregas, peças e histórias italianas do Renascimento, textos de filósofos, etc. Shakespeare também tornou-se fonte para Machado de Assis, Heiner Müller (Röhl, 1997) e tantos outros(as) escritores.

A apresentação de materiais como o filme de Madden, a história de fontes das peças de Shakespeare e da experiência criativa de outros dramaturgos e diretores teatrais é, portanto, um ponto de partida bastante eficiente para estimular uma visão técnica sobre vivências de criação. Trata-se, ainda, de assumir uma atitude pedagógica baseada em verbos tais como transformar, relacionar (comparando e contrastando), desenvolver, questionar e rever ao invés de meramente fixar, copiar, formar, repetir e transmitir.

2. Primeiras aventuras

Uso a palavra “aventura” com certo humor. Já que “mexer” num texto canônico pode parecer um sacrilégio para alguns, uma estratégia interessante para subverter essa idéia é instigar a reflexão sobre o fato de que há múltiplas versões de textos clássicos e a própria idéia de clássico implica um longo processo de transmissão envolvendo não só

um autor, mas diversos “co-autores” que nele interferiram ao longo do tempo: tradutores, editores, diretores (e.g., a concepção de direção), atores (e.g., a dramaturgia de elenco em criações coletivas).

Percebo que um ponto de partida marcante para os/as estudantes, no caso de Shakespeare, é tomar conhecimento das peças existentes em múltiplas versões *in quarto* e *in Folio*, desmistificando a noção de que há originais da obra, mesmo em língua inglesa.⁵ O estudo comparativo de diversas edições traduzidas de uma mesma peça também provoca reações surpreendentes e proporciona o desmantelamento da noção equivocada de fidelidade, haja vista a alta incidência de variação entre tradutores.⁶

Após o estudo comparativo de versões textuais, aproveitando-se filmes e encenações (tanto em vídeo como na aula de campo em teatro), pode-se colocar o/a estudante em contato com a diversidade de olhares de direção e interpretação, familiarizando-o/a com alguns dos procedimentos mais amenos e comuns de adaptação, destacando-se o “enxugamento” do texto, objetivando um menor tempo de apresentação ou para destaque de algum aspecto do mesmo. Trata-se de:

- a) cortar falas e trechos, principalmente as descrições de espaço e tempo que podem ser substituídas por efeitos de luz e som;
- b) rever e eventualmente modificar as rubricas do texto de partida para atingir efeitos específicos na encenação;
- c) cortar sub-tramas para destaque da trama principal;
- d) cortar e/ou reorganizar cenas (combinando-se informação de várias cenas);
- e) cortar personagens secundárias.⁷

Levando a aventura para uma ousadia maior, pode-se não só familiarizar o/a estudante com filmes e peças que resultam de interferências mais extensas no texto de partida, mas solicitar-lhe uma proposta de transposição. São procedimentos comuns para concepções transformadas de encenação, destacando temas e situações intemporais e universais do texto, os seguintes:

- a) a transposição do texto para uma época e/ou local atual, através de escolhas de adereços, figurino, cenário, música;
- b) a transposição das personagens para novas situações sociais e/ou políticas através da interpretação e de trabalho de ator/ atriz, sem modificar o texto (ex. fazer uma leitura homossexual de um conflito originalmente heterossexual; trabalhar o aspecto cultural, racial ou étnico, substituindo, por exemplo, personagens brancas, por amarelas, africanas, aborígenes, etc.);
- c) a transposição da trama da peça para outra época e ambiente sócio-histórico, com implicações tais como atualização da linguagem e adaptação da dramaturgia em função da realocização (ex. mudança de nomes de personagens, mudança de referências geográficas e históricas).

A valorização da intemporalidade e universalidade tem, porém, um efeito simplificador. O que normalmente é chamado de “essência” das peças pode parecer senso-comum quando consideramos temas tais como o amor, o poder e a traição, mas tendo em vista as peças de Shakespeare, não vivemos mais o patriarcado anglicano, a monarquia e o mercantilismo. Apesar das extensas diferenças culturais e ideológicas que separam o final do séc XVI e o presente, um procedimento muito praticado no meio teatral tem sido o da transposição de tempo e espaço. Mantém-se a fábula, havendo a realocização do pré-texto, através dos signos de indumentária, música e cenário ou, eventualmente, com adaptação de cenas e/ou personagens, “enxugamento” de falas, atualização de vocabulário e sintaxe ou novas traduções, na variedade coloquial da cultura de chegada (traduções comunicativas). Entre montagens da década de 90 do século XX, o exemplo nacional mais bem-sucedido e de visibilidade internacional dessa estética de cena foi o *Romeu e Julieta* dirigido por Gabriel Villela, com o Grupo Galpão, com regionalismos, música brasileira e a recontextualização com linguagem circense. Em decorrência da própria

fixação em aspectos intemporais e universais da temática e da trama, as apropriações acabam não dando conta de historicizar a dramaturgia e problematizar as relações entre passado e presente, embora realizem extensas alterações de forma.

3. Colocar o passado em diálogo com o presente

Conforme propõe Brecht, o espectador precisa perceber o caráter efêmero dos acontecimentos e dos seres humanos, pensando em sua própria realidade como histórica, criticável e transformável. Daí o princípio de historicizar: “[...] a historicização põe em jogo duas historicidades: a da obra no seu próprio contexto e a do espectador nas circunstâncias em que assiste ao espetáculo” (Pavis 197). Brecht, em seu *Pequeno Organon para o Teatro* (1948), já discutia o relativo atraso com que a sociedade assimila as grandes transformações científicas e propunha uma atitude livre para que o teatro pudesse gerar produtividade ao mesmo tempo que diverte⁸: “[...] o teatro pode levar seus espectadores a fruir a ética particular de sua época [...] convertendo a crítica — ou seja, o grande método de produtividade — em prazer, nenhum dever se lhe apresentará no campo da moral, mas sim múltiplas possibilidades” (Brecht 193). Brecht questiona a empatia e a submissão aos modelos antigos de teatro e de relações humanas, ao mesmo tempo que argumenta a necessidade de transformação:

O teatro, tal como conhecemos atualmente, apresenta a estrutura da sociedade (representada no palco), como incapaz de ser modificada pela sociedade (representada na sala) [...]. As grandes personagens solitárias de Shakespeare, que trazem no peito a estrela de seus destinos, são carregadas irresistivelmente para o abismo, vãs e mortais, liquidam-se a si próprias; a vida, e não a morte, torna-se obscena, enquanto desabam — e catástrofes não são suscetíveis de crítica. Sacrifícios humanos por todos os lados! Barbáricas diversões!

Nós sabemos que os bárbaros têm uma arte. Fazemos nós uma outra. [...] Necessitamos de um teatro que não nos proporcione somente as sensações, as idéias e os impulsos que são permitidos dentro do contexto histórico das relações humanas (em que as ações se realizam), mas também que empregue e suscite pensamentos e sentimentos que ajudem a transformação desse mesmo contexto. (Brecht 197)⁹

O trabalho de nova dramaturgia é bastante complexo quando o processo criativo objetiva a transformação e/ou a contestação. Esse é o caso de Heiner Muller, cujo depoimento numa entrevista a Sylvère Lotringer sugere que o diálogo com o passado implica, além das opções estéticas, um forte componente crítico e sócio-histórico:

A primeira preocupação que tenho quando escrevo peças é destruir as coisas. Hamlet foi uma verdadeira obsessão para mim durante trinta anos e assim tentei destruí-lo escrevendo um texto curto, *Hamlet-máquina*. A história da Alemanha era outra obsessão e eu tentei destruir essa obsessão, esse complexo todo. Penso que o impulso principal seja despir as coisas até revelar o seu esqueleto, livrá-las de sua carne e superfície. Aí você termina com elas. [...] A fórmula do teatro é só nascimento e morte. O efeito do teatro, o seu impacto, está no medo da transformação porque a última transformação é a morte. Há duas maneiras de lidar com esse medo: como comédia, desmontando o medo da morte, e como tragédia, elevando-o. (Müller 55-56, minha tradução)

É interessante observar que, apesar desse depoimento, ao apropriar o *Hamlet* de Shakespeare e a história da Alemanha para produzir sua nova peça radical na década de 70 do século XX, Muller não alcança uma historicização afinada com pensamentos feministas. A máscara de Ofélia em *Hamlet-Máquina* representa uma mulher até mais oprimida do que a do pré-texto. Na cena 5, Ofélia paralizada, atada a uma cadeira de

rodas por dois homens, é a última imagem da peça, cristalizando a impotência da mulher, sem quaisquer considerações pertinentes a uma história pós-feminista da relação de gêneros (Müller 1987).

Transcorridos quase sessenta anos desde a reflexão de Brecht sobre a necessidade de transformação da sociedade e apesar de todos os avanços do teatro político no mundo, para o/a jovem criador/a, permanece o desafio de transcender as mesmas questões e descobrir respostas para uma pergunta chave: como colocar textos antigos em diálogo com épocas e contextos sócio-históricos mais recentes de modo a fomentar mudanças de comportamento? Este é um grande nó da atividade de transposição, com seus aspectos dramático e cênico. Mesmo quando os obstáculos da monumentalização, da empatia e da mera reprodução de padrões culturais foram transpostos, a vontade de criar a partir de um pré-texto não é suficiente para que haja nova dramaturgia no sentido revolucionário.

Ao comentar as implicações ideológicas do trabalho de Bertolt Brecht, Müller argumenta que “O gesto de escrever é o do pesquisador e não o do estudioso que interpreta o resultado da pesquisa ou o do professor que o transmite [...]. Brecht é um autor sem um presente, uma obra entre o passado e o futuro [...]. Usar Brecht sem criticá-lo é uma traição” (Müller 131). Traição porque o próprio Brecht dissera não desejar que suas peças fossem encenadas conforme publicadas, mas revistas na época e no contexto das novas montagens.

Cabe considerar, mesmo brevemente, algumas contradições do chamado teatro didático que Boal, discutindo Paulo Freire, pontua de modo bastante claro em seu livro *Teatro Legislativo*:

Paulo Freire fala da transitividade do verdadeiro ensino: o professor não é aquele que descarrega saber na cabeça do aluno, como quem esvazia um caminhão, cofre de banco onde se guarda o dinheiro-saber: [...] Ensino é transitividade. Democracia. Diálogo. [...] No teatro convencional existe uma relação intransitiva: do palco tudo vai à sala, tudo se transporta, transfere — emoções, idéias, moral! — e nada vice-versa. [...] Pedese

silêncio para que não se destrua a magia da cena. No Teatro do Oprimido, ao contrário, cria-se o diálogo; mais do que se permite, busca-se a transitividade, interroga-se o espectador e dele se espera resposta. Sinceramente. (Boal 45-46)

Sartingen, ao comparar Brecht e Boal, reforça essas diferenças por um outro viés:

De acordo com Boal, o teatro didático é em si mesmo autoritário, partindo do princípio de que o artista pode e sabe mais do que o espectador pode e deve vir a saber. O teatro didático parte da mesma constelação sujeito-objeto que o teatro clássico: professor-aluno, palco-platéia, emissor-receptor, ativo-passivo, vivo-morto. Em vez de teatro didático, Boal faz "teatro pedagógico", no qual todos, espectadores e atores, devem aprender juntos. (Sartingen 151)

O tema deste artigo não é O Teatro do Oprimido, mas mencioná-lo é indispensável quando o assunto é emancipação autoral. Boal, hoje reconhecido, lido e pesquisado nas principais universidades do mundo, com sua ênfase no desenvolvimento da cidadania e na transformação do espectador comum em ator (agente social de mudança), amadureceu inúmeras técnicas de emancipação expressiva e comunicativa que proporcionam a experiência autoral e podem ser estudadas em seus livros (Boal 1975, 1995, 1996, 2003 e 2005). Reforço, apenas, o valor de suas considerações sobre a transitividade como um importante parâmetro pedagógico.

No cotidiano da sala de aula, o trabalho de apropriação de autores canônicos visando a nova dramaturgia, além dessa dimensão ideológica, também requer abertura para a exploração e vivência de outros procedimentos:

- a) discordar de e/ou questionar a mentalidade/ visão-de-mundo de uma peça e colocá-la em diálogo com uma mentalidade alternativa ou mais atual. Ex.: escrever uma peça com

mentalidade feminista, em que as personagens mulheres não se comportem de modo submisso ou questionem a opressão do patriarcado tradicional;

- b) retomar um problema ou conflito de uma peça para discutir possíveis soluções ou ampliações dos mesmos em nova peça;
- c) escolher uma cena, personagem ou aspecto de uma peça para colocá-lo em diálogo com outra época, ideologia ou ambiente;
- d) modificar o gênero e/ou concepção geral da forma de uma peça (ex. tragédia transposta em comédia; estrutura linear e enredo transpostos para colagem de cenas e performance como linguagem);
- e) rever o papel do público na peça (ex. ao invés de espectador passivo, torná-lo partícipe da ação).

4. Em cena ...¹⁰

Foi procurando pôr em prática estes cinco procedimentos e evitar a fixação e a transmissão de mentalidades inerentes a peças de Shakespeare que iniciei uma oficina de dramaturgia vinculada a uma disciplina Optativa de Teatro na UNICENTRO (Campus de Irati, 2002), propondo uma criação coletiva denominada *Ofélias*. Os resultados foram um roteiro e uma performance de 20 minutos, contestando a mentalidade patriarcal inerente ao comportamento submisso de Ofélia (q.v. *Hamlet*) e transformando a sua falta de atitude em ação. O trabalho iniciou com a identificação de características comportamentais da Ofélia de Shakespeare.

O princípio jungiano da oposição psíquica entre introversão e extroversão auxiliou a discernir Ofélia como sujeito excessivamente introvertido, cuja transformação dependeria de uma atitude compensatória extrovertida, de um olhar para fora de si mesma, em busca da libido (aqui entendida no sentido etimológico, de ter vontade, arbítrio e avidez). Um perfil extrovertido “[...] olha para fora porque a

determinação importante e decisiva sempre lhe vem de fora” (Jung 322). A próxima questão foi a de como gerar uma personagem extrovertida e atual. As/os participantes da oficina trabalharam, então, diversas possibilidades de resposta de Ofélia à ordem de Hamlet que ela vá para um convento. Baseando-se nos arquétipos de órfão, mártir, nômade, guerreiro e mago, considerados por Pearson, criaram cinco textos para uma performance com cinco atrizes, cada uma respondendo diferentemente a Hamlet, conforme o resumo de forças motivadoras pertinentes aos arquétipos, todas relocalizadas (através do figurino) no século XX pós-feminista.

Os arquétipos de órfã e mártir, marcados por introversão, ainda perduram na sociedade atual e se prestam à fixação da mentalidade e estereótipos da peça antiga. Os arquétipos de nômade, guerreira e maga proporcionaram, porém, conteúdo para a construção de personagens extrovertidas e foram úteis no exercício de criação dramaturgica, visando transcender os limites de intemporalidade e universalidade, efetivando um viés cultural feminista.

Após esta experiência didática, retomei a pesquisa para desenvolver o roteiro de performance *Ofélias A-VOID-ING*, levado em temporada de 21-28/03/2004, na Casa Andrade Muricy, uma galeria de arte contemporânea, em Curitiba.¹¹ Realizei, com a atriz/performer Patrícia Kammis, um estudo de arquétipos similar ao descrito para a oficina.

Ofélias/ A-VOID-ING pode ser compreendida como um *work in progress* (Cohen 1989 e 1998) em duas pautas. A primeira, *Ofélia*, é uma seqüência de cenas, partindo do princípio da historicização para construir os diferentes subtextos e reações arquetípicas da personagem *Ofélia*, do *Hamlet* de William Shakespeare, à ordem de que vá para um convento, atualizada como “Vá embora, mulher.” Sugere-se que alguns dos comportamentos da mulher (órfã, mártir, nômade, guerreira, maga) podem ajudá-la a transcender o estereótipo de submissa, abandonando a fonte de agressão e buscando alternativas de auto-realização. O texto, em língua portuguesa, consiste apenas de cinco respostas diferentes de Ofélia à mesma ordem de Hamlet. Com sua habilidade profissional,

Patrícia deu nuances de interpretação ainda mais notáveis aos diferentes arquétipos, a partir do que define a marcação e os textos das 5 respostas a Hamlet:

1.

HAMLET – Vá para um convento!

ÓRFÃ (*chora/ voz trêmula/ transmite agonia/ corpo contido, paralisado*) – Não, não...

2.

HOMEM – Vá embora, mulher!

MÁRTIR (*consternada/ rouca/ transmite surpresa e frustração/ gestos de suplicante/ corpo pesado/ ombros encolhidos*) – Eu fiz tudo por você. Me desculpe, eu não queria te magoar. Mas, se você acha que é melhor assim, tudo bem.

3.

HOMEM – Vá embora, mulher!

GUERREIRA (*composta/ tom grave, busca energia do diafragma / tensa/ corpo vivo*) – Não me interessa o que você pensa. E se eu quiser ir embora, eu vou carregando teu cadáver comigo!

4.

HOMEM – Vá embora, mulher!

NÔMADE (*impaciente/ irônica, mas transmite ansiedade/ corpo vivo*) – Até que enfim você largou do meu pé! Eu não preciso de você. Você não é o único homem do mundo e além do mais, você é muito opressor!

5.

HOMEM – Vá embora, mulher!

MAGA (*serena/ não se surpreende, analisa/ corpo vivo, centrado*) – Não vamos procurar culpados pelo fracasso da nossa relação. Você vem de uma cultura patriarcal e machista

e o seu comportamento é um reflexo disso. Eu vou embora porque também quero buscar uma vida mais feliz. (*Termina a fala e já começa a retirar o figurino e a caminhar para o interior da galeria. Enquanto isso, convida o público a segui-la. Se houver aplausos, parar, agradecer antes de continuar*).¹²

O roteiro foi concebido para ser apresentado sem cenário, no ambiente exterior real de uma galeria ou museu, num pátio ou jardim, antes de *A-VOID-ING*. A atriz representa Ofélia (metáfora da pessoa oprimida, aqui mulher) e veste o figurino-colagem de peças masculinas e femininas de várias culturas e épocas, predominando a cor negra; interpreta as cinco versões da mesma cena, com as respostas diferentes, conforme os arquétipos de órfã, mártir, guerreira, nômade e maga à mesma ordem de uma voz em *off* masculina que representa Hamlet ou Homem (metáfora de quem oprime, aqui homem). O texto das respostas de Ofélia poderá ser recriado, conforme adaptação do roteiro, mas a interpretação deve ser realista e buscar subtextos partindo de um padrão emocional estudado, sendo dirigida a um ponto fixo.

As falas citadas resultaram do processo de ensaios com Patrícia Kaminagakura, que atuou na estréia (2004). Na situação de monólogo, na Casa Andrade Muricy, a atriz ocupou cinco marcas ao longo de uma escadaria e fez quebras, através da expressão corporal, entre uma marca e outra, para recompor a personagem/arquétipo. Além da voz em *off* para as falas de Hamlet, utilizamos sons do mar e os sons incidentais do espaço cênico. A iluminação foi indireta, aproveitando recursos do espaço, mas refletores pequenos poderiam ter sido usados para definir as marcas. Poderia haver um ator, ao invés da voz em *off*, ou vários pares, inclusive representando casais não heterossexuais, mas que também vivenciam o mesmo conflito. O texto deve ser enunciado na língua nativa do público específico, mas o figurino representa diversas culturas e épocas. Pretendo, portanto, o costumeiro espaço para flexibilidade estética.

A-VOID-ING elabora a perplexidade. O texto é apresentado em repetições e enunciações que minimizam ou suspendem as reações

afetivas, diferentemente das intenções pertinentes aos arquétipos de *Ofélias*. Há a participação de espectadores, que, quando chamados, lêem curtas falas, previamente distribuídas, inserindo um distanciamento sócio-histórico sobre a mulher e o poder. O conteúdo, porém, não trata apenas da temática de gênero. Oferece um olhar distanciado, de quem já foi anestesiado no fluxo da vida e, seja homem ou mulher, tentou lidar com a opressiva força da rotina, do cotidiano, da morte, e do uso das pessoas como se fossem meros objetos de descarte na sociedade de consumo. A saudade é um sentimento presente, percebido, mas contido. Eis o breve roteiro.

[Primeira pauta ou ciclo: texto enunciado em português, em ritmo acelerado, sem as quebras. Nesta versão para a Casa Andrade Muricy, a performer enunciou o texto no topo da escadaria, logo após a quebra do último arquétipo de Ofélias, utilizando um microfone sem fio e contracenando com um computador notebook. Não houve subtexto emotivo na enunciação, que pretendia buscar um modo expositivo, o mais neutro possível.]

Estou trabalhando num arquivo novo ...

O título poderia ser: pensamentos após o caso ou absurdo virtual numa tela em algum lugar sobre o Atlântico ... foi onde eu comecei a escrever. O texto diz:

Você foi / é / tem sido MUUUUUITO especial. (Ao dizer esta linha, a performer sempre olha nos olhos de alguém do público).

Embora eu entenda o impulso para evitar, realmente foi deixado um VAZIO.

Quando encontramos uma IMAGEM perdida, ela deve ser deixada para o seu dono ou sua dona, que talvez a transforme em vida.

Para recuperar o bom senso ... e para não mentir, mente para o
Próprio SER de
Necessidades (cada uma delas não-material)
Que são empurradas, dia após dia após dia,

Para o fundo do VAZIO/vácuo/VOID ...
EVITAR
A dor é o grande desafio ...
O VAZIO sustenta
o corpo ...
Um abraço virtual busca o espaço todo
Com esses pensamentos, para tocar não só
A IMAGEM e a pele mas, profundamente, tornar-se
A massa de energia envolvente ...

A IMAGEM e a mensagem podem ser desgastadas pelo tempo
ou
Podem até mesmo ser cortadas ou talvez lixadas até
desaparecerem.
Qualquer processo resultaria no esconder daquilo que foi .
O esconder não põe fim na existência virtual ...
Quem esconde a poeira debaixo do tapete acaba morrendo
de alergias.
Xeque mate!!

A forma material se decompõe,
Mas o objeto virtual da memória não pode ser apagado.
Não fomos concebidos com teclas DELETE ...
Que pena!! Todos/Todas presos/presas à pressa da próxima
coisa.

Desejar levitar e ser puxada(o) para o chão ... desejar
transcender os símbolos da sociedade doente e enfadonha ...
sobreviver à fabricação dos produtos natipodres do consumo

... Só-partículas do *continuum* de coisas descartáveis, humanos descartáveis como embalagens de camisinha ou biscoitos da hora ou latas de molho ou papel higiênico, talvez latas de alumínio reciclável.

Você foi / é / tem sido MUUUUUUITO especial. (Ao dizer esta linha, a performer olha nos olhos de alguém do público).

Embora eu entenda o impulso para evitar, realmente foi deixado um VAZIO.

Quando encontramos uma IMAGEM perdida, ela deve ser deixada para o seu dono ou sua dona, que talvez a transforme em vida.

RECYCLE, RECYCLE, RECYCLE ...

[**Segunda pauta ou ciclo:** a performer ocupa as marcas e enunciará a primeira repetição, agora com quebras, e solicita que pessoas do público (que receberam os textos de 1 a 6 na entrada do espetáculo) leiam suas falas curtas. As falas inserem informação histórica sobre o poder matrilinear ou sobre outros temas pertinentes às relações de poder entre os gêneros (a serem revistos na adaptação).]

Sugestão para o roteiro do público (impresso e entregue a seis espectadores, logo na entrada do espaço, com a nota: você terá participação especial na performance de *A-VOID-ING*, lendo este texto quando o seu número for chamado).

1. As amazonas teriam vivido entre o ano 100 e ano 500 a.C., guerreando e governando na Líbia e na Numídia. Conquistaram a Síria e a costa do rio Caicus e se estabeleceram em Lesbos, Samos, Patmos e Samotracia. Herodoto contava que suas roupas eram de couro vermelho, usavam sapatos de

pele de cobras. Acredita-se que não podiam se casar antes de terem assassinado três homens.

2. No Japão, as mulheres estiveram no poder nos séculos IV, V e VI. O feudalismo e a cultura Samurai contribuíram para usurpar os seus direitos e o Confucionismo, finalmente, relegou a mulher a segundo plano.
3. Antes da colonização, as mulheres ocuparam cargos políticos e chefias em muitas tribos, na África, nas Américas e na Indonésia, onde mulheres ocuparam o trono em Bali, Sumatra e Borneo. Grandes guerreiras e líderes religiosas também existiram na Irlanda, Coreia, Grécia e Egito. No Brasil, houve as Tucano, mulheres guerreiras que só se relacionavam com homens para procriarem.
4. Existem várias teses sobre o enfraquecimento do poder sociopolítico da mulher. As guerras sempre contribuíram para que ela tivesse a função de matriz e priorizasse a renovação e manutenção dos clãs. Quando o poder de guerra foi dando lugar a políticas de reconciliação, a mulher se transformou num pivô. O casamento monogâmico patriarcal foi, portanto, outra causa principal do processo de submissão da mulher.
5. Engels, no livro *A origem da família, da propriedade e do Estado*, afirma que a “derrota histórica universal do sexo feminino” está relacionada com o surgimento das sociedades de classe e da propriedade privada.
6. Durante o século XX, as mulheres foram reconquistando a cidadania, mas ainda hoje, o sexismo, a homofobia e outros tipos de discriminação, como o racismo, a xenofobia, as diferenças ideológicas e econômicas, continuam oprimindo e violentando as pessoas desde a infância, sejam homens ou mulheres.¹³

[**O terceiro e outros ciclos:** repetições em idiomas estrangeiros, conforme disponibilidade de elenco. A-VOID-ING é um work in progress e deve variar consideravelmente cada vez que um novo idioma for agregado. Um grande objetivo de produção será transformá-la num trabalho de diversos dias consecutivos, envolvendo dezenas de performers, idiomas e temas de distanciamento.] Segue o texto em inglês.

I've been working on this file ...
It might be called
Thoughts after the AFFAIR ... or virtual absurd on a screen
somewhere above the Atlantic ... where I was when I started
it ... It goes ...

BEYOOOONNND SPECIAL YOU have been (While saying this line,
the performer should always pursue eye-contact with
someone in the audience.)

although I understand the decision to avoid ... a VOID is left ...
truly

When ... a lost IMAGE is found, it should be left to its owner...
Who might perhaps turn it into real life one day.

To capture the senses better ... truly not to lie ... lies to
The very SELF of
Needs and needing (each and everyone non-material)
that are pushed on and on and on to
the back of a VOID ...
A-VOI-DING
pain is the great challenge here ...
THE VOID SUSTAINS
the BODY ...

a virtual embrace goes all over
with these thoughts to touch not just
the IMAGE and the skin but deeply
become the same in the mess of surrounding energy ...

The IMAGE and the message may be weathered away or even
CUT OR
Perhaps wiped out with sand paper ...

either would result in hiding something that was ...
Yet hiding does not put an end to virtual existence ...
People who hide the dust under the rug end up dying of
allergies ...
Catch 22 !!

The material form may disappear, but
The virtual object of memory cannot be wiped.
We have not been designed with DELETE keys ...
Sorry ... !!

Each of us tied to the rush of the next thing to do,
trapped between the desire to journey and the constant
dragging to the ground,
or the desire to transcend the symbols of sick, boring society
and still survive
The stale product making of consumption.

Alone in crowds ... caught up as they may all be in the web of
products,
Humans themselves have become disposable as condoms
or boxes of girl scout cookies or tuna fish cans or toilet paper
and aluminum cans.

BEYOOOONNND SPECIAL YOU have been (While saying this line, the performer should always pursue eye-contact with someone in the audience)

although I understand the urge to avoid ... a VOID is left ... truly

When ... a lost IMAGE is found it should be left to its owner ...
Who might perhaps turn it into real life one day.

RECYCLE REEEEECYCLE REEECYCLE ...¹⁴

A-VOID-ING, através dos recursos da variação de gênero, das diversas vozes e da mecanização da enunciação, suspende a noção de interpretação para destacar ainda mais a reescritura do texto, que foi criado em língua inglesa. As inserções em línguas estrangeiras, ao mesmo tempo que reterritorializam a *performance*, proporcionam, para quem percebe as variações resultantes da tradução, a experiência com o processo de transformação do texto. As características étnicas do elenco, combinadas com o figurino de Amabilis de Jesus e a maquiagem de Hill Mafra, expandem as referências históricas e culturais do roteiro, buscando contrastes entre o nativo e o europeu, leste e oeste, o homem e a mulher ambíguos (guerreiro/amazona encouraçados com ombros largos, cavalheiro ou dama com mangas bufantes e punho fino). A inserção numa galeria de arte contemporânea viabiliza a construção cênica da performance como objeto artístico e não exclusivamente teatral, bem como a proximidade física entre este objeto e o público.

Em *Performance Studies, An Introduction*, Richard Schechner trata da enorme diversidade de usos do termo *performance* e, para discuti-lo, retoma as formas do leque e da teia, que já adotara em seu livro seminal *Performance Theory* (1977). Partindo do princípio de que o verbo *to perform*, em língua inglesa, está relacionado com os verbos *ser*, *fazer* e *mostrar fazendo*, Schechner (25) destaca oito tipos de *performance* que, muitas vezes, coexistem e se interpenetram: 1. no cotidiano (cozinhar, socializar e mesmo viver); 2. nas artes; 3. nos esportes

e em outros entretenimentos populares; 4. nos negócios; 5. na tecnologia; 6. no sexo; 7. em rituais sagrados e seculares; 8. em jogos.

Ofélias/ A-VOID-ING se encontra no número 2, no gênero denominado *Performance Art*, cuja história já tem 40 anos. Meu *work in progress* apropria as repetições típicas do teatro do absurdo de Samuel Beckett e outros autores, mas também dialoga com a teoria sobre performatividade, principalmente via Jacques Derrida. Diferente de dramatizar uma personagem e/ou contar uma fábula, o(s)/a(s) *performer(s)*, sempre capaz(es) de distanciar(em)-se, mostra(m) comportamentos restaurados (Schechner *Performance Studies* 141). Em *Ofélias*, o distanciamento é utilizado como técnica desilusionante. A interpretação realista aplicada em *Ofélias* serve apenas para fragmentar um mesmo momento de diálogo shakespeariano, refazendo a escritura do texto a partir de múltiplos olhares socioculturais (e arquetípica). Em *A-VOID-ING*, o distanciamento aproxima-se do sentido de Bertolt Brecht, para agregar, através da pauta com os espectadores, conteúdo político e histórico.

5. Considerações finais

Ao longo deste trabalho, utilizei os verbos *apropriar* e *transpor* e os substantivos *apropriação* e *transposição*, por mera escolha vocabular. Pavis discute os diversos tipos de desdobramentos de uma obra exclusivamente no verbete *adaptação* e ali utiliza, também, as palavras *tradução* e *atualização*. Parece-me indispensável lembrar de que a metalinguagem sobre as artes cênicas em geral está longe de diferenciar com clareza os limites entre um termo e outro (Rauen "A contra-cena atual"). Quando a proposta é fazer intervenção numa obra, tanto o/a docente quanto o/a artista precisam encarar com naturalidade as transformações inerentes a processos criativos: "É notável que a maioria das traduções se intitule, hoje, adaptações, o que leva a tender a reconhecer o fato de que toda intervenção, desde a tradução até o trabalho de reescritura dramática, é uma recriação, que a transferência das formas de um gênero para outro nunca é inocente, e sim que ela implica a produção do sentido" (Pavis 11).

A produção do sentido tem muitas gradações. Entre a desmonumentalização, as aventuras criativas e a historicização, encontramos, muitas vezes os desafios das linguagens alternativas ao teatro tradicional e das relações não convencionais com platéia, quando o público não é mero espectador passivo. Neste caso, cabe focalizar, mesmo pontualmente, a necessidade da mudança de olhar para que os processos criativo e de recepção possam fluir.

O *work in progress* aqui descrito requer uma vivência mínima com as especificidades da performance como linguagem (Cohen 1989 e 1998). Sem a reeducação do olhar, ocorre a falácia da recepção baseada no teatro tradicional. A maior experiência dos públicos com as convenções do teatro tradicional, muitas vezes, funciona como um vício de leitura que impede a apreciação de outros tipos de conteúdo e forma. Essa é uma variável na recepção da arte da *performance*. Sem abertura para explorar diferenças, o/a espectador/a mantém um olhar equivocado diante do objeto artístico, relacionando-se com o mesmo a partir de seus referenciais de teatro, em um contexto não-teatral. Há inúmeras questões sobre a teatralidade na linguagem da *performance* que poderão ser estudadas nos livros de Cohen. Quero apenas destacar algumas diferenças-chave entre o teatro e o *work-in-progress*: naquele, existe uma hierarquia autoral e estética (dramaturgo, eventual tradutor, diretor), mas neste, predominam a anarquia e o pensamento de rede; no primeiro, a relação é frontal e no segundo, a apreciação geralmente requer trânsito ou é circundante; no primeiro, o valor artístico é o resultado da satisfação de convenções e preferências acadêmicas e/ou estéticas, mas no segundo, o valor artístico é conferido a partir de relações de ruptura, com alto grau de imprevisibilidade e sem convenções claras.

Embora disciplinas tais como Dramaturgia, Direção e Montagem de Espetáculos ou Estudos sobre Performance integrem currículos de cursos superiores de teatro e dança, o ensino da produção de texto e da direção cênica é, muitas vezes, questionado. Por um lado, há a crença platônica no dom e, por outro, existe a visão prática de que só se aprende fazendo, como em qualquer profissão. Mesmo assim, acredito ser possível desenvolver dramaturgos, roteiristas e diretores cênicos e

desejo que as considerações aqui apresentadas possam abrir caminhos para mais pessoas interessadas na apropriação de autores canônicos como William Shakespeare, cuja obra oferece material farto para a criação artística.

Notas

1. Aulas ministradas pela autora nas disciplinas de Literatura Dramática e Direção Teatral na Faculdade de Artes do Paraná (desde 1995), no curso de Artes da UNICENTRO (Fundamentos de Dramaturgia e Direção), bem como em oficinas, palestras ou conferências em outras IES e eventos, incluindo trabalhos de pesquisa na ANPOLL (Assoc. Nacional de Pós-graduação e Pesquisa em Letras e Linguística) e na ABRACE (Assoc. Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas).
2. Por exemplo, o estudo comparativo de *Hamlet* e *Hamlet-máquina* de Heiner Muller e da *Medéia* de Eurípedes, seguida por *A Gota D'Água* de Chico Buarque e Paulo Pontes, *Medeia Material* de Heiner Muller e *Des-Medéia* de Denise Stoklos. Vide, ainda, o trabalho de Bob Wilson (e.g. Galizia, 1986 e amplo material na Internet).
3. Agradeço a todos/todas os alunos e alunas que, com suas dúvidas, observações e, muitas vezes, angústia criativa, contribuíram para que eu buscasse e amadurecesse as soluções didáticas aqui apresentadas e a minha própria busca estética.
4. Folger Library Teaching Shakespeare em [www.folger.edu/education/teaching.htm], com planos de aula, workshops e festivais; acervos de recursos para o professor na web, em The Plays of Shakespeare - A Teachers First Web Resource, [www.teachersfirst.com/shakespr.shtml] e em Online Resources for Teaching Shakespeare. ERIC Digest [www.ericdigests.org/2003-3/online.htm].
5. Vide meu trabalho anterior em Rauen (1999 e 2002).
6. Um notável estudo comparativo das traduções de *Hamlet* ao Português brasileiro e outros aspectos polêmicos da tradução de Shakespeare se encontra em Martins (1999 a, 1999b e 2004).

7. A versão de Lawrence Olivier (1948) para *Hamlet* apresenta todos esses procedimentos e, finalmente, no contexto de língua estrangeira, poder-se-iam considerar outras tantas variações na legenda do filme.
8. Item 25, “Pequeno Organon para o Teatro” / *Kleines Organon für das Theater*, escrito em 1948, na Suíça, responde ao *Organum* de Aristóteles. Há várias edições. As citações aqui utilizadas são da tradução de Flávio Moreira da Costa, apud Brecht 1967.
9. Itens 33-35, “Pequeno Organon para o Teatro.”
10. Versões anteriores das considerações sobre a minha produção artística aqui descrita foram publicadas nos Anais da ABRACE (Rauen 2004), em livro do GT de Dramaturgia e Teatro da ANPOLL (Rauen 2005) e no programa da performance *Ofélias A-VOID-ING* (2004).
11. Ficha técnica: Amabilis de Jesus (figurinista); Cristiane Bouger (programação visual); Fernando Ribeiro (som); Hill Mafra (maquilagem); Luciano Lacerda (ator/ voz em *off* e consultor de produção); Margie G. Rauen (autora, diretora artística e de produção); Patrícia Kammiss (atriz/ performer). Agradecimentos para Deedee Luttrell, Eleonora Gutierrez, funcionários e estagiários da Casa Andrade-Muricy, Kiyomi Sakamoto, Kiyomitsu Sakamoto.
12. Texto de *Ofélias*, registrado na SBAT (Sociedade Brasileira de Autores Teatrais, 2004).
13. Fontes do texto do público: BACHOFEN, J. *El Matriarcado*. Madrid: Akal, 1987; CELAYA, Rosalía Díez. *La mujer en el mundo*. Madrid: Avento, 1997.
14. Texto de *A-VOID-ING*, registrado na SBAT (Sociedade Brasileira de Autores Teatrais, 2004).

Referências

Boal, Augusto. *O teatro como arte marcial*. Rio de Janeiro: Garamond, 2003.

_____. *Teatro Legislativo: versão beta*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

_____. *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

_____. *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. 7 edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005 (1ª edição Buenos Aires, 1974).

_____. *200 exercícios e jogos para o ator e o não-ator com vontade de dizer algo através do teatro*. 12 edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.

Brecht, Bertolt. "Pequeno Organon para o Teatro". *Teatro Dialético*. Ensaios. Seleção e introdução Luiz Carlos Maciel. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

Bullough, Geoffrey. *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare*. 7 vols. London: Routledge & Kegan Paul, 1960.

Cohen, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

_____. *Work in progress na cena contemporânea*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

Galizia, Luís Roberto. *Os processos criativos de Robert Wilson*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

Gibson, Rex. *Teaching Shakespeare: a Handbook for Teachers*. Cambridge School Shakespeare. Cambridge, UK: The Press Syndicate of the University of Cambridge, 1998.

Jung, Carl. *A dinâmica do Inconsciente*. Obras Completas, vol. VIII. Petrópolis: Vozes, 1984.

Madden, John. *Shakespeare in Love*. Miramax Film Corp & Universal Studios, 1998.

Magaldi, Sábato. *Moderna Dramaturgia Brasileira*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

Martins, Márcia A. P. . A instrumentalidade do modelo descritivo para a análise de traduções: os Hamlets brasileiros 1999a (Tese de doutorado), PUC/SP, Brasil. *Orientador*: Arthur Rozemblatt Nestrovski.

_____. "Shakespeare in Brazilian Portuguese: Hamlet as a case in point". *Ilha do Desterro*. Accents

- Now Known: Shakespeare's Drama in Translation*. Ed. José Roberto O'Shea. Florianópolis 36 (1999): 286-307.
- _____. (Org.) . *Visões e identidades brasileiras de Shakespeare*. 1. ed. Rio de Janeiro: Lucerna, 2004.
- Müller, Heiner. *Hamlet-Máquina*. Trad. Reinaldo Mestrinel. *Teatro de Heiner Müller*. Apresentação de Fernando Peixoto. São Paulo: HUCITEC, 1987. 25-32.
- _____. *Germania*. New York: SEMIOTEXT(E), 1990.
- Pallottini, Renata. *Dramaturgia: a construção do personagem*. Rio de Janeiro: Ática, 1989.
- _____. *Introdução à dramaturgia*. Rio de Janeiro: Ática, 1988.
- _____. *O que é dramaturgia*. Rio de Janeiro: Brasiliense, 2005.
- Pavis, Patrice. *Dicionário de teatro*. Trad. J. Guinsburg e M. Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999 (*Dictionnaire du théâtre*. Paris: Éditions Sociales, 1980).
- Pearson, Carol S. *O herói interior: Seis arquétipos que norteiam a nossa vida*. Trad. Terezinha B. Santos. São Paulo: Cultrix, 1994.
- Rauen, Margarida G. "Dirigindo Shakespeare." Anais do XI Encontro Nacional da ANPOLL. Letras e Lingüística. João Pessoa: ANPOLL, 1996. 71-77.
- _____. *Ricardo II entre os textos, os manuais de palco e a história: de 1597 a 1857*. Curitiba, FCC, Lei Municipal de Incentivo à Cultura, 1998. São Paulo: Edições Ciência do Acidente, 1999.
- _____. "Multiple texts and performance in the final scene of *Henry V*." *Foreign Accents. Brazilian Readings of Shakespeare*. Ed. Aimara da Cunha Resende. Newark: U of Delaware P, 2002. 207-223.
- _____. "Entre arquétipos, Ofélias e *Sombras de Sycorax*." Anais do III Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós Graduação em Artes Cênicas. Florianópolis 8-11-102003. Florianópolis: Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas/ ABRACE, 2003.(Memória Abrace III): 219-221.

_____. "A contra-cena atual: a defasagem e o purismo." *Dramaturgia e Teatro*. Maceió: Univ. Federal de Alagoas, 2004,181-190.

_____. Do problema social à performance. *Reflexões sobre a cena*. Maceió: EDUFAL e Salvador: EDUFBA, 2005.

Rewald, Rubens. *Caos: Dramaturgia*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

Röhl, Ruth. *O teatro de Heiner Müller*. São Paulo: Perspectiva, 1997.

Sartingen, Kathrin. *Brecht no teatro brasileiro*. Trad. de José Pedro Antunes. São Paulo: Editora Hucitec, 1998.

Schechner, Richard. *Performance Theory (1977)*. New York e London: Routledge, 1988.

_____. *Performance Studies*. An introduction. London e New York: Routledge, 2002.

Stoklos, Denise. *Des-Medéia*. São Paulo: Denise Stoklos Produções, 1995.