



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA  
ESCOLA DE TEATRO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS**



**LARA BARBOSA COUTO**

**DOROTÉIAS:  
USO DE IMAGENS E MUDANÇA DE PAPÉIS EM CENA**

Salvador  
2013

**LARA BARBOSA COUTO**

**DOROTÉIAS:  
USO DE IMAGENS E MUDANÇA DE PAPÉIS EM CENA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, Escola de Teatro/Dança, Universidade Federal da Bahia, como requisito para a obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Hebe Alves da Silva

Salvador  
2013

## Escola de Teatro

COUTO, Lara Barbosa.

DorotéiaS: Uso de imagens e mudança de papéis em cena / Lara Barbosa Couto. 2013.  
116 f.: II

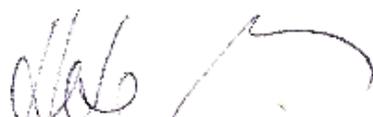
Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Hebe Alves da Silva

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro, Programa da Pós-graduação em Artes Cênicas, Salvador, 2013

1. Teatro. 2. Construção da personagem. 3. Processos Criativos. 4. Desvinculação ator/personagem. 5 Imagem e imaginação. I Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro. II. SILVA, Hebe Alves. III. Título

LARA BARBOSA COUTO

Dissertação aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, pela seguinte Banca Examinadora:



Prof.<sup>a</sup>. Dr.<sup>a</sup>. Hebe Alves da Silva(Orientadora)



Prof.<sup>o</sup>. Dr.<sup>o</sup>. Luiz César Alves Marfuz(PRGAC/UFBA)



Prof.<sup>a</sup>. Dr.<sup>a</sup>. Isa Maria Faria Trigo (UNEB)

Salvador, 05 de fevereiro de 2013.

Em memória de:  
Anália Dias Barbosa.  
José Barbosa.  
Hildebrando de Cerqueira Couto.  
Francisca Costa Couto.  
Lícia Couto

## AGRADECIMENTO

Eu, que tenho muito pelo que estar grata, começo agradecendo à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), por fomentar esta pesquisa.

Ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia (PPGAC/UFBA).

À Hebe Alves, orientadora de longa data, testemunha de questionamentos nem sempre acadêmicos, fornecedora de livros, amiga de muitas horas e fonte de inspiração.

À Camila Guilera, Jane Santa Cruz, Lilith Marques e Milena Flick, que pariram comigo o grupo Panacéia Delirante, companheiras de tantas conquistas, com tantas coisas ainda a serem conquistadas. Com elas tenho aprendido tanto, tenho chegado a tantos lugares, que só me resta expressar minha profunda gratidão por tê-las como amigas e companheiras de trabalho e de vida.

Aos meus mestres, professores pelos quais passei dentro e fora da Escola de Teatro. Cada um, a sua maneira, amadureceu meu interesse pela área e me enriqueceu como indivíduo.

Aos meus colegas: de mestrado, de graduação, de cena. Pelo convívio, pela partilha, pelas concordâncias e dissonâncias vivenciadas. Por tudo o que foi construído e desconstruído.

Aos alunos de Interpretação Teatral do Módulo I (2012.1), para quem dei aula durante o Tirocínio Docente. Uma experiência extremamente enriquecedora e agradável, que em muito contribuiu para este estudo.

Aos meus amigos, por serem presentes, como estado e como graça.

Aos meus irmãos, primos e tios que configuram duas famílias lindas, embora ambas de sanidade questionável. Não gostaria de ter outros laços que não estes.

Especialmente aos meus pais, que me dedicam tanto amor, atenção e fé.

E a Deus, que insiste em colocar pessoas maravilhosas em meu caminho...

Por que às vezes a melhor política é ir à praia  
Por que...

Trecho de **O manifesto ao ator**, de Cleise Mendes, 1979

COUTO, Lara Barbosa. **DorotéiaS**: Uso de imagens e mudança de papéis em cena. 116 f. 2013. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2013.

## RESUMO

Esta dissertação apresenta um questionamento sobre a construção do papel cênico dentro de processos em que há a desvinculação entre o ator e a personagem. A pesquisa analisa os procedimentos empregados no processo criativo do espetáculo *Dorotéia*, do grupo Panacéia Delirante - no qual as atrizes se revezam na interpretação dos principais papéis da peça - com o intuito de discutir alternativas de composição no desempenho cênico. São averiguadas também as possíveis contribuições da citada desvinculação para a aprendizagem do ator. Para tanto, a pesquisa examina as referências teóricas e visuais usadas no processo criativo, assim como registros gerados durante a montagem. Além disso, o estudo agrega outros materiais bibliográficos sobre o tema, apresentando conceitos que não foram discutidos no processo de construção do espetáculo, mas que trazem contribuições que poderiam aprofundar as reflexões em torno do tema da pesquisa. No que diz respeito à composição da personagem em casos de desvinculação, parte-se da hipótese de que o uso de imagens iconográficas e figurativas pode ser um instrumento capaz de dar direcionamento às diferentes elaborações cênicas, funcionando como um ponto de partida comum para a criação. Fotografias, pinturas e gravuras pode se converter em um referencial concreto que oriente os atores em suas elaborações, enquanto o exercício da imaginação condiciona o intérprete a responder de maneira rápida e criativa às provocações do processo. Na elaboração das personagens do espetáculo foram utilizadas pinturas de Edgard Degas, Toulouse-Lautrec e gravuras da prancha *do Continuum* do Reflexo de Susto retiradas do livro *Anatomia Emocional*, de Stanley Keleman. *Dorotéia* é um texto de Nelson Rodrigues – a encenação em discussão estreou em 2010 em Salvador, sob a direção de Hebe Alves.

**Palavras-chave:** Teatro. Construção da personagem. Processos criativos. Desvinculação ator/personagem. Imagem e imaginação

COUTO, Lara Barbosa. **Dorotéias**: Uso de imágenes y cambio de papeles en escena. 116 f. 2013. Tesis (Maestría) - Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2013.

## RESUMEN

Esta tesis presenta una reflexión sobre la construcción del personaje, en los casos en que existe desvinculación entre el actor y el personaje. La investigación analiza los procedimientos empleados en el proceso creativo de la obra *Dorotéia* - donde las actrices se turnan la interpretación de los personajes principales - con el fin de analizar alternativas de abordaje del papel en la composición de la representación teatral. Se investigó también la posible contribución de la desvinculación citada para el aprendizaje del actor. Por lo tanto, el estudio examina las referencias teóricas y visuales utilizadas en el montaje de la obra, así como los registros generados durante su montaje. Además, el estudio agrega otros materiales bibliográficos sobre el tema y utiliza autores de referencia que no fueron discutidos en el proceso de la obra, pero que traen contribuciones que podrían profundizar las reflexiones del tema central de la investigación. En cuanto a la composición del personaje en caso de desvinculación, partimos de la hipótesis de que el uso de imágenes figurativas e iconográficas puede ser un instrumento capaz de dar direccionamiento a las diferentes elaboraciones escénicas, trabajando como un punto de partida común. Fotografías, pinturas y grabados podrían convertirse en una referencia concreta que orienta a los actores en sus elaboraciones, mientras que el ejercicio de la imaginación los prepara para responder rápida y creativamente a las provocaciones del proceso. En el desarrollo de los personajes de *Dorotéia* se utilizaron pinturas de Edgar Degas, Toulouse-Lautrec y los grabados de las planchas del *Continuum* del Reflejo del Susto, tomadas del libro *Anatomía Emocional* de Stanley Keleman. *Dorotéia* es un texto de Nelson Rodrigues - la montaje en discusión se estrenó en 2010 en Salvador, bajo la dirección de Hebe Alves.

**Palabras clave:** Teatro. Construcción del personaje. Procesos creativos. Desvinculación actor / personaje. Imagen y imaginación

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura I:	Foto do espetáculo.....	38
Figura II:	Gravura das <i>pranchas</i> do Reflexo de Susto.....	43
Figura III:	Foto de experimento: representação corporal das <i>pranchas</i> .....	48
Figura IV:	Terceira prancha do Reflexo de Susto.....	57
Figura V:	Segunda prancha do Reflexo de Susto.....	58
Figura VI:	Primeira prancha do Reflexo de Susto.....	58
Figura VII:	A pequena bailarina de treze anos.....	86
Figura VIII:	Foto do espetáculo: Maria das Dores.....	86
Figura IX:	Foto do espetáculo.....	88
Figura X:	Dançarinas de Azul.....	88
Figura XI:	Jane Avril no Jardim de Paris.....	89
Figura XII:	Foto do espetáculo.....	89
Figura XIII:	Terceira prancha do Reflexo de Susto.....	90
Figura XIV:	Foto do espetáculo: personagem Dorotéia.....	90

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	12
<b>Dando voltas no relógio: sobre a trajetória da pesquisadora</b> .....	15
<b>1 TROCA, ALTERNÂNCIA E PARTILHA DE PAPÉIS</b> .....	18
<b>1.1 Curingagem: algumas considerações sobre o recurso</b> .....	19
1.1.1 O Sistema Coringa.....	21
1.1.2 Esclarecendo: o Coringa e o Curinga no teatro de Augusto Boal .....	23
<b>1.2 Sobre a desvinculação: outros aspectos</b> .....	24
<b>1.3 Larilará, Macunaíma, Saravá: relatos de uma experiência</b> .....	27
<b>1.4 Dorotéia e a rotação de personagens</b> .....	33
2.4.1 Sobre a rotação de personagens:.....	34
2.4.2 Sobre o espetáculo .....	35
2.4.3 A montagem.....	37
<b>2 INVENTANDO DOROTÉIAS: CONSTRUÇÃO, SOBREPOSIÇÃO E APROPRIAÇÃO DAS PERSONAGENS</b> .....	41
<b>2.1 Um possível ponto de partida</b> .....	42
2.1.1 Os primeiros experimentos.....	45
<b>2.2 Ensaio</b> .....	48
2.2.1 O estudo do texto.....	48
<b>2.3 Os objetivos</b> .....	53
2.3.1 Conflito .....	54
<b>2.4 Caracterização</b> .....	55
2.4.1 As especificidades .....	56
2.4.2 Transposição de obstáculos. ....	59
<b>2.5 Composição do desempenho</b> .....	62
<b>2.6 O ator compositor</b> .....	72
<b>2.7 Construções plurais</b> .....	74
<b>3 TEATRO E IMAGEM: CONSIDERAÇÕES E DEVANEIOS</b> .....	77
<b>3.1 Onde a imagem entra nessa história?</b> .....	77

<b>3.2 Considerações iniciais</b> .....	77
<b>3.3 Imagens e processos</b> .....	81
<b>3.4 Imagem: uma difícil definição</b> .....	83
<b>3.5 Imagens iconográficas</b> .....	85
3.4.1 Nem Lautrec, nem Degas .....	91
3.4.2 As imagens em processos de desvinculação ator/personagem .....	92
3.4.3 Além do trabalho de ator .....	94
<b>3.5 Projeções mentais</b> .....	95
3.5.1 Fluxo de imagens .....	97
3.5.2 Imagens mentais na composição de cenas coletivas.....	99
<b>3.6 Imagens da experiência</b> .....	100
<b>3.7 Outras possibilidades</b> .....	102
<b>3.8 Personagens internos</b> .....	102
<b>4. CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	106
<b>Interrogações no labirinto</b> .....	108
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	111

## INTRODUÇÃO

**Dorotéia<sup>1</sup>: uso de imagens e mudança de papéis em cena** é um trabalho acadêmico sobre a construção da personagem, que parte de minha própria experiência como atriz, no processo criativo de *Dorotéia*, espetáculo no qual todas as intérpretes se revezam na representação das principais personagens da peça.<sup>2</sup> Para falar da composição em tal contexto criativo, procuro refletir ainda sobre o uso de imagens como um instrumento mediador entre os diferentes encaminhamentos que cada ator pode conferir à criação.

Uma das maiores inquietações que me impeliram a investigar este tema tem sido a necessidade que sinto de discutir e trocar conhecimentos sobre processos criativos e fazer multiplicar o número de pesquisas que coloquem o ator como sujeito e objeto de estudo. Este desejo, que até então se manifestava de maneira intuitiva, se revelou aos meus olhos principalmente quando li a introdução do livro *A arte do ator*, de Jean-Jacques Roubine (1998, p. 7), em que este autor afirma:

Da arte do ator, sabe-se muito e pouco. Muito, na medida em que, por motivos de ordem psicológica e sociológica que fogem ao alcance desse estudo, o ator foi durante muito tempo objeto de fascinação e até mesmo de idolatria social. [...] Falou-se muito, escreveu-se muito sobre os atores, mas raramente sobre sua arte propriamente dita. [...] Pouca coisa também porque, até recentemente, pelo menos, ele pouco escreveu sobre si mesmo.

Acredito que a aprendizagem do ator se constrói a partir do esforço de levar à cena aquilo que é imaginado, sugerido, estudado e treinado. Discutir sua formação esbarra, portanto, nas especificidades próprias a cada indivíduo e processo. Por outro lado, apesar de difícil delimitação, o assunto pode propiciar o surgimento de relevantes questionamentos acerca do fazer artístico, contribuindo para a geração de conhecimento especializado na área. O número crescente de pesquisas realizadas por atores a respeito de suas próprias vivências aponta para a premência de intercambiar experiências sobre as estratégias de criação e seus resultados, considerando a possibilidade de que parte do conhecimento adquirido possa ter utilidade em outros contextos artísticos.

---

<sup>1</sup> Apesar do novo acordo ortográfico prever a perda do acento agudo em palavras como “Dorotéia”, neste projeto entretanto, por se tratar de um nome próprio e título original da obra de Nelson Rodrigues, escolhi manter a acentuação.

<sup>2</sup> Todas, com exceção da personagem D. Assunta da Abadia, que é interpretada apenas pela atriz Jane Santa Cruz.

Esta pesquisa se destina prioritariamente a atores e/ou estudantes de teatro, podendo se estender a diretores ou professores da área, dentre outras pessoas interessadas nos procedimentos presentes no processo criativo do espetáculo *Dorotéia*, encenação do texto homônimo de Nelson Rodrigues, dirigido por Hebe Alves e realizado pelo grupo Panacéia<sup>3</sup> Delirante, em Salvador, Bahia.

A encenação de *Dorotéia* é o principal produto de dois anos de estudos desenvolvidos no âmbito do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação (PIBIC), em torno do universo feminino presente na obra de Nelson Rodrigues. O projeto – *Da Negação do Amor: um estudo da anatomia emocional das personagens da peça Dorotéia de Nelson Rodrigues* – fez investigações em torno da peça, entre os anos de 2008 a 2010, quando o espetáculo estreou. A pesquisa subdividiu-se em cinco subtemas nos quais cada aluna/atriz desenvolveu seus estudos. Inicialmente, o projeto previa apenas a montagem de uma célula cênica<sup>4</sup> a partir do texto.

A modesta intenção de montagem desta célula, entretanto, ganhou outras dimensões no decorrer do processo. Após a realização de algumas demonstrações de trabalho, a peça foi contemplada com o Prêmio Myriam Muniz 2009 de montagem, o que permitiu a sua encenação em circuito comercial.

A intensidade da experiência motivou as atrizes pesquisadoras a se assumirem como grupo teatral, fundando o Panacéia Delirante, e despertou três das cinco integrantes a seguirem com a pesquisa acadêmica, por intermédio do ingresso no mestrado do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC). O fato de ter passado por um longo processo de criação, processo este permeado por intensas discussões e debates sobre o trabalho do ator, levou-me a escolher *Dorotéia* como cenário para meus questionamentos.

Durante o processo criativo, a direção optou por distribuir os papéis entre as atrizes, de maneira a fazer com que todas interpretassem a maioria das personagens. As constantes trocas, quase sempre realizadas em cena, terminaram por se converter numa importante característica do espetáculo, o que me motivou a escolher a desvinculação entre o ator e a personagem como um ponto de discussão, ao refletir sobre o processo de composição de tais figuras dramáticas.

---

<sup>3</sup> A fundação do grupo Panacéia Delirante ocorreu antes da reforma ortográfica. Como o grupo optou em manter o acento original, este trabalho grafará o termo “panaceia” com acento.

<sup>4</sup> Célula cênica é um termo usado, dentro do *Núcleo de estudos, processos e criação da cena*, para se referir à encenação de fragmentos cênicos, a título de investigação teatral. No capítulo 2, intitulado *Inventando Dorotéias: construção, sobreposição e apropriação das personagens*, apresentarei maior detalhamento deste procedimento.

A pesquisa estuda também o uso de imagens iconográficas como instrumento para orientar a criação. Isso por que utilizamos como material de suporte em nossas investigações uma grande gama de referências visuais: pinturas e esculturas de Edgard Degas, quadros e pôsteres de Toulouse-Lautrec, filmes como *Gritos e sussurros* (1972), de Ingmar Bergman, ou *Veludo azul* (1986), de David Lynch, além de fotografias e imagens trazidas espontaneamente pelas atrizes durante o processo.

Dessa maneira, apresento o formato deste trabalho, que se divide na explanação e na conexão entre três temas principais: a desvinculação da relação ator/personagem, a elaboração dos papéis no espetáculo *Dorotéia*, e o uso de imagens na composição. Como se poderá observar, a divisão serve apenas a uma melhor organização das partes desta dissertação, visto que os três assuntos se interpenetram.

O primeiro capítulo – *Troca, alternância e partilha de papéis* – aborda prioritariamente as questões em torno da desvinculação entre ator e personagem. O recurso, que se popularizou no Brasil com o nome de *curingagem*, após as experimentações do Teatro de Arena, é uma estratégia de encenação bastante antiga, existente desde o teatro grego. Em poucas palavras, o termo é usado para designar os casos em que um ator se desprende de um papel para interpretar diversas personagens ou para que uma personagem seja representada por diversos atores. Discute-se, ainda, a presença deste recurso nas montagens didáticas da Universidade Federal da Bahia, tomando como exemplo o espetáculo *Larilará, Macunaíma, Saravá*, para ilustrar diferentes exemplos de aplicação da técnica.

No segundo capítulo – *Inventando Dorotéias: construção, sobreposição e apropriação das personagens* –, descrevo o processo de composição das personagens da peça *Dorotéia*. Assim, são apresentadas e discutidas as referências teóricas que deram suporte à investigação criativa e às estratégias usadas na elaboração dos papéis. Não se pretende, entretanto, avaliar a recepção do espetáculo, pois o foco principal da análise reflete sobre a experiência como trajeto de uma aprendizagem de ator.

O terceiro capítulo – *Teatro e imagem: considerações e devaneios* – discorre sobre a influência das imagens como um elemento que pode potencializar a faculdade criadora. No caso de *Dorotéia*, elas são utilizadas como instrumento que mediou e orientou as diferentes composições de um mesmo papel. Assim, é discutido o uso de imagens figurativas e iconográficas, e são descritos os procedimentos utilizados no processo de agregar pinturas e gravuras ao fazer teatral, bem como seus desdobramentos na construção das personagens da peça.

No que se refere à metodologia de investigação, a pesquisa partiu do estudo das referências bibliográficas presentes durante o estudo desenvolvido ao longo do PIBIC e da construção do espetáculo, novamente lidas e fichadas. Posteriormente, o estudo agregou outros materiais bibliográficos sobre o tema, a partir dos quais foi possível operar uma nova reflexão, segundo outros preceitos teóricos, trazendo outras questões e conceitos ao estudo. A investigação analisou ainda materiais produzidos ao longo do processo criativo, como meu próprio diário de bordo, relatórios de pesquisa, fotos e imagens que inspiraram a criação, apenas para citar alguns. Dentre estes, destaco a leitura da dissertação de Roberto Lúcio Cavalcante de Araújo,<sup>5</sup> que acompanhou alguns dos ensaios durante sua pesquisa de mestrado, e o relatório de estágio de Consuelo Maldonado Toral, que acompanhou o processo de criação ao longo de seu tirocínio docente.

### **Dando voltas no relógio: sobre a trajetória da pesquisadora**

É difícil para uma atriz especificar em que momento surge sua inquietação pelo processo de construção da personagem. Este é, afinal, um de nossos desafios mais frequentes, e mais presentes durante a trajetória artística. O que posso fazer é tentar definir em que momento nasce o desejo de pesquisar e escrever sobre esse tema, e de que maneira cheguei ao meu objeto ou este chegou a mim. Antes, porém, preciso me apresentar: Lara Barbosa Couto, nascida em Salvador-Bahia, sob o signo de virgem, atriz em formação. Ressalto o “em formação”, pois acredito que não é meu DRT, meu diploma em Interpretação Teatral ou meu tempo de carreira que fazem de mim uma atriz, e sim a constante tentativa de exercer a profissão. Esta incessante busca se apresentou de diferentes maneiras, ao longo de minha trajetória, e a isso eu chamo de pesquisa.

Por esse motivo, quando digo a palavra “atriz”, está intrínseca a palavra “pesquisadora”, da mesma maneira como está subentendida a palavra “mulher”. Essa consciência obviamente se firmou em mim com o tempo e este trabalho acadêmico é a prova desse processo.

Sou uma atriz que iniciou sua vivência artística em uma estrutura de teatro de grupo e, a partir de então, não conseguiu se pensar dissociada dela, por mais que se dedicasse também a trabalhos independentes. A atividade coletiva foi decisiva em meu desenvolvimento como artista e indivíduo, amadureceu minhas reflexões diante dos constantes confrontos, serviu de

---

<sup>5</sup> *O triângulo de Ceres: metodologias fundamentais para formação de atores em Salvador* (2010).

alicerce em momentos difíceis e, atualmente, me impulsiona rumo a novos desafios. Nesse trajeto de crescimento, não é difícil mensurar a autoridade que a Escola de Teatro da UFBA teve – e ainda tem – sobre minha formação, desde que ingressei no curso de bacharelado em Interpretação Teatral. Devo à experiência na academia, dentre inúmeras conquistas, a formação de meu grupo de teatro, o Panacéia Delirante, no qual concentro meu trabalho artístico e planejo o meu futuro.

O surgimento do Panacéia está diretamente atrelado à pesquisa aqui relatada. Ele é um dos frutos do estudo que resultou na montagem do espetáculo *Dorotéia* e reflete a organização de cinco atrizes dispostas a desenvolver uma investigação contínua em teatro, em meio às tantas incertezas próprias da profissão.

Oficialmente, minha trajetória nesse estudo se iniciou em 2011, a partir da entrada no mestrado do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (PPGAC). Entretanto, ela reflete um percurso que se inicia desde antes, quando, na graduação, ingressei no Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC), também na UFBA. Talvez, ainda antes disso, no momento em que surgiram as primeiras inquietações que me levaram a aprofundar minha reflexão sobre os processos de composição do papel.

A primeira centelha do desejo de ser pesquisadora, creio, surgiu ainda no início da graduação, quando Milena Flick, Lilith Marques e eu fundamos um núcleo de estudos desvinculado da academia, com o intuito de discutir e compartilhar questões relativas ao fazer teatral. Fundamos o *Propedêuticos, pensadores de teatro*. Não demorou muito para percebermos a necessidade de uma orientação e de um objeto de estudo. Por sermos um núcleo de mulheres que recorrentemente debatiam assuntos relacionados às questões de gênero, escolhemos, como tema central, as múltiplas representações do feminino.

Foi quando assistimos à defesa da tese de doutorado da professora Hebe Alves<sup>6</sup> sobre a formação do ator em espetáculos de Nelson Rodrigues. Meses depois, tivemos a oportunidade de entrar em contato com sua metodologia, no âmbito da graduação, o que nos motivou a lhe propor que iniciasse um projeto PIBIC sobre o feminino na obra de Nelson Rodrigues. Nascia, assim, o *Núcleo de Estudos Processos e Criação da Cena*, até então formado por mim, Lilith Marques, Milena Flick, Camila Guilera e Jane Santa Cruz.<sup>7</sup>

---

<sup>6</sup> *Processos de encenação e formação do ator: o desdobramento de personagens, o Continuum de Reflexo de Susto e o Gesto Psicológico na composição cênica de textos de Nelson Rodrigues.*

<sup>7</sup> Atualmente, o Núcleo segue com suas investigações em torno do universo temático de Nelson Rodrigues, entretanto com um novo corpo de graduandos da Escola de Teatro da UFBA.

Mas antes de tudo isso, já havia a rotina das aulas da graduação, o trabalho em turma e a sempre constante busca em superar dificuldades. Poderia retroagir indefinidamente, aos trabalhos anteriores à entrada na Escola de Teatro, aos primeiros cursos, sempre encontrando alguma fagulha que, de certa forma, me encaminhou para esse momento. Isso porque creio que a investigação, acadêmica ou não, acompanha a curiosidade do artista, ainda que esta nunca venha a receber um tratamento sistemático.

Essa certeza se fortalece a cada dia, quando estou com meu grupo, estudando ou em sala de aula. Em diferentes situações, a pesquisa se apresenta a mim como a necessidade de um conhecimento que não é dado por professores ou em livros. Mas que é construído através da iniciativa individual de saber e procurar fontes. Tal pensamento me direciona ainda mais para a ideia de um conhecimento que valoriza a própria experiência e se projeta na troca de aprendizados. Nesta permuta, o presente trabalho é uma pequena parcela.

## 1 TROCA, ALTERNÂNCIA E PARTILHA DE PAPÉIS

No início, minha pesquisa versava apenas sobre o uso de imagens na composição das personagens da peça *Dorotéia*. Foi somente quando apresentei pela primeira vez meu projeto de pesquisa para minha turma de Pós-Graduação que surgiu um questionamento que, de certa forma, iria mudar os rumos de meus estudos.

Durante minha exposição, comentei sobre meus objetivos de pesquisadora: falei que iria investigar a construção da personagem, a partir de uma experiência vivida por mim como atriz no espetáculo, e que iria analisar o uso de imagens como instrumento para a caracterização. Quando concluí, um de meus colegas, Rodrigo Frota, pediu a palavra para perguntar:

– Mas você não vai falar sobre o fato de que todas as atrizes interpretam as principais personagens? Não vai discutir a mudança de papéis? Estou perguntando por que eu, que assisti ao espetáculo, acho que essa é uma característica marcante dentro da composição que vocês desenvolvem.

De fato, na peça, representamos as principais personagens da trama com nossos corpos, muitas vezes várias atrizes interpretam um mesmo papel ao mesmo tempo... E eu não pretendia discutir isso em minha pesquisa! Começava aí uma reflexão sobre a desvinculação da relação ator/personagem e sua presença em minha trajetória artística, a começar pela graduação.

Neste trabalho, usarei a expressão “desvinculação ator/personagem”, de acordo com Anatol Rosenfeld (1982, p. 12), que adota o termo para identificar processos nos quais “atores, alternando entre si a interpretação das personagens, desempenham todos os papéis, por maior que seja o seu número”. Se no modelo tradicional a quantidade de atores num espetáculo é a mesma que a de personagens presentes no texto, com a desvinculação, tal característica se relativiza, o elenco pode ser superior ou inferior à quantidade de papéis.

Fazendo uma análise das obras das quais participei ou assisti, enquanto ainda estava na graduação, pude notar o quanto a desvinculação é uma estratégia bastante recorrente na Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia. Dos seis espetáculos de final de semestre nos quais me apresentei, em quatro, a técnica se fazia presente. Observando outras turmas de graduação em Interpretação Teatral, notei que o fenômeno se repetia, contabilizando uma

média que ultrapassava os cinquenta por cento.<sup>8</sup> Entretanto, pouco se discutia em sala de aula a presença deste recurso no processo de formação do ator, suas implicações e possibilidades de desdobramento. Na maioria dos casos, este uso se associava primeiramente à busca de uma solução de cena que possibilitasse uma distribuição de papéis relativamente justa entre os alunos.

Ao se abolir a vinculação entre o ator e determinado papel é possível que um mesmo papel seja interpretado por diferentes alunos. Isso facilita consideravelmente a escolha de textos a serem encenados, pois os atores/estudantes podem se dividir e se desdobrar em torno da interpretação das personagens do drama. Sem o recurso, não seria possível, por exemplo, montar *Casa de Bonecas*, de Henrik Ibsen, peça de onze personagens, para a minha turma, que tinha vinte alunos. Nem tampouco *Quando as máquinas param*, de Plínio Marcos, que possui apenas dois.

O recurso muitas vezes facilita que o diretor/professor adapte a obra teatral à sua turma de alunos, o que justifica a popularidade de seu uso na Escola de Teatro da UFBA. Por conta disso, a técnica tornou-se uma presença marcante nas produções acadêmicas recentes, influenciando inclusive alunos/diretores que, muitas vezes, por razões estéticas, fazem uso da desvinculação.

Embora tenha o seu uso difundido, considero que as questões em torno do recurso são constantemente negligenciadas, o que empobrece as discussões sobre suas especificidades e possibilidades de desdobramento. Pouco se debate sobre o modo como a técnica interfere no processo de criação de uma personagem ou na formação do intérprete.

Esses pensamentos foram impregnando minha pesquisa e mudando a sua forma. Enquanto me debruçava sobre o corpo teórico, sentia crescer em mim o desejo de colocar minha ótica de atriz sobre a técnica, aproveitando a experiência do espetáculo *Dorotéia*, que me oferecia bastante espaço para fazê-lo. Era preciso então falar sobre a dissociação entre a figura do ator e da personagem. Era preciso falar sobre a técnica que, em meu cotidiano teatral, era comumente chamada de *curingagem*.

## **1.1 *Curingagem*: algumas considerações sobre o recurso**

---

<sup>8</sup> Entre 2004 e 2011, a Escola de Teatro promoveu quarenta e cinco mostras acadêmicas do curso de Interpretação Teatral. Em pesquisa realizada junto ao alunado, pude contabilizar que os estudantes identificavam a presença da desvinculação entre ator e personagem, em pelo menos vinte e três mostras acadêmicas.

O curinga é uma figura presente no baralho, representada por um palhaço estilizado. Em alguns jogos, o seu valor muda de acordo com a combinação que determinado jogador possui. O curinga pode substituir qualquer carta do jogo, desempenhando, assim, diversas funções. Por essa razão, a expressão se tornou de uso popular em diferentes contextos, sempre relacionada à versatilidade. No futebol, por exemplo, é considerado um jogador curinga aquele que é capaz de jogar em diferentes posições.

No contexto teatral, começou a ser chamado de ator-curinga aquele que interpreta diversos personagens numa mesma peça. Da mesma maneira, a expressão *curingagem* passou a se remeter aos espetáculos em que cada personagem não era interpretada por um único ator, havendo trocas de papéis ou representações coletivas dos mesmos.

A origem mais difundida de uso da expressão *curingagem* para se referir a tais processos se encontra nas experimentações do Teatro de Arena, a partir de 1960, quando estreia o espetáculo *Arena conta Zumbi* (1965), dirigido por Augusto Boal. O espetáculo possuía, como uma de suas principais características, o fato de que seu elenco restrito se revezava na interpretação da numerosa quantidade de papéis da peça.

Entretanto, historicamente, a desvinculação é uma estratégia tão antiga quanto o teatro ocidental, como destaca Anatol Rosenfeld (1982, p. 13). Suas origens remetem às tragédias gregas quando, por exemplo, os atores usavam máscaras para distinguir as diversas personagens que interpretavam ao longo de um espetáculo. Para citar um caso no século XX, Bertolt Brecht leva ao palco o revezamento de atores em torno dos papéis, com o espetáculo *A decisão*, em 1930, trinta e cinco anos antes de Boal.

Embora o recurso não tivesse sido uma criação do Teatro de Arena, a repercussão do espetáculo *Arena conta Zumbi* e posteriormente *Arena conta Tiradentes*, aumentou consideravelmente a sua popularidade no panorama teatral brasileiro. Ao mesmo tempo em que a técnica passou a ser mais discutida, Augusto Boal se apropriou da expressão *curinga* para apresentar seu método de encenação. Como este foi um dos primeiros teatrólogos brasileiros a teorizar sobre a desvinculação ator/personagem, a nomenclatura passou a se remeter ao seu trabalho, criando a falsa impressão de que ele foi o precursor da técnica.

Após a estreia de *Arena conta Tiradentes*, Boal escreve o texto *Sistema Coringa* para elucidar o estilo empregado na composição dos dois espetáculos, formatando uma estrutura de encenação que, em teoria, poderia ser aplicada a qualquer peça. Neste sistema, a desvinculação seria apenas uma das quatro características principais que confeririam identidade à proposta, mas acabou se tornando a mais marcante, de maneira que a expressão

*curingagem* se disseminou como uma terminologia para o recurso que permite a mudança de papéis no jogo dramático.

### 1.1.1 O Sistema Coringa

O *Sistema Coringa* apresenta quatro preceitos básicos: o primeiro se refere, como dito, à desvinculação entre o ator e a personagem. No *Sistema*, as personagens são criações transitórias e podem ser representadas por qualquer ator, mesmo sem caracterização, desde que ele compreenda os pilares de sua construção e seja capaz de assumir o conjunto de características que as individualiza. Segundo Boal, o recurso poderia diminuir bastante os custos de uma produção teatral, pois possibilitaria que uma história com muitas personagens fosse representada por um elenco reduzido, sem que isso implicasse em um grande gasto com figurino e adereços. Sobre esta característica, própria do *Sistema Coringa*, comenta Lucio Allemand Branco:<sup>9</sup>

De autoria de Boal e Guarnieri, *Arena conta Zumbi*, de 1965, e *Arena conta Tiradentes*, de 1967, inovavam, sobretudo, no aspecto da técnica interpretativa, com a adoção do ‘Sistema Coringa’. Com ele, o elenco promovia a constante troca de papéis ao longo da representação, interferindo incisivamente na percepção dos caracteres por parte do público. Recorrendo a certa sutileza, num jogo de nuances bem articulado, o conteúdo político-social permeava o subtexto e vinha desembocar na fala/canto dos atores, através de um processo coletivo de criação que implicava uma específica ruptura com padrões tradicionais de atuação dramática. O pretendido distanciamento era alcançado por meio dessa dinâmica conjunta que visava escapar à tendência de se incorrer numa espécie de personalismo cênico, cujo efeito, no caso, não seria outro senão a identificação subjetiva com o personagem interpretado.

O segundo requisito inerente ao *Sistema Coringa* está relacionado à autoria da narrativa. No *Sistema*, a autoria é reivindicada, ao menos ideologicamente, pelo grupo que está contando a história. O espetáculo assume, assim, uma perspectiva unitária, a partir de um grupo de pessoas dispostas a operar uma narrativa. Sobre tal característica, Augusto Boal comentou posteriormente em *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*:

Procurava-se mais: contar uma história não da perspectiva cósmica, mas sim de uma perspectiva terrena bem localizada no tempo e no espaço: a perspectiva do Teatro de Arena e de seus integrantes. A história não era narrada como se existisse autonomamente: existia apenas referida a quem a contava. (BOAL, 1991, p. 184)

O terceiro aspecto refere-se ao caráter eclético dos estilos presentes no espetáculo. A peça seria uma aglutinação de escolhas estéticas que se distribuem entre uma cena e outra, transformando a obra artística numa bricolagem de diferentes gêneros, como melodrama, realismo, musical, farsa etc.

---

<sup>9</sup> Disponível em: <<http://www.revistacerrados.com.br/index.php/revistacerrados/article/viewFile/131/110>>. Acesso em: 20 out. 2012.

O último pilar do *Sistema Coringa*, tal qual sua conceituação inicial, seria o caráter musical. A música seria, no *Sistema*, um importante elemento da representação. Ela ajudaria a transição de uma cena para outra, introduziria diferentes atmosferas, exortaria o conteúdo mítico do espetáculo e acentuaria o efeito dramático.

Em seu conjunto, o *Sistema Coringa* foi importante, pois apresentou novas possibilidades ao estilo épico de representação. O esquema apela para uma forma antropofágica de fazer teatro, que não deseja cair “na negação unilateral da tradição” (ROSENFELD, 1982, p. 15), mas que sobrepõe estilos e matrizes estéticas numa mesma obra. Tratava-se da busca de uma teatralidade que não visava à ilusão da realidade e que pretendia despertar o espectador para a análise crítica do contexto político retratado em cena.

Para Rosenfeld, o *Sistema* parecia refletir uma pesquisa por um:

[...] Teatro didático capaz de interpretar a realidade nacional, enquanto a comunicação se verifique simultaneamente em termos crítico-rationais e fortemente emocionais, possibilitando ao mesmo tempo o distanciamento e a empatia com o mundo representado. (1982, p. 12)

Embora possa parecer contraditório, o referido “distanciamento empático” teria como objetivo fazer com que o público não tivesse uma recepção meramente racional do espetáculo e se envolvesse emocionalmente com suas personagens. Rosenfeld (1982) destaca ainda a empatia como um elemento necessário a um posterior distanciamento, numa estratégia de encenação que se utilizava de diversos níveis de aproximação da obra com sua plateia.

É importante reforçar que, quando o *Sistema Coringa* foi escrito, Boal se encontrava no auge das experimentações que resultaram na série de espetáculos *Arena conta...*<sup>10</sup> Este é, portanto, o reflexo de uma pesquisa desenvolvida por um grupo durante um determinado espaço de tempo. Posteriormente, o próprio Augusto Boal seguiu com suas investigações, ultrapassando as regulamentações que caracterizariam o seu *Sistema* em busca de novas possibilidades estéticas.

A elaboração do *Sistema Coringa* pode ter servido à apresentação e à organização de uma nova abordagem para a encenação brasileira; entretanto, seu poder como estrutura fixa perdeu força, ao longo dos anos. Ao invés da adoção do *Sistema* por outros grupos, o que se pôde notar foi a apropriação de determinados aspectos e o seu uso em diferentes contextos artísticos. No final das contas, da mesma forma com que Boal fez uso de recursos já existentes na construção de um estilo pessoal, dentre eles a desvinculação, outros artistas se inspiraram na experiência do Teatro de Arena para desenvolver outras elucubrações artísticas.

---

<sup>10</sup> O grupo montou ainda *Arena conta Bolívar*, em 1970.

Todavia, ainda é possível identificar processos criativos que não se inspiraram diretamente nos procedimentos de Boal ou Brecht, mas que fizeram uso da desvinculação,<sup>11</sup> o que nos ajuda a compreender que a aplicação do recurso não está necessariamente relacionada a uma corrente estética ou ideológica específica. O que se poderia afirmar é que através das mais recentes experimentações, no Brasil e no mundo, o conhecimento em torno do tema vem se expandindo, revelando diferentes possibilidades de uso e desdobramentos da técnica.

### **1.1.2 Esclarecendo: o Coringa e o Curinga no teatro de Augusto Boal**

Algumas confusões podem surgir acerca de duas terminologias bastante semelhantes existentes na pesquisa desenvolvida por Augusto Boal: o *Sistema Coringa do Teatro de Arena* e o *Curinga do Teatro Fórum*. Por se tratarem de terminologias semelhantes, podem ocorrer algumas confusões de conceituação e, por essa razão, vale o esforço de alguns esclarecimentos.

#### **O Sistema Coringa**

Como já foi dito anteriormente, o *Sistema Coringa* reflete a organização das escolhas cênicas que sintetizavam o trabalho desenvolvido por Augusto Boal no Teatro de Arena, nos anos 60, durante a encenação da série de espetáculos *Arena conta...* O *Sistema* era formado por quatro características básicas, dentre elas a *curingagem* da maioria das personagens da peça. Entretanto, especialmente a partir da década de 1970, Augusto Boal direciona sua pesquisa artística para outros rumos, especialmente quando começa a desenvolver os postulados do *Teatro do Oprimido*.

#### **O Teatro do Oprimido**

O *Teatro do Oprimido* é um método que começa a ser desenvolvido por Augusto Boal, a partir da década de 1970, e segue em formulação ao longo de toda a sua vida. Sua elaboração tem como objetivo principal a democratização dos meios de produção teatrais, pretendendo uma maior participação da plateia nos espetáculos, especialmente as camadas menos favorecidas.

No *Teatro do Oprimido (TO)*, o uso da *curingagem* alcança outro patamar, pois desta vez até mesmo o público reivindica para si o direito de representar as personagens do espetáculo, interferindo, inclusive, na dramaturgia proposta. O *TO* propõe outra função ao espectador, promovendo a emergência de um *espect-ator*, ou seja, de uma audiência que assiste à apresentação, analisa as relações interpessoais mostradas e interfere no espetáculo,

---

<sup>11</sup> No processo criativo de *Dorotéia*, por exemplo, nem Boal nem Brecht surgiram como referências para as investigações, nem mesmo durante as atividades do PIBIC e os ensaios para a montagem da peça.

em busca da melhor solução para o conflito apresentado. Nesses casos, existe ainda a figura de um facilitador do jogo, chamado de Curinga. Sua função é a de mediar o diálogo entre o elenco e o público, interferindo nas apresentações, insuflando questionamentos e orientando o debate. Mais que isso, o Curinga é um especialista na metodologia do *Teatro do Oprimido*, capaz de coordenar o processo de criação da peça e ministrar oficinas e cursos.

### **O *Coringa* e o *Curinga***

Não está claro se a diferenciação terminológica entre *Coringa* e *Curinga* foi feita intencionalmente por Augusto Boal ou se trata de um acidente linguístico. O dicionário Michaelles<sup>12</sup> distingue as duas palavras da seguinte forma:

**coringa**

co.rin.ga

*sf* **1** Vela quadrangular à proa das barcaças. **2** Pequena vela triangular usada à proa das canoas de embono. **3** Moço de barcaça. **4** Pessoa feia e raquítica. *Cf curinga.*

**curinga**

cu.rin.ga

*sm (quimbundo kurínga)* **1** Carta que, em certos jogos, muda de valor, de acordo com a combinação que o jogador tem em mão; dunga. **2** *gír* Maioral, mandão. **3** *Esp* jogador versátil que atua em várias posições. **4** *Teat* Ator que interpreta várias personagens numa mesma peça.

Analisando as definições apresentadas para a palavra “coringa”, a que mais se aproxima do trabalho desenvolvido pelo Teatro de Arena é, de fato, a de sinônimo de “curinga”. Mesmo assim, Boal realiza a diferenciação, quando se refere ao *Sistema Coringa* do Teatro de Arena e à função do Curinga no *Teatro do Oprimido*. O Curinga [com “u”] é um artista com uma função metodológica estratégica para o *Teatro do Oprimido*, ele é o elo de ligação entre o espetáculo e a plateia, o coordenador da apresentação. Já o *Sistema Coringa* [com “o”] é uma estratégia de encenação que permite, dentre outras coisas, que qualquer ator represente diferentes personagens num espetáculo. Quando foi formulado, o *Sistema* era composto por quatro características, dentre as quais: a narrativa de caráter autoral, a diversidade de estilos presentes na montagem, o forte apelo musical e o uso da *curingagem* como estratégia de encenação. Ou seria “*coringagem*”?

## **1.2 Sobre a desvinculação: outros aspectos**

---

<sup>12</sup> Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?lingua=portugues-portugues&palavra=coringa>>. Acesso em: 26 set. 2012. Ainda disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?lingua=portugues-portugues&palavra=curinga>>. Acesso em: 26 set. 2012

A proposta estética apresentada pelo Teatro de Arena com a série de espetáculos *Arena conta...*, alcançou expressiva repercussão no panorama teatral da época, em parte por seu ineditismo e também por solicitar poucos recursos de produção. Independentemente do *Sistema Coringa*, o recurso da desvinculação ator/personagem mostrou-se como uma opção cênica com vantagens de grande importância para sua difusão na cena brasileira.

Além do aspecto econômico, a técnica permite democratizar a distribuição de papéis, pois, nesse tipo de teatro, o perfil físico dos atores é um aspecto de menor importância. Por exemplo: para interpretar um clássico europeu, como *El Cid*, não é necessariamente obrigatório escolher atores de características europeias. Nesses casos, a caracterização do papel, sua composição corporal e psicológica (quando for o caso) sobrepõe-se à exigência de um biotipo específico dos atores escolhidos. Isto porque a própria desvinculação escancara os aspectos representacionais da cena: a mudança de atores em torno das personagens não permite ao público esquecer que se trata de uma encenação, uma elaboração ficcional.

Pensar a personagem como máscara, que embora esta não seja materialmente concreta, feita de papel ou gesso, é uma elaboração que pode ser “vestida” por diferentes atores, pode ser uma forma muito esclarecedora de entender esse processo. Este tipo de contexto criativo dá destaque ao papel como o fruto de uma construção, ou seja, valoriza a intencionalidade dos atores em torno das escolhas que irão compor a personagem a ser representada. A caracterização é o resultado de decisões bem definidas e acordadas entre o elenco, que, conjuntamente, determinam justificativas e compõem a máscara comunitária que é a personagem.

Contudo, cada interpretação interfere de maneira específica no papel, de modo que é possível diferenciar, no conjunto, os elementos particulares e gerais da representação. Os elementos gerais referem-se aos aspectos presentes nas diferentes construções de uma mesma personagem. Eles refletem a caracterização global: o figurino, o modo de andar, a postura, a qualidade gestual, dentre outros. Os elementos particulares são aqueles inerentes a uma determinada interpretação, são as singularidades que cada intérprete confere ao papel, fazendo com que as criações nunca sejam iguais. Na alternância de papéis, a máscara figurativa atravessa diversos atores, enquanto o público tem a oportunidade de presenciar essas mudanças e observar nuances na representação de uma mesma personagem.

Outro aspecto de grande relevância existente na desvinculação encontra-se no fato de que esse artifício propõe um redimensionamento das funções de protagonista e antagonista no espetáculo. Nesses casos, não se pode falar de ator-protagonista ou de ator-coadjuvante, a não

ser temporariamente. Essas definições recaem exclusivamente sobre as personagens e não sobre os atores que as interpretam. A razão disso é que, a depender do momento, vários atores podem ser protagonistas, antagonistas e/ou coadjuvantes. A alternância de papéis é uma estratégia de encenação que permite dar as mesmas oportunidades a todos os atores no espetáculo. Essa característica talvez seja uma das mais importantes, quando se analisa a popularidade do recurso em espetáculos com fins didáticos, especialmente nas mostras universitárias.

Sobre essa questão, é importante deixar claro que não se trata estritamente de permitir que mais atores possam interpretar os protagonistas. O *status* de protagonista nada tem a ver com o desenvolvimento das práticas de atuação; mesmo por que existem muitos personagens coadjuvantes extremamente complexos e desafiadores para o ator em formação. Não se pode esquecer ainda que, por mérito do intérprete, uma personagem menor poderá obter bastante destaque durante a encenação. O problema da distribuição baseia-se no fato concreto de que as personagens centrais estarão presentes num maior número de cenas e que isso se converte em tempo de exercício. A desvinculação ajuda a repartir o tempo de atuação no espetáculo, tornando a participação mais equitativa. Obviamente, isso não assegura a todos os atores o mesmo nível de desenvolvimento no processo, ou que todas as participações sejam igualmente expressivas, mas garante espaço de atuação para que cada ator trabalhe suas potencialidades.

Inserido no processo de formação do ator estudante, a desvinculação também pode criar espaços profícuos para a discussão do processo de construção da personagem. Quando diferentes alunos estão incumbidos de compor um mesmo papel, a tendência é emergirem diferentes formas de abordá-lo e elaborar sua caracterização. Provavelmente, cada aluno apresentará uma proposta de desenvolvimento criativa, destacando diferentes aspectos do papel. Essa diversidade pode deflagrar inúmeras estratégias de construção da personagem, apontando outras formas de procedimentos. Nesses casos, considero importante que as individualidades sejam valorizadas durante o processo de composição, para que nenhum ator do elenco se transforme em modelo a ser copiado. Dessa forma, cada aluno teria em seus colegas uma fonte de inspiração e um aliado no processo de construção da personagem.

Escrevendo essas palavras, recordo-me das inúmeras conversas com colegas de turma com os quais tive a oportunidade de dividir a representação de um papel. Juntos, debatíamos questões acerca da compreensão das personagens, sua trajetória no drama e a caracterização. Como estávamos ambos estudando o mesmo papel, tínhamos interesse em dividir opiniões,

experimentar possibilidades e analisar seus resultados conjuntamente. Acredito que casos como esses enfatizam o aprendizado horizontal – de aluno para aluno – e transformam o processo de composição em um empreendimento coletivo, no qual o colega de curso é também objeto de estudo e fonte de aprendizado.

Pensando ainda no crescimento do artista e do espetáculo, o recurso pode ser empregado apenas durante os ensaios, como estratégia para aprofundar o conhecimento sobre as personagens do drama e a relação existente na situação dramática. A alternância de papéis como ferramenta metodológica, por exemplo, é comentada por Brecht, em seu livro *Teatro dialético* (1967, p. 209), em que afirma:

[...] Os atores deveriam trocar entre si papéis durante os ensaios, de forma que todas as personagens fossem possibilitadas de receber uma das outras, tudo aquilo que necessitam reciprocamente. Convém, além disso, que os atores vejam seus personagens representados por outros, que as vejam em outras figurações.

Ainda que não seja levado à cena, o recurso pode ser um aliado do processo, a medida que permite ao ator observar diferentes aspectos da personagem a ser interpretada. Além de possibilitar esse olhar “de fora”, as trocas amadurecem o entendimento acerca dos demais papéis que compõem o espetáculo, o que ajuda a esclarecer a conjuntura do drama, os pequenos conflitos e a relação existente entre as personagens da peça.

### **1.3. *Larilará, Macunaíma, Saravá*: impressões de uma experiência**

A seguir, apresentarei em maiores detalhes uma experiência de desvinculação ator/personagem realizada no curso de Interpretação Teatral da Escola de Teatro da UFBA. O processo criativo do espetáculo *Larilará, Macunaíma, Saravá* foi escolhido pelo fato de que faz uso da técnica, em três modalidades diferentes, permitindo a discussão do recurso sob diferentes aplicações. Outro aspecto de relevância encontra-se no fato de que foi nesse processo em que se deu o primeiro contato das atrizes que viriam a fazer *Dorotéia* com Hebe Alves, coordenadora do semestre e diretora de ambos os espetáculos.

Considero também que este foi um importante processo criativo vivido durante minha formação acadêmica, a partir do qual adquiri grande consciência de meus procedimentos de criação, assim como desenvolvi outros pela experimentação com os demais alunos. Como a montagem solicitou que os alunos compusessem diversas personagens, creio que a experiência tenha contribuído no desenvolvimento de minha desenvoltura para improvisar

diferentes composições cênicas, utilizar diferentes estratégias de elaboração do papel e exercitar as transições entre eles.

**Sinopse: *Larilará, Macunaíma, Saravá***

*Larilará, Macunaíma, Saravá*, de Marcos Barbosa, é uma adaptação do romance *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*, de Mário de Andrade, uma das mais importantes produções literárias do Movimento Modernista brasileiro.

Escrito em 1928, o livro conta a história de Macunaíma, um índio nascido na Amazônia e que prematuramente é transformado em adulto, devido ao seu comportamento inapropriado. Desde criança, o índio já era dado à preguiça, à mentira, além de ser ardiloso e promíscuo – não respeitando nem mesmo as mulheres de seus familiares.

O herói sai de sua aldeia com seus irmãos após matar acidentalmente a própria mãe e passa a percorrer os quatro cantos do Brasil em uma “odisseia brasileira”, encontrando diversos personagens de nosso folclore. Com Ci, a mãe do mato, Macunaíma tem uma história de amor que dá origem ao seu filho, morto prematuramente após mamar no seio envenenado da mãe, que havia sido picada por uma cobra. Com a morte do filho, Ci decide ir morar no céu, presenteando o herói com um muiraquitã<sup>13</sup> em formato de jacaré que rapidamente é perdida. Inicia-se então, uma saga para recuperar a pedra, que leva Macunaíma a São Paulo. Ao longo da rapsódia, a personagem principal sofre diversas metamorfoses: torna-se um adulto com cabeça de criança, um negro, um branco, transformando-se até mesmo em animais. Em suas aventuras sexuais, Macunaíma se deita com mulheres das mais diferentes origens raciais e culturais. Ele é a representação do processo de formação do povo brasileiro, marcado pela intensa miscigenação de povos e culturas.

**A montagem**

A adaptação do livro para o teatro foi realizada por Marcos Barbosa, especialmente para a o grupo Expressões Humanas, do Ceará, que encenou a peça em 2003. Cinco anos depois, em 2008, quando já era professor da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia, o dramaturgo teve o texto remontado, desta vez como espetáculo de pré-formatura do bacharelado em Interpretação Teatral.

A peça possui vinte e dois personagens, dentre eles o próprio Mário de Andrade, que relata o processo de escrita do livro. Éramos dezenove alunos/atores, que, em sua maioria,

---

<sup>13</sup> O muiraquitã é um artefato indígena talhado em pedra, representando pessoas e animais. A ele é atribuída a qualidade de amuleto, sendo, muitas vezes, um objeto de presente. Para a tribo das icamiabas, da qual Ci fazia parte, a oferta da pedra simbolizava o encontro sexual e/ou afetivo entre a índia e seu portador.

conviviam em prática contínua desde 2006. Esta convivência já estabelecida foi muito frutífera para o processo criativo que culminou na montagem do espetáculo.

Embora a escolha do texto a ser encenado já estivesse definida desde o início do semestre, os primeiros meses de trabalho não foram dedicados à encenação. O início destinou-se à investigação e à aproximação do método de trabalho desenvolvido por Hebe Alves. Os alunos foram apresentados aos exercícios mais característicos de sua metodologia, como “Quadrinhos”, “Fotograma” ou “Por que sim\por que não”.<sup>14</sup> As práticas de trabalho, não apenas serviram ao processo de formação dos alunos, como também foram importantes para iniciar os estudantes na linguagem estética que caracteriza os trabalhos da diretora. Juntas, essas técnicas pretendem oferecer uma estrutura a partir da qual os atores podem desenvolver suas potencialidades, de forma coletiva e autônoma.

Por diversas vezes, os alunos eram estimulados a criar cenas de maneira independente para depois receberem as modificações da direção e o comentário dos demais colegas. Além do estímulo à criação coletiva, o processo artístico fomentava também o posicionamento crítico dos estudantes durante o curso do semestre. Ao longo dos meses, os alunos foram se acostumando a um processo no qual era comum a intervenção de novas propostas, a discussão de opções cênicas e o debate da produção artística como atividade inerente ao processo de formação do ator. Essa característica acabou por descentralizar a elaboração das cenas, tornando a criação cênica um processo de sobreposição de ideias, discursos e referências. Como consequência direta, as cenas deixaram de ser percebidas como uma posse dos atores que nela estavam presentes e sim como parte de uma construção que é muito mais complexa. Esse fator foi de grande importância, quando a turma passou a se dedicar diretamente à montagem do espetáculo, sobretudo por que a encenação optou por fragmentar as personagens e dividir suas interpretações entre diferentes atores.

### **O processo**

Após o período inicial do semestre, marcado por experimentações cênicas, a chegada do texto oficializou o início dos trabalhos que culminariam na apresentação da mostra acadêmica. Desde a primeira distribuição de papéis já era possível notar que a encenação iria dividir a representação das personagens entre diferentes atores. Entretanto, com o decorrer das

---

<sup>14</sup> Maiores informações podem ser encontradas na tese de doutorado *Processos de encenação e formação do ator: o desdobramento de personagens, o Continuum de Reflexo de Susto e o Gesto Psicológico na composição cênica de textos de Nelson Rodrigues* (2008), ou na dissertação de mestrado *O triângulo de Ceres: metodologias fundamentais para formação de atores em Salvador*, de Roberto Lúcio Cavalcante de Araújo (ver as referências bibliográficas no final deste trabalho).

improvisações, outras modalidades de desvinculação, como os desdobramentos e a composição coletiva dos papéis, foram agregadas às estratégias de encenação.

Muitas vezes, os estudantes eram convidados a se dividir em dois ou mais grupos e a desenvolver diversas propostas de cena, a partir de determinado trecho do texto. Para isso, os alunos colocavam em prática alguns dos procedimentos criativos assimilados ao longo das aulas na construção de uma sugestão cênica a ser apresentada à turma. A cena final era, portanto, o resultado da síntese dessas construções, organizada pelo olhar da coordenadora, que assistia às apresentações e escutava as considerações dos alunos sobre a cena. Esse tipo de estratégia estimulava a criação, como iniciativa coletiva, e era um atrativo à escolha pela multiplicação das personagens em cena. Muitas vezes, ao observar duas interpretações diferentes de um mesmo papel, acabávamos levando as duas para a cena final, ao invés de escolher apenas um ator para interpretá-lo.

Além da interpretação das personagens presentes no texto dramaturgico, o elenco também ficou com a incumbência de construir, juntamente com a iluminação, todas as composições visuais. Na montagem, o palco nu servia de pretexto para que os atores construíssem, com seus corpos, os diferentes cenários pelos quais Macunaíma passava ao longo da peça, assim como as transições de espaço. Em consequência disso, o espetáculo preencheu-se de pequenas composições, personagens-bichos, personagens-planta, personagens-mobília etc. Cada ator/aluno podia, portanto, se experimentar através de diferentes papéis, maiores ou menores, e também fazer as intervenções sonoras. Durante quase todo o espetáculo, o palco permanecia cheio de atores, sendo a única exceção as cenas finais, quando o herói retorna para a floresta e encontra tudo desmatado. A solidão da personagem transparecia no palco quase vazio, que logo depois se enchia novamente, quando Macunaíma decide ir para o céu e se transformar na constelação da Ursa Maior. A peça termina com todos os atores em cena, posicionados conforme as estrelas da constelação.

### **Alguns exemplos de desvinculação ator/personagem identificados no processo**

#### **a) Vários atores representando uma mesma personagem em cenas diferentes**

No caso de *Larilará*, *Macunaíma*, *Saravá*, a presença do recurso não era interessante somente do ponto de vista didático. A técnica, em diversos aspectos, aproxima-se do discurso que sustenta o livro e a peça. A possibilidade de ver mais de um ator interpretando

Macunaíma reforça os constantes processos de metamorfose pelo quais passa a personagem ao longo da história, e destaca o aspecto subversivo da estrutura narrativa.

Neste processo, a desvinculação impulsionou os atores em torno de uma construção coletiva das personagens, pela qual cada intérprete desenvolve sua própria composição, mas, ao mesmo tempo, se deixa influenciar pela criação dos demais, procurando um caminho que alcançasse alguma unidade entre as interpretações.

### **b) O desdobramento da personagem em cena**

O desdobramento da personagem (ALVES, 2008) é mais uma possibilidade de desvinculação. O que caracteriza o desdobramento é o fato de que, nesses casos, mais de um ator representa a mesma personagem, simultaneamente. O público pode, portanto, observar diferentes caracterizações de um mesmo papel, ao mesmo tempo, cabendo a ele fazer uma síntese dessas composições. A técnica torna a compreensão de uma personagem uma atividade mais complexa, que envolve a participação direta do público.

O uso do desdobramento é uma prática recorrente em espetáculos dirigidos por Hebe Alves, sobretudo na academia. O tema está presente, inclusive, em sua já citada tese de doutorado.<sup>15</sup> Em seu trabalho, a diretora costuma utilizar o recurso para apresentar diferentes aspectos da composição, a medida que solicita a cada ator que enfatize determinadas características do papel. Dessa maneira, reforça-se a multiplicidade presente em cada personagem e suas controvérsias, possibilitando diferentes leituras de um mesmo papel.

Em *Larilará*, *Macunaíma*, *Saravá*, a personagem Jiguê, irmão de Macunaíma, foi representada por atores de tipos físicos muito distintos: atores e atrizes o interpretaram, dentre eles, pessoas gordas, magras, altas, baixas, atléticas e de diferentes raças. Além de enriquecer o aspecto visual e oferecer múltiplas compreensões do papel, o uso do desdobramento proporciona outras possibilidades de criação, no âmbito vocal, pois transforma a personagem numa construção polifônica. A presença de diferentes atores em cena permite a sobreposição de vozes, a divisão de falas, o uso de diferentes texturas simultaneamente, ecos etc. São muitas as possibilidades. Essa característica foi muito marcante durante a encenação do espetáculo, pois os atores aproveitaram o desdobramento para realizar ações que dificilmente conseguiriam se estivessem sozinhos.

---

<sup>15</sup> *Processos de encenação e formação do ator: o desdobramento de personagens, o Continuum de Reflexo de Susto e o Gesto Psicológico na composição cênica de textos de Nelson Rodrigues.* (Ver referências bibliográficas)

A despreocupação com as convenções realistas estimularam ainda mais a investigação em torno da exploração das possibilidades corporais, vocais e de interpretação. Um exemplo disso está no fato de que muitas vezes as múltiplas representações de uma personagem dialogavam e contracenavam entre si, se olhando e se tocando. Para um olhar mais atento, esse fato poderia mostrar aspectos psicológicos do papel, momentos de indecisão ou conflitos internos, que transpareciam através da contracena dos atores entre si.

### **c) A composição coletiva**

Quando uso o termo “composição coletiva” refiro-me aos casos em que uma personagem é interpretada por um conjunto de atores que, juntos, configuram uma única composição. Por exemplo, em determinado momento do espetáculo, Macunaíma encontra uma cascata chamada Naipi. Esta personagem era interpretada por uma média de seis mulheres que, executando uma partitura corporal, desenhavam a cascata. Nesse caso, cada atriz era uma peça integrante de uma única cascata que estava em cena. Da mesma maneira ocorreu com a personagem boiuna Capei, uma cobra que foi representada por cinco atores enfileirados.

Os casos de composição coletiva requisitam grande sintonia entre os intérpretes que regem o papel. O recurso é mais específico que os demais, pois não se trata apenas de associar e gerenciar criações individuais que estão justapostas. Nesses exemplos, a personagem só existe mediante a presença e o empenho de um grupo coeso. A composição da personagem Naipi foi uma das mais trabalhosas do processo, pois solicitava o entrosamento entre as atrizes e a investigação coletiva em torno de um mesmo problema: como representar uma cascata usando apenas as potencialidades oferecidas pelo corpo e pela voz? Esta empreitada solicitou grande esforço criativo por parte do grupo, que, durante algumas semanas, experimentou diversos arranjos em busca da melhor maneira de representar a cascata. Nesse processo, a presença da direção se fez especialmente importante, pois a investigação necessitava de um olhar externo, que orientasse as atrizes em torno das configurações propostas. A formatação final de Naipi terminou, inclusive, partindo da própria Hebe Alves, que organizou diversos elementos experimentados anteriormente, para compor uma coreografia<sup>16</sup> que melhor representasse o movimento das águas presentes na cascata.

Muitas vezes, a composição coletiva pode tornar o trabalho mais lento, pois exige a adequação do elenco à construção da personagem. Em outras vezes, como no caso da boiuna

---

<sup>16</sup> A composição final da cascata caracterizou-se pela execução de movimentos estabelecidos e ensaiados, o que fez com que a cena em muito se parecesse com uma composição coreográfica de dança.

Captei, esse processo pode ser muito mais simples. A configuração da boiuna surgiu de uma proposta elaborada pelos alunos durante uma das primeiras improvisações do papel. Neste caso, entretanto, considero que toda a jornada de ensaios e exercícios realizada anteriormente contribuiu para acelerar a afinação do grupo em torno da construção, o que se pôde notar na velocidade pela qual a proposição foi desenvolvida pelo grupo.

### **Reverberações**

Ao relatar minhas impressões do processo criativo vivido em *Larilará*, *Macunaíma*, *Saravá*, não me interessou analisar aspectos referentes à recepção do espetáculo. A descrição desse processo criativo se faz importante, pois permite observar que algumas escolhas de encenação podem gerar infinitas possibilidades de investigações cênicas acerca da construção da personagem. A liberdade de subverter o texto e a distribuição não tradicional dos papéis proporcionam espaços para que o estudante vivencie sua liberdade criativa. Os resultados dessas investidas são imprevisíveis, mas aprender a lidar com o risco é um dos aprendizados mais importantes para um ator, sobretudo quando nos referimos a um estudante de teatro em processo de formação.

Através da análise das escolhas de encenação presentes no espetáculo, é possível identificar que a desvinculação entre o ator e as personagens de uma peça, pode operar de diferentes maneiras. Neste trabalho, estão presentes apenas alguns exemplos de uso do recurso, baseados nas experiências que tive como atriz e plateia, e nas modalidades que consegui detectar. Entretanto, os exemplos citados não esgotam os possíveis desdobramentos do recurso, até pelo contrário. Não só acredito na existência de outras variações, como de antemão manifesto grande interesse em investigar outras formas de emprego da técnica, considerando este um bom tema para minhas futuras pesquisas.

### **1.4 Dorotéia e a rotação de personagens**

Começo agora a apresentar minhas elucubrações sobre o processo criativo de *Dorotéia*, tendo em vista que o tema da desvinculação ator/personagem já foi introduzido, assim como suas múltiplas possibilidades de aplicação. Dentre estas, existe uma que ainda não foi comentada, mas que aparece de maneira expressiva no espetáculo, à qual chamarei de *rotação de personagens*.

#### **1.4.1 Sobre a rotação de personagens**

A rotação refere-se aos casos em que todas as personagens de uma situação dramática (ou a maioria) são interpretadas por todos os atores. Ao longo de uma cena, ou espetáculo, os intérpretes trocam de papéis entre si, de forma que todos transitam pela grande maioria das personagens, ao longo da representação. Em *Dorotéia*, as trocas de papéis não ocorrem em momentos de entrada e saída de cena, elas se realizam no palco, aos olhos do público, em momentos estratégicos, determinados pela encenação.

A rotação é uma modalidade que, além de dissociar o elo entre um único ator e uma personagem, reivindica para o elenco a autoridade sobre a narrativa. Isso acontece devido ao fato do recurso criar um efeito de distanciamento, por parte do público, no qual não ocorre a identificação subjetiva com o papel. Além de não ser vivenciada por um único ator, a caracterização das personagens é fragmentada por constantes momentos de troca. Em decorrência, o caráter representativo da atuação ganha destaque pela construção de um discurso implícito que afirma: “somos atores, viemos aqui contar uma história, estamos jogando a partir de um texto e não pretendemos criar a ilusão de que somos, de fato, essas personagens”.

Devido às diversas trocas, o foco da percepção concentra-se mais na relação entre os papéis do que nas personagens em si. Uma característica da rotação é que as constantes mudanças exigem do público um esforço intelectual ainda maior, de sua parte, para acompanhar o desenrolar da trama. Ela fragmenta a ação dramática e encarrega a plateia da tarefa de juntar os pedaços. Por outro lado, as transições revelam diversas facetas de uma mesma personagem, o que enriquece a análise e não encerra sua percepção em torno somente de uma atuação. Acompanhando os diferentes aspectos que podem ser enfatizados, a depender de cada ator, o público acaba, também, por reconhecer quais elementos são os mais recorrentes e característicos de cada personagem, e de que forma eles influenciam em sua trajetória dramática.

É importante esclarecer que, apesar da rotação se recusar a criar a ilusão de que um ator é de fato uma personagem, ela não impede que se estabeleçam níveis de aproximação que repercutam na plateia. Como foi dito, o recurso põe em foco as relações interpessoais, colocando os conflitos como os grandes protagonistas da peça. Ao dar vida a esses conflitos, o elenco apresentaria ao público a seguinte questão: “essa personagem não sou eu, mas poderia ser, assim como poderia ser você...” Em *Dorotéia*, as atrizes não apenas

representavam as personagens, como também deflagravam as mulheres que existem por trás dos papéis cênicos e dos papéis sociais impostos à figura feminina.

### 1.4.2 Sobre o espetáculo

*Dorotéia* é um texto escrito por Nelson Rodrigues em 1949. Definida pelo próprio autor como uma “farsa irresponsável em três atos”, o texto foi classificado como uma de suas “peças míticas”, de acordo com a definição de Sábato Magaldi (1981-1990).<sup>17</sup>

A trama retrata a opressão do desejo feminino na esfera familiar, por meio das personagens Flávia, Carmelita e Maura, três primas viúvas, que residem numa casa sem quartos, em eterno luto e vigília contra a volúpia. É uma família de mulheres feias, de “um corpo tão seco e tão magro, que não sei como há nele sangue, como há nele vida” (RODRIGUES, 2004, p. 207). São mulheres que se orgulham de uma extremada castidade, tão grande, ao ponto de serem incapazes de enxergar a presença masculina, sendo, portanto, cegas para os homens. O repúdio ao sexo oposto chega ao ponto das mulheres desta família possuírem a tradição de sentir náusea do esposo na noite de núpcias:

D. Flávia: Não, mulher miserável! Em nossa família nenhuma mulher pode morrer antes da náusea... É preciso, primeiro, sentir a náusea... E aquela que perecer antes, morre em pecado e paixão... (lenta) Nem terá sossego na sua treva... Não podes morrer ainda, talvez não possas morrer nunca. (RODRIGUES, 2004, p. 208)

Dona Flávia possui uma filha, a adolescente Maria das Dores, jovem que nasceu de cinco meses e morta. Contudo, conforme a tradição familiar, a menina não poderia ser enterrada antes da náusea. Por essa razão, ela continua existindo, na ignorância da própria morte:

D. Flávia: Sim, porque eu poderia ter dito ‘Minha filha, infelizmente você nasceu morta’, etc. etc. (patética) Mas não era direito dar esta informação... Seria pecado enterrá-la sem ter conhecido o nosso enjôo nupcial... (tom moderado) De forma que Das Dores foi crescendo... Pôde crescer, na ignorância da própria morte... (ao ouvido de Dorotéia) Pensa que vive, pensa que existe... (formalizando-se e com tom de extrema naturalidade) e ajuda nos pequenos serviços da casa... (RODRIGUES, 2004, p. 208-209)

Apesar de acreditar que existe, Das Dores é ignorada pelas demais personagens, ao longo de praticamente todo o primeiro ato. Sua suposta vida resume-se a esperar pelo dia de sua primeira noite, para que possa, enfim, cumprir seu destino. A trama inicia-se na véspera da noite de núpcias, quando Dorotéia, uma prima distante, bate na porta da casa, pedindo abrigo. Ao entrar, suas primas percebem que ela representa tudo o que a família considera

---

<sup>17</sup> Sábato Magaldi (1981-1990) foi um dos principais organizadores da obra de Nelson Rodrigues. Ele classificou sua obra dramaturgica em três categorias: Tragédias Cariocas, Peças Míticas e Peças Psicológicas.

abominável: a moça é bonita, sensual, cheira bem e se veste “como as profissionais do amor do princípio do século” (RODRIGUES, 2004, p. 198); sua presença representa tudo o que, para suas primas, contraria a virtude feminina. Dorotéia é uma ex-prostituta e, diferente das outras mulheres da família, ela enxerga os homens:

Dorotéia: Não tive o defeito de visão que as outras mulheres da família têm... (segreda) Eu era garotinha e via os meninos... Mentia que não, mas via... E maiorzinha, também via os homens...

Maura: Amaldiçoada desde criança!

Dorotéia: Comecei a pensar, ‘Se me caso não vou ter a náusea’... Fiquei com essa idéia na minha cabeça, me atormentando... Não dormia direito e estava emagrecendo... Comecei a ficar acho que meio doida... Ouvia vozes me chamando para a perdição, me aconselhando a perdição... (RODRIGUES, 2004, p. 203; p. 204)

Entretanto, após a morte de seu filho, Dorotéia decide se tornar uma mulher “direita”. A personagem é atormentada pela presença de um jarro que, quando aparece, anuncia o desejo incontido:

Dorotéia: [...] Quando um homem qualquer vai entrar na minha vida, eu o vejo... direitinho... (baixa a voz) Sei, então, que não adiantará resistir... Que não terei remédio se não agir levemente... (com terror) É isso que eu não quero, depois que meu filho morreu, não! Porém, se me expulsardes, ou se demorardes numa solução (terror) o jarro aparecerá... (RODRIGUES, 2004, p. 209)

Fugindo do jarro, ela quer voltar ao seio da família, ser igual às outras. Todavia, para ser acolhida, a personagem precisa renegar sua beleza e aceitar o aspecto hediondo característico de suas parentas: ela precisa adquirir chagas. Por essa razão, a personagem é incentivada a procurar Nepomuceno, personagem que não aparece em cena, mas que possui alguma doença contagiosa que lhe devora o corpo,<sup>18</sup> talvez lepra ou sífilis.

A reviravolta da trama dá-se a partir do segundo ato, quando chega o momento da primeira noite de Maria das Dores. Seu noivo, Euzébio da Abadia, entra em cena, trazido pela mãe, D. Assunta da Abadia, senhora que se esforça por parecer com as mulheres da família de D. Flávia. O rapaz, na verdade, é um par de botinas, um objeto que é manipulado ao longo da peça. À luz das botinas desabotoadas, todos os desejos reprimidos se revelam... Uma a uma, as primas cedem à volúpia e entram em um estado de histeria sexual. Flávia, na tentativa de restabelecer a ordem na casa, estrangula Maura e Carmelita, mas não consegue controlar a si mesma. Maria das Dores enxerga o seu noivo e se entrega ao idílio amoroso, recusando a náusea. Sua mãe revela, então, sua condição de morta. Ao saber que jamais viveu, Das Dores decide retornar ao ventre da mãe, para nascer viva e se fazer mulher. A peça termina com D.

---

<sup>18</sup> Nepomuceno é uma recorrência na obra de Nelson Rodrigues. Ele aparece também na peça *Otto Lara Rezende ou Bonitinha, mas ordinária*, sendo uma figura de aspecto horrendo, que vaga pela Tijuca.

Flávia grávida, na casa vazia, acompanhada apenas de Dorotéia, que já se encontra desfigurada pelas chagas. Esta última pergunta:

Dorotéia (num apelo maior): Qual será o nosso fim?  
D. Flávia: Vamos apodrecer juntas. (RODRIGUES, 2004, p. 253)

### 1.4.3 A montagem

A peça estreou no Espaço Cultural da Barroquinha, em 2010, voltando em cartaz, em segunda temporada, em janeiro de 2011, no Espaço Xisto Bahia. Ainda em 2011, o espetáculo realizou uma curta circulação pelo interior baiano, apresentando-se em Santo Amaro da Purificação e em Valença. Além disso, participou do *8th International Student Theatre Festival “Teatralny Koufar”* (Oitavo Festival Internacional de Teatro Estudantil), sendo premiado na categoria especial: Inovação e Criatividade. Na programação do festival, há o Clube de Crítica, encontros para o debate das obras apresentadas. Dentre os aspectos comentados na ocasião, destacou-se o fato das atrizes revezarem-se na interpretação das principais personagens do espetáculo. Além das trocas realizadas em cena, o figurino também surgiu como fonte de curiosidade, visto que é através de sua manipulação que se operam as diferentes caracterizações dos papéis do espetáculo.

De fato, este foi o principal desafio dado ao nosso figurinista, Agamenon de Abreu: conceber uma vestimenta que representasse, ao mesmo tempo, Dorotéia, Flávia, Carmelita, Maura e Das Dores. Ele idealizou um *collant* decotado, nas cores vermelha e vinho, usado sob uma pesada saia azul-escura, que possui uma grande fenda na frente. O figurino possui ainda um véu azul-escuro, amarrado sobre a cintura, meias 5/8 vermelhas e sapatos de flamenco. A partir desses elementos, as atrizes formavam diferentes caracterizações, de acordo com as personagens:

- Flávia, Carmelita e Maura: véu sobre a cabeça, caindo por cima do corpo, de maneira a cobrir o *collant* vermelho, escondendo o decote. A saia fica fechada.
- Dorotéia: véu amarrado na cintura, mostrando o *collant* vermelho e o decote. A atriz manipula as fendas da saia, mostrando as pernas.
- Maria das Dores: a atriz que interpreta Das Dores se posiciona embaixo de um enorme tecido de filó branco. Assim como Dorotéia, ela traz o véu amarrado à cintura.



Figura I: Cena do espetáculo  
Foto: Alessandra Nohvais (2012).

A escolha da direção em usar a rotação como estratégia de encenação deu-se como forma de trabalhar algumas características específicas desse processo criativo. Em primeiro lugar, a encenação do texto teve que lidar com uma circunstância concreta, no que se referia ao perfil das atrizes em relação às personagens a serem interpretadas. O elenco do *Panacéia Delirante* era demasiadamente jovem para interpretar as primas viúvas. Apesar da juventude e da aparência agradável, não havia o interesse em apelar para uma caracterização de velha, pelo contrário, o desejo da direção era explodir o caráter representacional da montagem. Na esfera do discurso implícito, era como se as atrizes aceitassem contar a história, recusando-se, entretanto, a encarnar o tipo de mulher apresentado na obra e tudo o que ele representa socialmente. Nesse intuito, o recurso exerce muito bem esta função, pois fragmenta a relação ator/personagem, a cada troca entre as intérpretes.

Outra preocupação existente, visto que a montagem resulta de uma pesquisa acadêmica (PIBIC), era dar a todas as atrizes igual participação no espetáculo. Essa intenção veio reforçar ainda mais a decisão de colocar as atrizes para se revezarem em torno dos papéis, pois a estratégia divide as participações na peça de maneira bastante equitativa. Além

disso, a escolha exigiu que as intérpretes se aprofundassem no estudo de todas as personagens, abrangendo seus conhecimentos acerca do espetáculo.

Além da rotação, a encenação ainda faz uso do desdobramento das personagens, inserindo momentos em que todas as atrizes representam um mesmo papel. Nesses instantes, o caráter múltiplo das composições destaca as particularidades da composição de cada atriz, o que revela a complexidade presente em cada personagem.

Do ponto de vista da construção dos papéis cênicos, o processo de uma peça nesses termos aponta para uma composição coletiva e complexa, na qual cada intérprete precisa desenvolver uma leitura aprofundada de todas as personagens da peça. Ao mesmo tempo, é preciso estabelecer determinada sintonia entre os demais atores, quanto ao entendimento das personagens e do discurso que o grupo deseja imprimir à obra. Nesse sentido, o processo criativo solicita um trabalho reforçado de estudos do texto, dos papéis em questão, e, especialmente, um debate sobre o que se deseja expressar com o espetáculo. Essas reflexões, nos casos de rotação, precisam ser analisadas em conjunto, apresentadas e questionadas por todos os atores e pela direção, num procedimento polifônico que exige, muitas vezes, bastante tempo e paciência.

Para a composição corporal, seria interessante também estabelecer um ponto de partida comum, uma referência concreta, a partir da qual os artistas podem desenvolver a criação de modo coletivo, perguntando-se de que maneira as referências escolhidas repercutem sobre a personagem que se deseja compor. O uso de um referencial poético, sonoro ou visível, contribui também para que a elaboração não se torne demasiadamente intelectual. Michael Chekhov, um dos autores de referência na pesquisa que resultou no espetáculo *Dorotéia*, afirma que o pensamento analítico sufoca a imaginação e que seria necessário procurar diferentes maneiras de motivar o impulso criador do artista (1996 p. 29-35). No caso de *Dorotéia*, a inspiração inicial deu-se a partir da reprodução corporal de imagens visuais, especificamente através das pinturas de Edgar Degas, Toulouse-Lautrec e das gravuras do *Contínuum* do Reflexo de Susto, presentes no livro *Anatomia emocional*, de Stanley Keleman (1992). Posteriormente, outros elementos – pinturas, fotografias, gravuras e filmes – foram trazidos pelas atrizes e pela direção do espetáculo. Juntos, eles formaram um acervo de referências visuais úteis à composição cênica.

No próximo capítulo - *Inventando Dorotéias: construção, sobreposição e apropriação das personagens*- será analisado o processo de criação das personagens do espetáculo

*Dorotéia*, bem como a maneira como a desvinculação ator/personagem interfere na composição dos papéis, e sua repercussão no processo criativo.

## 2. INVENTANDO DOROTÉIAS: CONSTRUÇÃO, SOBREPOSIÇÃO E APROPRIAÇÃO DAS PERSONAGENS

No capítulo anterior, foram apresentadas reflexões iniciais sobre a desvinculação ator/personagem. Nela, foram inseridas algumas das situações nas quais o recurso está presente, a saber: quando um ator interpreta diversas personagens, uma personagem é interpretada por diferentes atores, o papel é representado por um coletivo de intérpretes, há trocas de papéis etc. Entre elas, merecem destaque, de agora em diante, as modalidades do recurso que são utilizadas no espetáculo *Dorotéia*: o desdobramento e a rotação de personagem. Vale lembrar que o desdobramento de personagem se refere aos casos em que diversos atores interpretam a mesma personagem, numa mesma cena, simultaneamente. A rotação, por outro lado, caracteriza a estratégia de encenação na qual os atores se revezam na representação de grande parte dos papéis de um espetáculo, num jogo de troca de personagens.

Por serem muitas as possibilidades de uso da desvinculação, torna-se difícil discutir de maneira generalizante a construção da personagem em tais processos. Isto se deve ao fato de que a técnica não conduz a criação em direção a uma metodologia ou estética específica. O que se poderia afirmar, a meu ver, a respeito da desvinculação entre o ator e a personagem, é que esta multiplica as possibilidades de representação. Para além disso, quase tudo é possível. Cada diretor, ou ator, tende a encontrar suas próprias estratégias de lidar com os múltiplos procedimentos criativos em curso, procurando maneiras de se orientar durante o processo criativo.

Por essa mesma razão, não faria muito sentido discutir a aplicação do recurso sem considerar as especificidades de cada experiência, visto que cada ator tende a elaborar, de maneira muito particular, as estratégias desenvolvidas durante a montagem de cada um dos espetáculos dos quais faz parte.

Em *Dorotéia*, a presença da desvinculação ator/personagem por intermédio do revezamento de atores representou o desafio de estudar e compreender todas as personagens do espetáculo, e de representá-las em consonância com as demais atrizes do projeto. Foram dois anos de estudos, experimentações, conversas, convergências e divergências de opiniões sobre o texto e a obra de Nelson Rodrigues como um todo. Escolho este espetáculo como exemplo, pois, por ter vivenciado os conflitos do processo criativo como atriz, me sinto capacitada para discutir a utilização do recurso da rotação de personagens e suas possíveis implicações no desempenho do ator e sua liberdade criativa. Mas destaco que essa é apenas

uma experiência entre tantos espetáculos ou cenas que optaram por dissociar a figura do ator de uma única personagem dramática.

Sendo assim, procuro avaliar alguns dos princípios que nortearam a criação das personagens para o espetáculo *Dorotéia*, refletindo sobre a influência da rotação no processo de criação e formação das atrizes envolvidas. Nesse intuito, o estudo se debruça sobre as referências teóricas e criativas presentes no processo criativo, a partir das quais se desenvolveu a construção das personagens da peça.

## 2.1 Um possível ponto de partida

Quando surgiu a ideia de iniciar uma pesquisa PIBIC, tendo Hebe Alves como orientadora, em 2008, a proposta era escolher como eixo temático o estudo do feminino na obra de Nelson Rodrigues. A questão do feminino e suas diferentes representações é um assunto de muito interesse do Panacéia Delirante e já serviu de tema para diversas iniciativas e experimentos do grupo após a estreia de *Dorotéia*. Pensar o que é ser mulher, o que isso representa socialmente nos dias de hoje, o que representava nos anos anteriores, as manifestações ditas como femininas – esses são assuntos que nos inquietaram e ainda comovem esse grupo que, ao menos por enquanto, é formado apenas por mulheres.

Ao propor o tema inicial a Hebe Alves, que formatou o projeto de pesquisa *Da Negação do Amor: um estudo da anatomia emocional das personagens da peça Dorotéia de Nelson Rodrigues*, sobre a justificativa do projeto, assim escreveu:<sup>19</sup>

Embora ao ator caiba a tarefa de articular todos os elementos da montagem no ato da representação, e sejam diversas as abordagens sobre o seu trabalho e muitas as escolas, visões e estilos interpretação teatral, ainda são escassos os estudos acerca da preparação do ator e suas possibilidades de desempenho de papéis. Esse fator encoraja a iniciativa contida nesta proposta de construção do desempenho teatral através da abordagem corporal/emocional, por intermédio de um procedimento criativo baseado no conceito de Anatomia Emocional, elaborada por Stanley Keleman, a partir da ideia de que a estrutura muscular do indivíduo se forma em sintonia com sua experiência intelectual, sensorial e psíquica. Surge, dessa maneira, a indagação sobre qual seria o papel desempenhado pela vida afetiva do indivíduo em uma resposta assim organizada. E mais, como o corpo reflete essas vivências? Este me parece um bom ponto de partida para tratar de um dos aspectos mais delicados do trabalho do ator: a ação coordenada de seus pensamentos, sua vontade, sua emoção e seu corpo físico no ato da elaboração de personagens e atuação cênicas. (ALVES, 2009)

O estudo da *anatomia emocional*, além de ser parte integrante da pesquisa pessoal de Hebe Alves, reflete a iniciativa de pensar os conflitos além do nível dramaturgico ou social,

---

<sup>19</sup> Declaração presente no Projeto de pesquisa da orientadora.

questionando-se sobre sua presença impressa no corpo. No livro, *Anatomia emocional*, Stanley Keleman defende que “a estrutura anatômica é o arquétipo básico do pensamento e da experiência” (1992, p. 171). Dessa maneira, o corpo de um indivíduo seria um registro anatômico da vivência de cada um e estaria sempre se reorganizando, como forma de corresponder às diferentes situações cotidianas. No capítulo *Agressões à forma*, este autor apresenta, através de figuras, sete exemplos de reorganização corporal diante de uma situação de alarme. Dessas sete, seis compõem o *Continuum* do Reflexo de Susto:

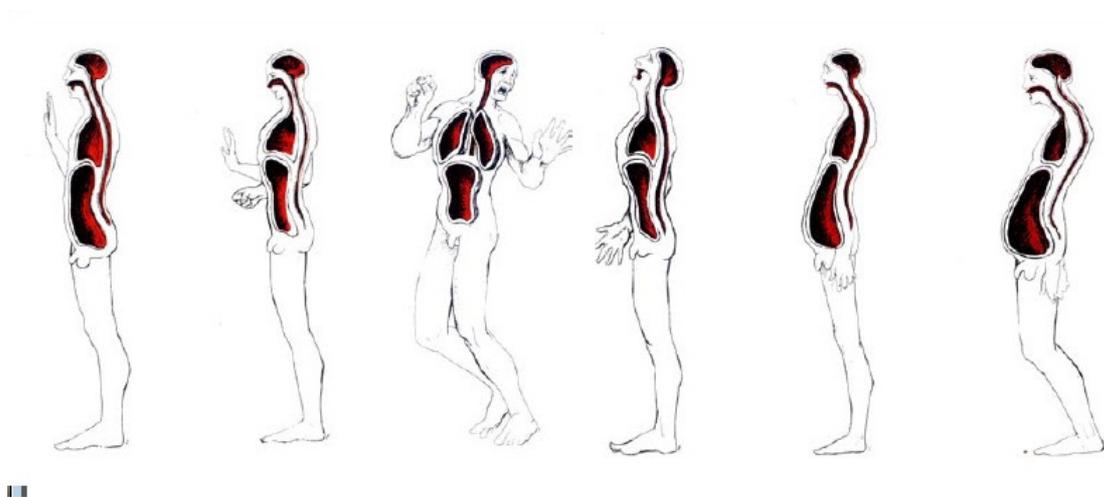


Figura II: Gravuras do *Continuum* do Reflexo de Susto (KELEMAN, 1992, p. 88-89).

Em breves palavras, o que Keleman (1992) afirma sobre o *Continuum* do Reflexo de Susto é que este é um mecanismo que prepara o ser humano para lidar com a ameaça. Em tais situações, o indivíduo se rearticula, física e emocionalmente, na tentativa de lidar com a tensão gerada, tendendo a retornar à atividade normal quando passa o perigo. No citado livro, essas modificações são representadas pelas seis figuras acima apresentadas, chamadas por Hebe Alves de pranchas (existe ainda uma sétima, que não faz parte do *Continuum*, pois se refere ao temor que “congela” a forma corporal). Entretanto, em algumas situações, o indivíduo pode permanecer em um dos estágios do reflexo, incorporando esse padrão somático à sua vida habitual:

Esse mecanismo, chamado de ‘reflexo de susto’, tem por objetivo lidar com emergências ou pequenos períodos de alarme. Nos detemos, paramos, nos afirmamos, contraímos os músculos, prendemos a respiração, investigamos e respondemos, esperando o perigo passar ou agindo. Se a ameaça é grave ou se recusa a desaparecer, o padrão de susto se aprofunda. Nós a evitamos, desviamos-nos dela, nos preparamos para lutar ou fugir. Se a ameaça continua ou se as posturas que adotamos não a reduzem, nos escondemos, nos encolhemos, nos rendemos ou

colapsamos. Em termos ideais, os perigos internos ou externos criam uma reação que muda nossa forma apenas temporariamente. Quando o perigo passa, voltamos a um estado de atividade normal. Mas isso nem sempre acontece. Uma reação pode persistir ou aumentar até que se torne parte contínua da estrutura. Essa continuidade de uma resposta temporária chamasse estresse. (KELEMAN, 1992, p. 76)

Ao longo da pesquisa PIBIC, fiquei encarregada de aprofundar meus estudos ao redor deste tema, embora este tenha sido um assunto recorrente durante as investigações artísticas grupais. Por diversas vezes, investigamos paralelamente a trajetória dramática presente no texto e sua representação através das pranchas. Isso porque partimos da premissa de que Nelson Rodrigues constrói situações-limite e personagens com estados emocionais intensos, o que justificaria o diálogo com as teorias de Keleman (1992). O próprio Nelson Rodrigues reconhece essa característica, chegando a afirmar que é justamente desse exacerbamento que carece a maioria das pessoas: o “personagem no palco é mil vezes mais real, mais denso e, numa palavra, ‘mais homem’ que cada um dos espectadores. [...]. Está no palco, com as olheiras de carvão, mas ‘vive’. Tem a autenticidade, a gana, a garra, o delírio que nos faltam”. (RODRIGUES, 1954)

Assim como eu, cada atriz se responsabilizou por um aspecto da pesquisa. Jane Santa Cruz, por exemplo, investigou as recorrências temáticas na obra do dramaturgo e a sua bibliografia. Lilith Marques investigou a preparação do ator e a composição da personagem, a partir do trabalho desenvolvido por Michael Chekhov no livro *Para o ator* (1996). Nas referências bibliográficas sobre o trabalho do ator, identifiquei em Chekhov a principal fonte teórica da pesquisa. Ele formula a ideia de Gesto Psicológico (doravante chamado de GP), que é uma estratégia de abordagem do papel dramático, elaborada como alternativa à análise meramente racional do texto.

Imagine que você vai interpretar uma personagem que, de acordo com sua primeira impressão geral, possui uma vontade férrea e inquebrantável, está dominada por desejos autoritários, despóticos, e cheia de ódio e desprezo ou repulsa. Você trata de procurar um gesto global adequado que possa expressar tudo isso numa personagem e, após algumas tentativas, talvez o descubra. [...] Quando repetido várias vezes, tenderá a fortalecer sua vontade. [...] Assim, por meio do gesto você penetra e estimula as profundezas de sua própria psicologia. (CHEKHOV, 1996, p. 76)

Chekhov (1996) defendia que o movimento poderia ser utilizado para alimentar a vontade do ator. Por meio da repetição de determinado gesto, o ator poderia se aproximar dos desejos que movem a personagem que irá interpretar. Por essa razão, elaborou a metodologia do GP, que sugere ao intérprete que desenvolva um gesto que sintetize o caráter e o desejo do papel, para que esta movimentação sirva de referencial. Através da repetição e do estudo do GP, o ator poderia mobilizar e fortalecer sua vontade de agir dentro da lógica da personagem.

O Gesto Psicológico é um recurso desenvolvido para contribuir com o trabalho do ator. Não se trata, contudo, de uma ferramenta voltada para uma determinada estética de interpretação. Chekhov inclusive destaca que o GP não deve “ser mostrado ao público, assim como não se espera que um arquiteto mostre ao público os andaimes de seu edifício” (1996, p. 94-95).

No processo, o uso do GP esteve atrelado às composições desenvolvidas a partir das pranchas do reflexo de susto. Algumas vezes, as pranchas serviram de base para a construção dos GP, em outras, os GP serviram de fundamentação teórica para o uso das pranchas na investigação cênica.

Seguindo com as pesquisas individuais, Milena Flick encarregou-se de realizar um estudo sobre o grotesco, tendo como ponto de partida o manifesto *Do grotesco e do sublime*, de Victor Hugo (1988) e o livro *A história da feiura*, de Umberto Eco (2007). Nesse caso, o estudo dialoga com as diferentes representações do feminino, sobretudo nas artes plásticas, e analisa o uso do grotesco na obra de Nelson Rodrigues, especialmente em *Dorotéia*. Vale lembrar que a peça conta a história de mulheres que se orgulham da própria feiura e que se submetem a uma clausura espontânea, longe de qualquer contato com o sexo masculino.

Por último, a atriz Camila Guilera investigou o uso de pinturas e esculturas como instrumentos criativos para a construção das personagens. Para compor os papéis da peça, a pesquisa inspirou-se nas representações femininas de dois gênios da pintura: Edgar Degas e Toulouse-Lautrec. De Degas, pesquisamos as bailarinas (1881; 1897; 1898-99; 1876-78) e banhistas (1886; 1885-86; 1888-90), cuja inspiração serviu especialmente para a composição da personagem Das Dores. Lautrec, por sua vez, nos inspirou com suas pinturas de cabarés e os pôsteres desenhados para divulgar os shows de danceterias (1893; 1891; 1895). A obra do pintor serviu de referência especialmente na elaboração da personagem Dorotéia.

### **2.1.1 Os primeiros experimentos**

Os primeiros meses de pesquisa foram destinados ao estudo e à compreensão das referências bibliográficas. Este período foi de grande importância para o processo criativo, por diversas razões. Em primeiro lugar, foi nessa fase que cada estudante começou a estudar e a discutir metodologias de pesquisa. Em segundo, porque tal momento caracterizou-se pelas primeiras investigações individuais, nas quais cada pesquisadora se debruçou sobre seu objeto particular, apresentando inquietações a serem discutidas coletivamente. Em terceiro, foi um período caracterizado por muitas reuniões de análise e debate da obra de Nelson Rodrigues.

Essas reuniões contribuíram para equalizar o entendimento sobre a obra e o estilo do autor, para compartilhar material de referência, esclarecer dúvidas e levantar questões. Por fim, essa fase abriu os primeiros espaços para o encontro e o confronto de ideias, permitindo o fortalecimento do espírito crítico e a elaboração de um discurso sobre o que queríamos falar com o espetáculo.

Foi nesse período que realizamos o seminário *As faces de Nelson*, evento que promoveu cinco encontros semanais para discutir a produção de Nelson Rodrigues, em diferentes óticas, dentre elas a de diretores, dramaturgos, iluminadores, professores e teóricos. O seminário foi aberto ao público, com transmissão ao vivo pela internet. Mais adiante, as exposições foram transcritas e usadas como material de apoio da pesquisa.

Na sala de ensaio, realizamos as primeiras experimentações a partir do texto *Dorotéia*. Foram cenas ou fragmentos de cenas que articularam o uso dos GP e das pranchas do Reflexo de Susto. Desses experimentos surgiram as primeiras “células cênicas” do processo, termo utilizado para identificar a natureza fragmentária do produto de nossos laboratórios cênicos.

A inclusão do termo “célula cênica” surgiu da necessidade de possuir uma nomenclatura para as experimentações em curso, sem as enquadrar num formato específico. Não era necessariamente uma cena, nem intervenção, nem demonstração de trabalho. A terminologia nos livrava da necessidade de classificar a criação em uma definição preestabelecida, deixando suas características em aberto. Após a estreia do espetáculo, o *Panacéia Delirante* continuou se utilizando das “células cênicas”, em suas investigações cotidianas, por valorizar o acesso que ela promove a diversos procedimentos e expressões artísticas.

As primeiras “células” construídas em torno do texto *Dorotéia* tinham por característica principal a extrema formatação da movimentação corporal através da reprodução literal das pranchas do *Continuum* do Reflexo de Susto. Nos experimentos, as figuras se converteram nas partituras corporais das personagens em cena. A ação dramática situava-se num jogo de transições entre as sete pranchas citadas acima, na qual cada uma significava um estado de tensão física e emocional.

A rigidez com a qual a “célula cênica” era executada contribuiu para amadurecer a compreensão dos conflitos afetivos e sua expressão no corpo, e também para dar maior acabamento à movimentação em uso, que precisava ser bem definida. A prática solicitava que as atrizes estudassem cada uma das figuras, suas características mínimas, e tentassem reproduzir em seu corpo a imagem e os diferentes níveis de flexibilidade, rigidez, vigor e

flacidez. O experimento solicitava também uma rápida instalação da partitura e a transição precisa entre as diferentes qualidades corporais, seja nas variações entre as pranchas ou na saída de uma presença cotidiana para uma cênica. Durante os ensaios, tínhamos uma dinâmica caracterizada por muitas pausas, para discutir a compreensão do texto, propor relações com as pesquisas individuais ou apresentar ideias desenvolvidas durante as práticas. Isso nos exigia uma pronta instalação e desinstalação da atitude corporal, de acordo com a necessidade de cada momento. Roberto Lúcio Cavalcante de Araújo – que durante o curso de sua pesquisa de mestrado acompanhou alguns ensaios do espetáculo *Dorotéia*, na fase avançada do processo – comenta em sua dissertação:

Quando pude observar a preparação do espetáculo *Dorotéia* fiquei muito atento a essa diversidade de situações convivendo num espaço físico até limitado. O ‘monta e desmonta’ das cenas era impressionante, pela agilidade e presteza do elenco; todos podiam falar e sugerir coisas; Hebe se permitia contar piadas, fazer referências a assuntos aparentemente alheios. Enfim, o *corpovoz criativo* das atrizes ia e vinha, era acionado e depois suspenso, depois voltava à carga, como se estivesse num mundo paralelo, seguro da sua continuidade, a despeito de todas as quebras. (ARAÚJO, 2010, p. 155)

Na fase inicial do processo, o uso da rotação de personagens ainda não havia se oficializado como escolha de encenação, especialmente porque não havíamos decidido montar o texto na íntegra. Contudo, durante a montagem do espetáculo, os exercícios de transição se mostraram de grande utilidade, pois preparavam as atrizes para transitar de uma personagem para outra e interromper a prática cênica (improvisação, passagem de cena), na presença de alguma observação relevante, sem a perda do tônus muscular e mesmo do tom da cena.

De grande importância para a formação das artistas envolvidas foi o desenvolvimento da prática da escrita como exercício de articular e organizar ideias. O ingresso em uma pesquisa acadêmica e todas as demandas impostas por ela – como a elaboração de artigos, projetos e relatórios – fortaleceu a desenvoltura na exposição escrita e oral de nossas inquietações e nosso senso crítico para a autoavaliação. Foi também graças a esse treinamento que conseguimos submeter e aprovar o projeto de encenação do espetáculo à seleção para receber o Prêmio Funarte Myriam Muniz, em 2009.

A chegada de financiamento para a montagem do espetáculo reorganiza a atividade de pesquisa, iniciando uma nova fase de investigações, agora direcionada à encenação de *Dorotéia*, para além dos eventos acadêmicos.



Figura III: Foto de experimento: representação corporal das *pranchas* do reflexo de susto.  
Arquivo do grupo (2009)

## 2.2 Ensaizando

### 2.2.1 O estudo do texto

O estudo de texto é uma experiência de descobertas e recriações. Ao mesmo tempo em que esclarece as relações sociais apresentadas, ele procura encontrar justificativas que satisfaçam o ator, estimulando a criação. Essas justificativas podem ser retiradas diretamente do texto ou podem ser criadas a partir de conhecimentos sobre o universo da obra, do autor, ou de suas faculdades criativas. Para tanto, é importante que o ator disponha de material de apoio para a abordagem, sem perder de vista o seu aspecto lúdico.

Esse é um ponto bastante difundido por Chekhov (1996) e Stanislavski (1995; 2001). Apesar de terem formulado metodologias distintas de abordagem de um papel, ambos defendem que o estudo do texto não deve ser encarado como uma atividade fria e meramente intelectual. Seu objetivo principal é alimentar o criativo, é fornecer conteúdos que instiguem a imaginação do intérprete. Por essa razão, o estudo do texto precisa ser, antes de tudo, prazeroso, visto que a indagação já é parte integrante do jogo dramático.

Em *Dorotéia*, realizamos<sup>20</sup> os estudos em diferentes pontos de vista, a começar pelo fato de que cada atriz possuía uma pesquisa individual atrelada ao processo criativo. A compreensão do texto dava-se numa relação de encontro, confronto e sobreposição de conhecimentos e opiniões, que apresentavam diferentes possibilidades de abordagem da obra. Uma das fontes de diálogo deu-se a partir de outros trabalhos escritos por Nelson Rodrigues. A leitura de outros textos do autor contribuiu para que se criasse maior familiaridade com seu estilo de escrita e as situações sociais propostas. Uma das atrizes, Jane Santa Cruz, encarregou-se, inclusive, de pesquisar as recorrências do autor ao longo de seu trabalho. Nesses estudos, não apenas a obra dramática de Nelson Rodrigues serviu de objeto de estudo, como também suas crônicas, romances e escritos produzidos pelo próprio dramaturgo sobre o seu trabalho.

Em um desses textos, *Teatro desagradável*, Nelson Rodrigues (1949) analisa sua trajetória como dramaturgo, comentando o impacto de algumas peças, como *Vestido de noiva* (1943) e *Anjo negro* (1947); assim como seu estilo enquanto artista. Ao fazer uma análise de suas “obsessões” temáticas, Nelson Rodrigues reconhece a presença de algumas recorrências, dentre elas a morbidez, o sexo e o amor:

-Você só sabe falar sobre isso.

‘Isso’ é o amor. Há nessa pergunta um fundo de indagação, que eu não devia compreender e que talvez não compreenda mesmo. Afinal de contas, porque o assunto amoroso produz esta náusea incoercível? Porque se tapa o nariz ao mencioná-lo? E, sobretudo, porque investem contra mim, como se fosse eu o inventor do sexo e como se ele não existisse na vida real, nem tivesse a menor influência na natalidade, aqui e alhures? São perguntas que formulo e desisto de responder (RODRIGUES, 1949)

Em outra declaração, Nelson Rodrigues se define como “um menino que vê o amor pelo buraco da fechadura”. O autor reivindicava um olhar que espiava a intimidade da família brasileira, quando as portas estavam fechadas, e deflagrava as hipocrisias em dramas considerados desagradáveis. Esses depoimentos contribuem para entender melhor como o próprio autor se sentia em relação a suas peças, e ajudam a estabelecer relações dos textos entre si, formando uma teia de referências e conexões por entre a obra do autor.

Lembro-me de algumas improvisações que fizemos durante a fase mais embrionária de *Dorotéia*. Em uma delas, por exemplo, representamos as primas viúvas andando de costas, numa citação à personagem Dona Berta, da peça *Bonitinha, mas ordinária* (1962), que, desde que enlouqueceu vive dentro de casa, andando “pra trás”. Esse jogo de aludir a outras criações

---

<sup>20</sup> Por se tratar de um processo vivido por um grupo de artistas, dentre elas cinco atrizes/pesquisadoras, em determinados momentos tomarei uso da primeira pessoa do plural. Nesses casos, refiro-me às atividades realizadas coletivamente.

do próprio autor apresentou a possibilidade de ir além da especificidade da peça. O recurso mostrou-se um instrumento estimulante para a pesquisa das referências bibliográficas, a medida que conseguíamos aplicar nossos conhecimentos de maneira criativa.

Na tentativa de conhecer um pouco mais sobre o universo do autor do texto trabalhado, estudamos também a vida de Nelson Rodrigues, pela leitura de sua biografia (CASTRO, 1992), e pesquisamos trabalhos acadêmicos ou espetáculos baseados em sua obra. Por ser um dos mais populares dramaturgos brasileiros, encontramos um vasto material impresso e eletrônico sobre o assunto. Localizamos na internet alguns artigos analisando o espetáculo *Dorotéia*, apontando diferentes ângulos de entendimento da obra, que foram discutidos em reuniões de pesquisa ou em conversas informais. Além disso, a realização do seminário *As faces de Nelson*,<sup>21</sup> permitiu às atrizes presenciarem a discussão em torno do trabalho do autor, partindo de montagens encenadas em Salvador, e da análise de aspectos específicos, como a dramaturgia e as imagens visuais presentes no texto. O evento foi realizado em parceria com os pré-formandos do curso de interpretação de 2008 (do qual também fazíamos parte), que estavam em processo criativo para a montagem do espetáculo *Atire a primeira pedra* (direção de Luiz Marfuz), adaptação das crônicas da coluna *A vida como ela é...* (2006)– escrita por Nelson para o Jornal *Última Hora*.

O esforço dirigido ao aprofundamento dos conteúdos existentes sobre a obra a ser encenada foi solicitado de nós, por estarmos dentro de um programa formal de pesquisa, característica que se mostrou de grande importância para a construção de uma postura artística inquieta, que não separa a pesquisa bibliográfica da investigação em sala de ensaio.

Conhecer o universo do dramaturgo, as leituras existentes sobre a peça e os estudos realizados podem oferecer grande material criativo para o ator e maior conhecimento acerca do espetáculo no qual ele está inserido. O intérprete deveria se portar, acredito, como um investigador inquieto, tentando encontrar a maior quantidade de material possível, estudar e debater os conteúdos com os seus colegas. Apesar de ser uma fonte secundária, a internet proporciona uma considerável facilidade de acesso a conteúdos, através de bibliotecas virtuais, críticas publicadas em sites e blogs, vídeos de encenações já realizadas, fóruns de discussão e acesso a fotos, dentre outras coisas.

Estudar sozinho pode ser de grande ajuda, mas pode limitar as possibilidades de descoberta, em comparação com as investigações coletivas. O enfrentamento de ideias e

---

<sup>21</sup> Participaram do seminário, como conferencistas e debatedores: Cleise Mendes, Paulo Cunha, Fernando Guerreiro, Fábio Espírito Santo, Véra Motta, Hebe Alves e Luiz Marfuz.

percepções ajuda a deflagrar pontos de discussão que haviam passado despercebidos, apresentam outros pontos de vista da obra, contribuindo para um entendimento mais diverso e um melhor aproveitamento das informações.

### **Apreciação dos fatos**

O entendimento da situação dramática começa em seus aspectos mais básicos: a compreensão daquilo que seria o “esqueleto da peça”. Para a formulação de um esquema dos acontecimentos, Stanislavski (1995) propõe que o ator se faça uma pergunta simples: “Sem que eventos não haveria peça?” Ao detectar esses acontecimentos primordiais, o intérprete consegue ter uma visão mais nítida da trajetória dramática na qual as personagens estão inseridas. Nesse processo, é de igual importância ter consciência de que essas ocorrências afetam todas as personagens, embora essa relação nem sempre esteja clara.

A repercussão dos fatos presentes numa peça e deflagrados durante a construção de um esqueleto dramático, podem se apresentar de diferentes maneiras. As relações de interdependência podem ser claras, perceptíveis nas primeiras leituras, ou serem mais sutis. Podem ainda ser construídas e transformadas pelos artistas envolvidos no processo. Assim como as relações sociais da vida real, as fictícias podem ser encaradas como um jogo de conveniências, adequando-se, dessa maneira, à leitura que se deseja imprimir à peça.

Em *Dorotéia*, por exemplo, apesar de haver pouquíssimo contato direto entre as personagens Dorotéia e Maria das Dores, nós escolhemos partir do pressuposto de que a simples chegada da ex-prostituta na casa tenha influenciado o processo de recusa da náusea por parte da menina. Como foi anteriormente explicado no capítulo 1, Das Dores é uma adolescente que nasceu de cinco meses e morta. Ela participa do cotidiano da casa pelo único motivo de que não pode ser enterrada antes da náusea. Sua presença é praticamente ignorada pelas demais parentas, inclusive por sua mãe, Dona Flávia. Mesmo sem haver contato direto entre Dorotéia e a jovem, a sua presença, seu perfume, beleza e libido, já apresentam uma nova possibilidade de existência, antes impensada, no claustro da velha casa. Em nossa encenação, partimos da hipótese de que, se Dorotéia não tivesse chegado à casa, provavelmente Das Dores tivesse sentido a náusea.

O trato com o texto é uma intervenção sobre as palavras do dramaturgo que re-significa seu conteúdo aos olhos dos atores, aproximando a peça de seus universos criativos, de suas preferências individuais. O estudo do texto não apenas revela aspectos obscuros da peça, como também possibilita sua reconstrução. As observações e associações elaboradas

durante o processo criativo são partes importantes e decisivas na elaboração de uma nova dramaturgia, que já não é mais aquela analisada inicialmente, mas o fruto de um processo de particularização da peça escrita, característica que faz cada montagem ser única.

### **As Rubricas de Nelson Rodrigues**

Durante o processo como um todo, dedicamos especial atenção às rubricas do texto. Nelson Rodrigues é reconhecido, dentre outros fatores, pelo tratamento dispensado à elaboração das didascálias. Algumas rubricas compõem verdadeiras imagens que, ao invés de apresentar esclarecimentos diretos sobre a obra, indicam a atmosfera poética na qual a peça está inserida. É o caso, por exemplo, do primeiro apontamento da peça *Anjo Negro* (1947), no qual Nelson descreve: “A casa não tem teto para que a noite possa entrar e possuir os moradores. Ao fundo, grandes muros que crescem à medida que aumenta a solidão do negro” (RODRIGUES, 2004, p. 93). Essas sugestões, antes de serem “recomendações do autor”, são pequenas provocações à imaginação de atores e diretores. Da mesma forma, algumas rubricas desafiam o intérprete a conseguir transformar em intenção dramática qualidades como “abstrata”, “numa curiosidade abominável”, “etérea”, “dogmática”, “iluminada” ou “patética”. Essas indicações, a meu ver, solicitam que o ator se permita devanear com o texto, procurando descobrir de que maneira as rubricas o afetam sensorialmente.

Não foram poucas as vezes em que essas sugestões nos pareceram demasiadamente vagas. Em diversos momentos, as indicações tornaram-se pauta das discussões, requerendo que Hebe Alves fizesse alguns esclarecimentos ou propusesse maneiras de transpor a intenção sugerida, conforme sua interpretação. Talvez o fato de estarmos encenando *Dorotéia* nos exigisse ainda mais dedicação ao estudo das rubricas devido a sua quantidade. O texto apresenta inúmeras prescrições nas quais o autor faz sugestões sobre o figurino, os adereços de cena, a movimentação dos atores e a qualidade vocal. Praticamente todas as falas possuem ao menos uma indicação, não sendo raro o autor sugerir uma série de mudanças bruscas de intenção ao longo de um mesmo diálogo.

Por essa razão, durante nossos estudos de mesa,<sup>22</sup> destacamos no texto as rubricas e nos dedicamos a tentar as compreender e representar. Durante nossas leituras, sempre tínhamos uma atriz lendo apenas as indicações do autor, pois essa era uma maneira de

---

<sup>22</sup> O termo “estudos de mesa” refere-se às investigações desenvolvidas ao longo do processo com o objetivo de aprofundar os conhecimentos em torno da peça, discutir elementos da dramaturgia e fazer conexões que possam contribuir na experimentação cênica. Dessa maneira, tais estudos se destinam à construção de um saber que será posto em ação num momento posterior (PAVIS, 2008, p. 150).

assegurar que elas não passariam “em branco”, no “calor do momento”. A partir dessas investigações, a decisão de levar ou não as sugestões propostas por Nelson Rodrigues ao palco configurou-se como uma escolha consciente, efetivada após a experimentação do que está proposto no texto. Não se tratava de tentar encenar a peça conforme o autor havia pensado, mas aproveitar o que o texto sugeria, colocar as indicações à prova. Nem todas foram absorvidas pelas atrizes, ou consideradas pela direção. Algumas, como as várias indicações de gritos, mostraram-se inapropriadas a nossas escolhas e foram intencionalmente modificadas pela equipe.

### 2.3 Os objetivos

Entender os objetivos é compreender o que impulsiona as personagens no cumprimento de suas ações. Mais que um entendimento racional, essa busca envolve identificar objetivos que motivem o ator em cena. A busca por objetivos, portanto, é uma via de mão dupla: ela se refere à personagem, mas se destina ao ator que a interpreta. Investigamos os objetivos para instigar nossa imaginação e alimentar a nossa vontade de agir. Antes de perguntar se esse ou aquele objetivo está “certo” ou “errado”, o ator deveria se perguntar se ele é instigante ou não. A partir desse questionamento, surgiriam outras questões relacionadas à lógica ou à coerência. No livro *A criação de um papel*, Stanislavski comenta a construção de objetivos criadores, afirmando: “Há vários caminhos. Entre eles, precisamos encontrar aquele que tenha mais afinidade com a natureza do ator de um papel, o meio de levá-lo ao máximo da ação criadora” (STANISLAVSKI, 1995, p. 66).

Encontrar os objetivos seria, portanto, uma iniciativa que envolveria os processos internos de cada ator, sua maneira de trabalhar e suas preferências pessoais. Podemos identificar algumas respostas possíveis no estudo do texto dramaturgico, mas elas precisam ser experimentadas para averiguar se são cenicamente interessantes. No meu caso, os objetivos mais simples e diretos mostraram-se os mais provocantes. Ao longo de minha vivência artística, percebi que obtinha melhores resultados quando associava aos propósitos criativos uma imagem inspiradora. No primeiro ato de *Dorotéia*, por exemplo, elaborei uma imagem para resumir o conflito existente entre as três primas viúvas e Dorotéia: o jogo *cabo de guerra*. De um lado, a prima distante que deseja ardentemente ficar na casa. Do outro, o restante da família que se opõe ao fato. Uma quer ficar. As outras não querem deixar. Apesar

de simplista, esse foi o objetivo que mais estimulou minha vontade, me ajudando também durante as transições entre uma personagem e outra.

Quando um ator interpreta vários papéis, o processo de compreensão dos objetivos trilha um caminho mais complexo, visto que ele precisa experimentar as motivações próprias a cada uma das personagens representadas e fazer uma separação clara entre elas. A técnica solicita que o intérprete se aposse de uma vontade e a abandone com agilidade, quando muda de papel, respeitando a individualidade de cada uma das criações. Por outro lado, o fato do ator percorrer diferentes objetivos tende a ser um elemento esclarecedor das relações sociais e dos conflitos presentes na situação dramática. Nesses casos, ele se coloca literalmente no lugar de cada uma das personagens, fortalecendo as justificativas para suas ações.

### **2.3.1 Conflito**

Em poucas palavras, o conflito representa a oposição de duas ou mais forças opostas. Ele “acirra os ânimos entre duas ou mais personagens, entre duas visões de mundo ou entre posturas ante uma mesma situação” (PAVIS, 2008, p. 67).

Ele pode se estabelecer por meio de objetivos contrários, quando uma personagem deseja uma coisa e a outra não. Pode ser um conflito de contexto, quando as condições sociais se opõem à meta de uma personagem. Ou ainda ser de ordem interna, quando a personagem possui problemas de consciência ou dúvidas quanto ao que deseja (ROSSO, 2002, p. 62-63).

Normalmente, uma mesma peça apresenta uma combinação desses três tipos de divergências. Identificamos, por exemplo, que Dorotéia possui um conflito interno que oscila entre a vontade de se tornar casta e o desejo incontido de se entregar a um homem, sempre que lhe aparece o jarro. Da mesma forma, existe a vontade de ser feia, como as demais mulheres da família, e a tristeza de abdicar de sua beleza. No plano do contexto, podemos apontar a pressão familiar que impõe às mulheres que vivam no claustro, em constante vigília, cultivando o repúdio ao amor e ao prazer sexual; em contraponto à personagem de Maria das Dores, que decide se rebelar contra a ordem familiar, para “se fazer mulher”.

A cada personagem pode se atribuir conflitos específicos, de acordo com o entendimento da situação dramática. Quando há rotação de personagens, este entendimento precisa contemplar todos os papéis a serem interpretados. As trocas de personagens não significam apenas uma mudança de caracterização, mas a experimentação de outras relações de conflito, sejam entre as demais personagens ou delas com o ambiente.

Nesse jogo, os conflitos internos podem ajudar a compreender algumas atitudes controversas do papel, nas quais a incerteza faz a personagem agir de maneira contraditória. Mais uma vez, a desvinculação pode servir de ferramenta para explicitar as origens do comportamento controverso. No espetáculo, algumas cenas fizeram uso do desdobramento de papéis e, por meio dele, conseguiram mostrar, em diferentes interpretações, que a personagem pode possuir qualidades e desejos que se contradizem. A deflagração de tais conflitos ajuda a evitar uma compreensão simplista da personagem – inclusive para os atores – e apresenta múltiplas possibilidades de entendimento do papel.

## **2.4 Caracterização:**

A caracterização refere-se ao processo de construção de características que identificam a personagem, ou seja, que faz com que o público reconheça suas particularidades e especificidades entre os demais papéis de um espetáculo. Discutir o tema é, portanto, refletir sobre o conjunto dos vários elementos que, associados, constituem a representação do papel: postura corporal, qualidade de movimentação, timbre vocal, maneira de falar, gesticulação, ritmo de movimentação, dentre os inúmeros exemplos. É um trabalho que envolve o jogo de muitos detalhes e infinitas combinações.

Na estrutura tradicional de construção das personagens, a escolha das referências empregadas na composição fica sob o encargo de um único ator, o intérprete do papel, com a assessoria do diretor, do preparador corporal e de assistentes. Já nos processos em que uma personagem é interpretada por mais de um ator, a caracterização é atingida por meio de um consenso entre as diferentes criações desenvolvidas. Nesses casos, o diretor precisa ser também um “mediador de atores”, alguém que orienta as diferentes propostas em busca das particularidades que confirmam unidade ao papel.

Nem sempre é fácil. Ter vários atores desenvolvendo diferentes versões de uma mesma personagem pode ser caótico. Por diversas vezes, me vi insegura diante de tantas construções, indicações e opiniões sobre a composição e as escolhas de representação. Em meu diário de bordo, consta um depoimento registrado nas vésperas da estreia, no qual revelo:

No geral, me sinto atirando no escuro, sair de sua chave da forma com a qual estamos fazendo, dá muita insegurança. Me sinto completamente inabilitada para julgar minha própria interpretação, mas confio nos profissionais que me acompanham e estou tentando me jogar. Milena [Flick] diz que podemos ousar mais, que queremos acertar. Acredito nela, mas não sei para onde iria, em que direção. Caminho conforme minha capacidade e se existir a possibilidade de ir mais adiante, peço que me empurrem. (COUTO, 2010)

A confiança, em nosso caso, foi um fator decisivo para que o processo chegasse a bom termo. O fato da equipe principal (diretora e elenco) já possuir previamente intimidade pessoal e de trabalho facilitou consideravelmente. Já tínhamos sedimentado um espaço de confronto e debate das percepções sobre a peça, o que nos permitia julgar nossas criações e a de nossas colegas de cena sem grandes constrangimentos. Fez-se necessário observar e reconhecer quando outra atriz crescia em sua apropriação do papel, quando encontrava uma boa solução de cena ou uma qualidade corporal consistente. Mais que isso, ter a humildade de aprender com o outro, pedir ajuda, elogiar os avanços e questionar escolhas artísticas. Imergimos num processo que entendia a caracterização como uma atividade coletiva: não havia o menor problema em se apropriar dos gestos desenvolvidos por outra atriz; pelo contrário, o esboço da construção final era o resultado do que cada uma tinha conseguido desenvolver e assimilar das demais.

Nesse processo vertiginoso, Hebe Alves e Lucas Modesto (Assistente de Direção) faziam indicações sobre o que manter, tirar, desenvolver, aprimorar, de cada atriz, e todas as outras escutavam, sabendo que aquilo também lhes dizia respeito. Muitas vezes, foi preciso retornar ao texto, reler as falas, repensar as intenções empregadas, procurar algumas pistas nas rubricas que dessem mais consistência à interpretação... Isso para cada uma das cinco personagens a serem elaboradas!

#### **2.4.1 Especificidades**

Normalmente, espera-se que a caracterização de um papel reflita o conhecimento que se possui a respeito de sua história, origem social e personalidade. Neste intuito, o ator deveria imprimir em seu *corpovoz* uma síntese de suas percepções sobre a personagem que irá representar. Nesse sentido, o estudo da obra *Anatomia emocional*, de Stanley Keleman (1992), ofereceu grandes contribuições para o entendimento da formação da constituição corporal. O livro demonstra de que maneira as experiências pessoais modelam a constituição física e definem diferentes padrões de tônus, flexibilidade, pulsação, rigidez e densidade. Esse é um processo que se inicia ainda na barriga da mãe, quando o bebê se encontra em estado celular, e o acompanha por toda a vida. Todas as pessoas apresentam seus pontos de tensão, de lassidão, os músculos funcionam numa lógica que alterna retesamento e relaxamento. Internamente, somos compostos por tubos e bolsas que se dilatam e se enrijecem, conforme a situação na qual o indivíduo se encontra. O corpo pulsa segundo os afetos.

A caracterização de cada uma das personagens centrais de *Dorotéia* foi elaborada tendo essa referência conceitual. As pranchas do *Continuum* do Reflexo de Susto foram usadas como suporte sobre o qual sobrepusemos diferentes qualidades físiocuais na construção de Flávia, Maura, Carmelita e Dorotéia. Maria das Dores desenvolveu-se a partir de outras referências, tendo em mente de que se trata de um ser especial, uma menina que não obteve seu desenvolvimento completo, já que nasceu de cinco meses e morta. A seguir, algumas considerações sobre os pilares que sustentaram a criação das personagens principais:

- Dorotéia

Figura IV: Terceira prancha do Reflexo de Susto



Sua prancha matriz é a terceira, simbolizada pelo medo, rigidez e aversão. Como podemos ver na figura, o corpo está em conflito, inseguro, sem saber se deve encarar a situação de frente ou se curvar. É nesse estágio que o corpo começa a se desorganizar.

Escolhemos esta prancha como estrutura principal da personagem Dorotéia, por considerar que essa é a figura em que melhor transparece seu estado emocional diante das primas: ao mesmo tempo em que ela tenta manipular as parentas para permanecer na casa, a personagem se sente intimidada.

Seus gestos são sinuosos, seu corpo se expõe mais do qualquer outra personagem. Seus movimentos são abertos, expansivos, envolvem a manipulação da saia, o que destaca ainda mais sua presença no palco.

Além da prancha, serviram de referência na caracterização, as pinturas de Toulouse-Lautrec. O uso de imagens na composição será tema do próximo capítulo deste trabalho, intitulado *Teatro e imagem: considerações e devaneios*.

- Flávia

Figura V: Segunda prancha do Reflexo de Susto



Sua construção corporal partiu da prancha número dois: retesamento, desagrado, orgulho. A figura número dois tem como frase representacional: “Mantenha-se a distância, ou eu ataco” (KELEMAN, 1992, p. 62). Estabelecemos essa relação partindo da justificativa de que sobre Flávia recai a pressão de, por ser a mais velha, servir de exemplo para as demais. Seu estado corporal é mais rígido que o de Maura e Carmelita. Para essa personagem, criamos uma imagem de apoio, que sugere a necessidade de resistir contra uma forte gravidade. Sua representação é corporalmente fatigante, pois há sempre uma força que a puxa para baixo, seus gestos são duros, retos, tensos. A personagem usa um véu que lhe cobre boa parte do rosto: sua expressão é obscura.

- Maura e Carmelita:

Figura VI: Primeira prancha do Reflexo de Susto



Em nossa montagem, optamos por estabelecer padrões de proximidade entre essas personagens, como se elas fossem ecos de Flávia. A prancha padrão é a primeira, menos tensa que a segunda (de Flávia) e representada pelas palavras “investigação” e “cautela”. Maura e Carmelita poucas vezes conversam diretamente com Dorotéia, elas deixam o interrogatório para Flávia e escutam, comentam entre si, questionam a veracidade dos fatos apresentados. As personagens apresentam os mesmos padrões de caracterização de Flávia, mas com menor rigidez. O véu cobre apenas a cabeça ou parte da testa, a gravidade não atua de maneira tão incisiva, os gestos não são tão tensos. A partir desta estrutura inicial, cada atriz investigou seus próprios meios de diferenciação entre as personagens.

- Das Dores

De acordo com a trama, Maria das Dores nasceu de cinco meses e morta. Devido a essa condição, a caracterização deste papel foi um caso particular, sem o uso de pranchas. Como se trata de um ser natimorto, partimos do pressuposto de que nenhuma prancha do Reflexo de Susto representa bem o seu estado, visto que Das Dores apenas “pensa que vive, pensa que existe” (RODRIGUES, 2004, p. 209). A qualidade de movimentação indicada por Hebe Alves foi a de um feto imerso no líquido amniótico. Seus movimentos se desenvolvem num fluxo contínuo, onde um gesto deságua em outro, de maneira fluida, como se ela flutuasse numa realidade paralela.

Durante toda a peça, Das Dores encontra-se inteiramente dentro de um grande véu de filó, como se o véu fosse a bolsa fetal. A personagem sai da “bolsa” somente quando decide voltar para o ventre materno, para se fazer verdadeiramente mulher.

Além disso, serviu de referência para a composição deste papel o uso de imagens das banhistas (1885-86; 1886; 1888-90) e bailarinas retratadas por Degas (1881; 1897; 1898-99; 1876-78). Nesse horizonte, conferimos à personagem alguns movimentos de balé. A dança veio contribuir para aprimorar a movimentação estudada, baseada nas qualidades de leveza e fluidez. Por outro lado, ela se insere no discurso do espetáculo, devido a sua presença na educação corporal de muitas meninas, sobretudo no início do século. Era comum que moças de “boa educação” fossem iniciadas no balé, com o intuito de modelar a postura e aprimorar a desenvoltura social, tornando-as elegantes. A dança surge como um elemento que condiciona a atitude corporal e representa a pressão que recai sobre uma jovem e seu comportamento, o que se aproxima da realidade de Das Dores, visto que sua presença na casa deve-se ao fato de que ela deveria corresponder às expectativas da família e sentir a náusea.

#### **2.4.2 Transposição de obstáculos**

Um coletivo de artistas não é uma massa anônima, o grupo é a soma de individualidades que se reúnem com uma finalidade comum a todos, admitindo que as particularidades de cada um sejam determinantes no processo final. Nesse sentido, não seria equivocado afirmar que o trabalho em conjunto seria o resultado do esforço particular de ajustar as individualidades em torno da criação. Isso significa reconhecer a presença da tensão

entre os artistas (e deles consigo próprios) como um elemento importante no desenvolvimento da empreitada criativa.

Se busco evidenciar aqui a necessidade de não abafar as tensões do processo, é por acreditar que os conflitos surgidos são de grande importância no desenvolvimento do espetáculo em questão. Cada artista possui personalidade e características únicas que se articulam aos demais integrantes na construção de uma coletividade heterogênea. Os processos artísticos caminham paralelamente às relações estabelecidas entre os artistas envolvidos, numa experiência dialética, pela qual diferentes opiniões e gostos se encontram e se chocam. O conflito, que muitas vezes acarreta o reconhecimento de novas ideias e procedimentos, é resultado da reunião de individualidades específicas.

Tais considerações se mostraram pulsantes ao longo de meus questionamentos em torno das dificuldades identificadas no processo de criação de *Dorotéia*. São obstáculos que se apresentaram de maneira pessoal, a medida que cada atriz possui sua forma individual de trabalhar, suas referências artísticas particulares ou suas preferências. Entretanto, tais embaraços, em sua maioria, mostram-se aos meus olhos como reflexo de uma relação de tensão e superação de hábitos.

Em *Dorotéia*, algumas escolhas de composição foram mais fáceis para umas atrizes que para outras, o que se refletiu em momentos de insegurança e instabilidade emocional. O estudo do balé, por exemplo, teve uma repercussão bastante discrepante.

Minha grande dificuldade com o balé esteve na maneira como ele formata o corpo em uma postura, a meu ver, rígida. Por muitas vezes, senti meu quadril comprimido, a postura enrijecida, o que em diversos momentos reverberou emocionalmente, por meio de sensações de ansiedade e claustrofobia. Frequentemente, os treinamentos convertiam-se em embates com meu próprio corpo, que parecia se rebelar às castrações impostas pela dança. Aparentemente, tais impressões pareciam também afligir outras atrizes, especialmente aquelas que nunca haviam tido qualquer contato com a dança.

Outro exemplo de adversidades detectadas referiu-se às experimentações com as pranchas. O caso das pranchas serve bem para ilustrar como as estratégias de composição surtem efeitos distintos em cada participante de um processo criativo, e como a experiência da rotação de personagens enfatiza essas diferenças. A rigidez das partituras corporais desenvolvidas durante a fase embrionária do processo foi recebida com bastante dificuldade por algumas das atrizes. Durante conversas, ao final dos ensaios, a equipe por diversas vezes debateu a dificuldade de improvisar sob uma estrutura pré-formatada, como as pranchas.

Nesses debates, algumas atrizes apontaram que as pranchas inibiam a liberdade criativa e resultavam numa construção de pouca profundidade interior. Eu, por outro lado, não encontrei grandes dificuldades de experimentação nessa fase do processo. Ao contrário, via neste trabalho uma oportunidade de investigação de outras possibilidades corporais, para as quais eu precisava criar justificativas cênicas para as construções; fazer adaptações de acordo com a cena; planejar transições entre as pranchas, e exercitar qualidades, como precisão, segmentação dos movimentos e tónus.

Minha maior dificuldade surgiu justamente na fase oposta do processo, quando nos foi solicitado subverter a forma, a rigidez do desenho dado às personagens e às movimentações de cena. De certa maneira, sentia como se a formatação sedimentasse o meu conhecimento sobre os papéis, expressando-o corporalmente. Abdicar dela, portanto, significaria prejudicar a qualidade de meu desempenho. Contudo, apesar de minha resistência, os comentários do restante da equipe contribuíram para reforçar a opinião da direção: “sinto falta de mais histeria, de descontrole” – disse, por exemplo, Fernanda Paquelet, nossa iluminadora, ao ver o ensaio pela primeira vez.

Hoje, acredito que, ao contrário de outras atrizes, a minha zona de conforto se encontrava justamente na forma. Já tinha chegado a um estágio em que estava dando acabamento a uma estrutura na qual me sentia à vontade, já tinha definido os deslocamentos, movimentos, entonações e transições. Contudo, aquela partitura que, para mim, era tão bem definida e eficiente, oferecia pouca margem para a contracena, para o imprevisto, para a espontaneidade do momento. Hebe Alves já havia identificado que tínhamos encorajado algumas intenções, que algumas reações eram sempre as mesmas, assim como a melodia das réplicas. Flexibilizar a estrutura talvez fosse necessário para devolver a vivacidade, recuperar o brilho do jogo, explodir as relações. Mas, ao menos em meu caso, a iniciativa solicitou o enfrentamento de hábitos que me davam a sensação de segurança durante a criação.

A grande dificuldade de subverter um hábito encontra-se no fato de que se trata de comportamentos que foram internalizados, e se manifestam como uma inclinação espontânea a agir de determinada maneira. Sua superação envolve, portanto, uma reestruturação pessoal para abarcar novos costumes e se confrontar com novas possibilidades de se relacionar com o contexto. Mais que isso, a constante vigilância de si mesmo, de suas escolhas e tendências. Isto porque, normalmente, o hábito evidencia os procedimentos nos quais os atores possuem maior facilidade e desenvoltura, o que muitas vezes se revela emocionalmente por intermédio

da já citada sensação de segurança. Por outro lado, tal confronto possibilita o alargamento dos horizontes criativos e um maior conhecimento de si próprio, seus vícios e suas afinidades.

Mas nem por isso deixa de ser intimidante. O fato de estarmos num processo no qual todas as atrizes interpretavam a maioria das personagens fez com que eu sentisse de maneira mais evidente a pressão. A observação da composição das demais, a facilidade com a qual algumas aparentemente respondiam às indicações de cena abria margem para a comparação entre os rendimentos e o aumento da cobrança interna. Nos processos criativos caracterizados pela rotação de personagens, existe a tendência de que as outras atrizes se transformem em indicadores de qualidade da composição para as demais, o que pode reverberar de maneira positiva ou negativa. Isso porque um alto padrão de exigência ou de insegurança pode distorcer a percepção da atuação de si e das demais, gerando uma comparação desmedida, o que prejudica a investigação cênica.

A confiança, em nosso caso, foi um fator decisivo para o processo. A credibilidade dada aos retornos e indicações recebidos da direção e a possibilidade de falar a respeito das crises processuais facilitaram o trabalho consideravelmente. Como já tínhamos sedimentado previamente um espaço de confronto e debate das percepções sobre a peça, a discussão de nossas opiniões sobre o rendimento do processo correu sem grandes constrangimentos. Fez-se necessário observar e reconhecer quando outra atriz crescia em sua apropriação do papel, quando encontrava uma boa solução de cena ou uma qualidade corporal consistente. Mais que isso, ter a humildade de aprender com o outro, pedir ajuda, elogiar os avanços e questionar escolhas artísticas.

Acredito que um dos aspectos mais positivos de processos que fazem uso da rotação de personagens é de que eles podem gerar esses espaços de confronto entre diferentes hábitos e modos de desempenhar a atuação. Por meio deles, os atores são convidados a repensar suas escolhas criativas, suas zonas de conforto, e procurar novas possibilidades diante da observação do outro. Entretanto, reitero a importância que atribuo ao conflito e a necessidade de discutir as dificuldades, de não ignorar as tensões, sejam criativas ou pessoais.

## **2.5 Composição do desempenho**

Os mesmos princípios fundamentais que regem o universo e a vida da terra e do homem, e os princípios que conferem harmonia e ritmo à poesia e à arquitetura, englobam também as Leis da Composição, as quais, em maior ou menor grau, podem ser aplicadas a todo e qualquer desempenho dramático. (CHEKHOV, 1996, p. 119)

Em *Para o ator*, Chekhov (1996) defende a existência de princípios que regem a ação dramática, presentes também nas demais manifestações artísticas e ainda em eventos da natureza. No capítulo *Composição do desempenho*, este autor disserta sobre essas leis e como elas aparecem na arte teatral. Nele, Chekhov (1996, p. 151-152) defende que o entendimento de tais princípios ajudaria o ator a planejar sua composição, dando à performance “vida, relevo e beleza estética, [que] aprofundará seu conteúdo e torná-lo-á mais expressivo e harmonioso”.

Durante a pesquisa que culminou com a realização do espetáculo, os preceitos da composição de desempenho determinados por Chekhov (1996) foram um assunto recorrente nas discussões, e uma referência presente no processo de construção das personagens da peça.

A meu ver, a abordagem dos princípios pelo autor dá-se, entretanto, de maneira ambígua. Ao mesmo tempo que propõe a existência de leis inquestionáveis, que determinam o fazer artístico como regra, Chekhov (1996) admite a impossibilidade de aplicar todos os princípios a todas as peças. Da mesma maneira, por diversas vezes, quando discute a abordagem de tais leis, não as coloca como preceitos, mas como instrumentos de criação. Acredito que esta segunda forma de entendimento seja a mais adequada ao fazer teatral, pois não impõe ao fazer artístico supostas verdades absolutas, mas apresenta ao ator ferramentas que podem contribuir na escolha de suas estratégias de criação.

Em poucas palavras, o que Chekhov (1996) afirma é que o desempenho é composto por oito princípios: Triplicidade, Polaridade, Transformação, Subdivisões, Clímax, Acentos, Repetições Rítmicas e Composição das Personagens. Algumas destas já foram previamente abordadas no início deste capítulo, quando foi discutida a análise de texto. Isso se deve, entre outras coisas, ao fato de Chekhov (1996) relacionar o desempenho do ator à experimentação do texto dramático, um reflexo do tipo de teatro ao qual ele mesmo pertencia. O autor era sobrinho do renomado dramaturgo russo Anton Chekhov e antes de se exilar na Europa, em 1928, foi um dos mais importantes atores do Teatro de Arte de Moscou, tendo Stanislavski como professor. Uma de suas crenças mais marcantes é a de que o ator precisa ir além do texto da peça, embora, a meu ver, ainda possuísse uma metodologia de abordagem do papel centrada no estudo dramatúrgico. Mesmos os exemplos apresentados em seu livro situam-se na análise do texto, mas se dirigem ao ator, a medida que é o entendimento da linha de continuidade da obra que o prepara para trabalhar com a curva dramática do(s) papel(éis) que irá interpretar.

## **Lei da Triplicidade**

A lei da triplicidade determina que os acontecimentos podem ser divididos em três seções: começo, meio e fim. Os eventos existentes em cada uma dessas seções, por sua vez, estão relacionados entre si por uma linha de episódios que pertencem a uma lógica específica. O entendimento da continuidade inerente às ações confere ao desempenho a qualidade de integridade, pela qual todos os eventos possuem sua importância no desenrolar da trama.

A lei da triplicidade pode ser percebida no estudo do texto dramático ou até mesmo durante exercícios de preparação do ator. Evidenciar, no desenho da movimentação, o momento no qual uma ação começa e termina ajudaria a conferir maior precisão e desenvoltura ao trabalho. Da mesma maneira, o princípio pode ser notado em exercícios de improviso de uma situação, nos quais a dramaturgia é proposta durante o jogo dramático.

Coincidentemente, *Dorotéia* é uma peça de três atos. A estrutura dramática já possui a tríplice divisão a partir da qual desenvolvemos os trabalhos. O primeiro ato apresenta as personagens e a estrutura da família. O público fica sabendo que Dorotéia era prostituta e perdeu um filho; que Das Dores está morta, mas não sabe; que as mulheres da família não vêem homens e nem dormem; que há a tradição da náusea; que existe um jarro que aparece como símbolo de tentação e que Dorotéia precisa adquirir chagas que a desfigurem para continuar na casa. No segundo ato, presenciamos o desenrolar da história: a chegada da primeira noite de Das Dores, a descoberta do desejo diante da visão das botinas, a morte de Maura e Carmelita, a espera pela náusea e pelas chagas. É somente no final do terceiro ato que a espera chega ao fim: Das Dores recusa a náusea e decide nascer novamente; Flávia, já grávida, tem seu momento de fraqueza e descontrole perante as botinas e Dorotéia tenta recuar e desistir de ser como as mulheres da família, mas já começou a ser consumida pelas chagas que lhe devoram a beleza.

A divisão em atos facilitou a percepção das três unidades, mas a sua identificação é um processo relativamente simples e contínuo. Assim como fizemos com a estrutura geral da peça, podemos dividir cada seção em três subunidades para poder analisar melhor o desenvolvimento dos fatos ou fazer o mesmo processo com uma cena ou fragmento da atuação. Dessa maneira, é possível dar maior contorno ao desempenho, desenhando o percurso da ação: quando começa, onde se desenvolve e a partir de que

momento caminha para a sua conclusão. A lei da triplicidade contribui, inclusive, para a divisão do texto em unidades, ou cenas, o que se faz interessante durante a etapa de ensaios, onde cada um desses momentos pode ser ensaiado e discutido separadamente.

Em processos onde há a rotação de personagens, a compreensão das leis da triplicidade pode exigir um esforço dobrado por parte do ator. Ele tem a possibilidade de dividir a cena em que representa uma determinada personagem em três unidades, para assim planejar o seu desempenho. Por outro lado, o intérprete também precisa considerar a trajetória geral da personagem, no espetáculo ou naquele ato, levando em conta, inclusive, os momentos em que não é ele quem interpreta aquele papel. Isso significa, muitas vezes, construir uma ação para que o próximo ator a desenvolva, ou concluir um percurso dramático iniciado por um colega de espetáculo. Tal demanda exige especial afinidade da equipe e o diálogo entre os atores sobre a continuidade das ações propostas. Mais que isso, a estratégia requisita um olhar atento da direção para que as trocas não prejudiquem a lógica dos acontecimentos.

### **Clímax**

Cada uma das três seções de divisão do desempenho possui suas próprias qualidades características. Se não fosse dessa maneira, não seria possível determinar em que momento uma ação se inicia, alcança sua maturidade e atinge o seu desfecho. Cada unidade possui seus eventos específicos, sua dinâmica interna, seu próprio significado e seu clímax. O clímax é o momento de tensão máxima. Para Chekhov (1996), ele funciona como uma espécie de resumo de tudo o que aconteceu até então. Juntos, eles condensam a linha dos acontecimentos, ou seja, eles estão correlacionados, seja por complementação ou por contraste. São momentos de importância para a trama, pois possuem grande potência emocional (devido à tensão) e esclarecem o sentido da ação (já que oferecem uma síntese dos acontecimentos). Caberia ao ator, em parceria com o diretor, identificar os principais momentos de clímax e lhes dedicar especial atenção. Chekhov (1996) chega até mesmo a sugerir que a direção inicie os ensaios por esses momentos, visto que eles ajudam a compreender a ideia principal da peça.

Além dos três pontos culminantes principais, podemos identificar a presença de clímax auxiliares, momentos de tensão crescente que ajudam na condução da trama, por meio de ondas de maior ou menor carga dramática. Tais tipos de clímax auxiliares

constroem transições e estabelecem elos de ligação entre os principais. Eles podem ser melhor identificados quando dividimos as unidades centrais em subseções, como já foi sugerido. Os momentos de clímax principais e auxiliares não abrangem necessariamente todos os instantes de conflito presentes numa situação dramática e nem possuem uma quantidade predeterminada. Sua escolha depende do entendimento e do gosto da equipe artística.

Na encenação de *Dorotéia*, alguns dos momentos de grande importância foram destacados pelo desdobramento das personagens. Na cena em que Dorotéia conta a morte do seu filho e explica porque decidiu se tornar uma mulher “direita”, todas as atrizes passam a representar a ex-prostituta. Mais adiante, no segundo ato, o recurso é novamente empregado, quando Maria das Dores encontra o seu noivo e, ao contrário das expectativas, o enxerga. No âmbito do jogo de troca de papéis, ter momentos em que o palco é invadido por múltiplas interpretações de uma mesma personagem destaca a sua presença e seus conflitos em comparação aos demais papéis. Da mesma maneira, surgem diferentes aspectos, facetas e possibilidades de leitura da situação proposta. Cada atriz apresenta uma possível forma de se relacionar no jogo e o espectador pode escolher uma dentre as cinco ou elaborar uma síntese, reunindo fragmentos da cada atuação dentre as infinitas possibilidades de combinação.

### **Acentos**

São considerados acentos os momentos de menor tensão que são intencionalmente destacados na representação. A maneira pela qual esses instantes são ressaltados fica a cargo do ator e da direção. Uma possibilidade é a mudança de ritmo ou a interferência da trilha sonora, a inclusão de uma pausa dramática, a mudança da luz... Nos casos dos espetáculos que fazem uso da rotação, as trocas de personagens entre os atores podem contribuir para marcar alguns acentos. Da mesma maneira, o uso do desdobramento é outra possibilidade de acentuar a cena por meio da desvinculação.

Em *Dorotéia*, podíamos dispor dos recursos apresentados e tínhamos ainda a possibilidade de marcar momentos de tensão através de intervenções sonoras extraídas do uso dos sapatos de flamenco. O sapato de flamenco possui tachas nas pontas e nos saltos, com as quais é possível obter sons de diferentes alturas e intensidades. Por essa razão, foi possível criar texturas sonoras em algumas das cenas, evidenciando a relação de aproximação e distanciamento entre as personagens. O barulho dos passos

ou os momentos em que as personagens batem o pé no chão ao fim de alguma fala são estratégias que ajudam a acentuar a dramaticidade da cena, assim como o uso dos leques, que eram abertos para destacar momentos de crescente pudor. Tudo o que está presente no palco pode ser usado para destacar a relação entre as personagens e, conforme a necessidade, ser incorporado à definição de acentos dramáticos.

### **Polaridade e Transformação**

A lei da polaridade determina que, numa performance, o começo e o final devem possuir uma relação de oposição. Isso porque entre um e outro ocorre um processo de transformação. Para Chekhov (1996), um ator que conhece intimamente a relação entre as leis de Triplicidade, Polaridade e Transformação é capaz de reconhecer a trajetória de seu desempenho e explorar as relações de contraste, sejam de ordem situacional ou comportamental.

Tomemos a personagem D. Flávia, como exemplo. Ela inicia a peça sendo a representação máxima da moral e do autocontrole, entre as mulheres da família. Entretanto, ao longo da peça, diversos eventos ocorrem até que ela chegue ao extremo oposto, ou seja, à histeria sexual diante das botinas: chega Dorotéia, com toda a sua beleza e sensualidade; o jarro aparece pela primeira vez; as botinas desabotadas entram na casa despertando os desejos adormecidos; Maura e Carmelita cedem à tentação e são estranguladas; Maria das Dores se apaixona por seu noivo e decide regressar ao ventre materno, voltando a ser, dessa forma, parte de sua mãe. Nos últimos momentos da trama, D. Flávia está correndo atrás das botinas, ao ponto de Dorotéia compará-la com a dona do meretrício onde ela morava:

Dorotéia (gritando) – Você está parecida com alguém... alguém que eu conheço... Quem? Já sei! Agora me lembro (cruel) com a minha senhoria, a dona do meu quarto... igualzinha... quando bebia ficava assim... cantava assim... muito liberal, dada... Ri, anda, ri! (RODRIGUES, 2004, p. 247-248)

Da mesma forma, Dorotéia, que era linda e sensual, termina a peça devorada pelas chagas e Das Dores, que havia nascido morta, acaba retornando ao ventre materno para experimentar uma vida completa. Um ator que opta por brincar com essas relações de oposição pode imprimir, na caracterização, as alternâncias encontradas no enredo. Ao longo da representação, algumas características sutis podem sofrer transformações, de maneira a refletir as mudanças ocorridas na história. Das Dores, por exemplo, passa todo o primeiro ato em silêncio, conforme está no texto. No

segundo ato, quando ela dirige pela primeira vez a voz à mãe, empregamos uma qualidade vocal frágil, como de alguém que não desenvolveu suas qualidades vocais por completo. No terceiro ato, entretanto, quando ela anuncia que voltará para o ventre materno, sua voz já é mais afirmativa e segura. Da mesma maneira, seus movimentos que, inicialmente, são movimentações contínuas e com pouco direcionamento, vão ganhando contornos mais precisos, a medida que chega o momento de sua primeira noite.

Cada personagem possui seu próprio percurso a partir do qual se pode identificar (ao menos em princípio) uma transformação que leva à polaridade entre o início e o final do drama. O ator pode expressar essas mudanças com a ajuda do figurino, da iluminação e da sonoplastia. Mais que isso, pode fazer notar as transformações na qualidade da movimentação, no ritmo ou na modulação vocal. Dentre as inúmeras características presentes numa composição, muitas apresentam entre si uma relação de oposição aparente: rápido e lento; grave e agudo; fluido e *stacatto*; movimentos retos e arredondados; leves e pesados etc. Ao procurar dar contorno aos contrastes presentes na atuação, o intérprete contribui para afastar a representação da monotonia. Além das polaridades mais evidentes, ele ainda pode explorar mudanças mais sutis, estabelecendo pequenas relações de oposição e suas transformações. Por exemplo, Maura e Carmelita: as duas personagens no início da peça são praticamente “espelhos” de Flávia, visto que a adotam como modelo de moral e conduta feminina. Entretanto, diante da presença das botinas, o comportamento das duas se modifica, elas começam a tomar atitudes mais parecidas com as de Dorotéia, deflagrando uma luxúria que, embora contida, sempre esteve presente.

A polaridade como lei é um assunto que pode ser facilmente questionado, à luz das inovações apresentadas pelas vanguardas teatrais do século XX. Muitas peças, especialmente as de Teatro do Absurdo, não se comprometem em apresentar uma situação dramática que passa por uma alteração circunstancial. Em alguns casos, o assunto retratado é justamente a imobilidade social, ou das relações interpessoais. Há peças que nem sequer propõem uma situação, que não possuem personagens como representação de uma personalidade específica. Como então estabelecer a oposição? Talvez seja o caso de considerar pequenos contrastes presentes em ações simples: falar e ficar calado; sentar e levantar; entrar e sair; aceitar e recusar... Embora o comportamento seja muito mais complexo que as aparentes dicotomias, sempre resta

ao ator a possibilidade de brincar com as oposições, caso julgue que isso pode enriquecer seu desempenho.

### **Repetições rítmicas**

Como o nome já adianta, as repetições rítmicas referem-se à reincidência de uma situação dramática. A repetição de um ou mais eventos é uma estratégia relativamente comum às encenações teatrais, através das quais é possível obter diferentes efeitos, seja o riso, o reconhecimento ou a esvaziamento de sentido da situação dramática. Como este não é um tema direto da pesquisa, focalizo as considerações apresentadas por Chekhov (1996) e a sua presença em *Dorotéia*. De acordo com o autor, as repetições podem ser de duas naturezas. Na primeira, observamos um fenômeno que se repete regularmente, permanecendo inalterado. Nesse caso, o espectador tem a impressão de que o tempo não passa ou que o espaço é infinito:

Considerem-se o soar rítmico de um sino, o tique-taque de um relógio, o som das ondas batendo na praia, rajadas repetidas dos ventos etc; ou contemplem-se as repetições de um cenário, como as filas de janelas igualmente distribuídas, a sucessão uniforme de colunas ou figuras humanas atravessando regularmente o palco. (CHEKHOV, 1996, p. 138)

As repetições seriam, portanto, um recurso utilizado com o objetivo de se obter um efeito de eternidade. Quando uma situação se repete várias vezes, o público tende a se considerar capaz de prever sua reincidência e presumir que o contexto permanecerá inalterado, pelo menos num futuro próximo.

Por outro lado, a segunda forma de repetição diferencia-se da primeira, pois nela incidem pequenas mudanças sobre o evento, a cada vez que ele ocorre. Em nossa montagem de *Dorotéia*, por exemplo, o jarro aparece duas vezes: na primeira, Dorotéia se convence de que precisa adquirir as chagas e amaldiçoa a própria beleza, seu corpo, olhos, cabelos e pele. Ela termina a cena partindo da casa para encontrar Nepomuceno. Quando o jarro aparece pela segunda vez, a cena se inverte: Dorotéia desiste de tentar ser feia e “direita” e começa a se vangloriar de sua pele sem espinhas ou manchas, seu cheiro bom... Desta vez é D. Flávia que amaldiçoa as feições de sua prima, suas costas, seios, seu hálito.

A sucessão de um mesmo evento, quando há mudanças, evidencia as transformações que atravessam a trama e permite ao público fazer comparações entre os episódios anteriores e aqueles que ele está assistindo. Se no primeiro tipo de

repetição o efeito é de infinidade, neste, a impressão é oposta: o tempo está passando e deixando suas marcas.

Para o trabalho do ator, a identificação desses momentos lhe proporciona trabalhar melhor as cenas que se repetem, explorando suas afinidades e contrastes. Ele mesmo pode contribuir ou criar repetidas ações que se desenvolvem ao longo da trama ou enfatizar momentos já existentes, através de gestos ou de movimentações recorrentes. Dessa forma, é possível acentuar algumas repetições mais sutis ou construir novas propostas de acordo com seu desejo criador.

### **Paralelismo**

Este princípio é apresentado por Chekhov (1996) como uma terceira forma de repetição rítmica. Nesta modalidade, o espectador acompanha simultaneamente os acontecimentos e situações ocorridos entre dois personagens e consegue estabelecer entre eles uma relação de oposição ou semelhança.

Em *Dorotéia*, a personagem título decide abandonar uma vida de prostituição para se converter em uma mulher casta e reclusa junto a suas primas. Das Dores, por outro lado, sempre viveu uma vida de clausura, nunca teve contato com homem nenhum e aguarda ansiosamente sua noite de núpcias. Enquanto a primeira decide abdicar de uma vida livre, recusar o amor e o prazer, a segunda faz o caminho inverso: ao afirmar seu amor pelo noivo, ela renega a náusea e parte da casa para poder renascer, crescer e se fazer mulher.

O paralelismo identificado entre ambas – no qual é Das Dores a única personagem que faz a escolha por uma vida liberta e de amor – motivou a direção a dar foco a esse papel em nossa encenação. Apesar de ser uma personagem aparentemente frágil, é sobre ela que predomina o discurso de libertação de uma ordem social e familiar que castra o direito da mulher de amar e ter prazer. Descobrir de que maneira podemos explodir isso no palco é um desafio com o qual estamos constantemente trabalhando, pois se trata de uma personagem quase sempre introvertida, de poucas falas e raros momentos de contracena com os demais membros da família. Um recurso utilizado para destacar sua presença foi o de conferir o brilho que Das Dores merece por meio da criação de atmosferas, construindo imagens corporais e explorando a qualidade de movimentação de uma figura que está sendo gerada em cena, como se a Das Dores que se revela no terceiro ato fosse se formando ao longo do espetáculo.

## Composição das personagens

O processo de composição das personagens é atravessado por todos os princípios e artifícios discutidos anteriormente e envolve também a caracterização e a compreensão do papel que se pretende representar. Dentre as primeiras lições que Chekhov (1996) propõe ao leitor é de que ele se questione sobre quais características diferenciam cada uma das personagens de uma peça e se dedique a enfatizar essas especificidades, cuidando para que elas se complementem.

Quando se trata de um espetáculo em que um ator interpreta diversas personagens, essa demanda é especialmente importante. É preciso, portanto, que ele determine as características particulares de cada uma delas. Nesses processos, a composição tende a seguir por um caminho pelo qual o ator tenta explorar o contraste existente entre um papel e outro: se um tem uma movimentação mais cortante, o outro é mais sinuoso; se um tem um comportamento vulgar, o outro é mais comedido; se um tem uma voz mais aguda, a do outro é mais grave, e assim sucessivamente.

Quando diferentes atores se revezam na interpretação dos mesmos papéis, o desafio se potencializa, pois essas escolhas não ficam a cargo de um só intérprete, elas requisitam a organização do elenco e da direção em torno da definição de quais as características básicas de cada personagem. Ao estabelecer tais predicados, inicia-se uma reflexão coletiva sobre o que distingue cada uma das personagens do espetáculo e de que maneira isso se evidencia na caracterização.

De uma maneira ou de outra, a composição tende a vivenciar um processo de comparação entre criações e a valorização das diferenças.

Um caminho apontado por Chekhov (1996) nesse sentido é o de especular qual traço psicológico predomina sobre cada personagem: vontade, sentimento ou pensamento. Em *Dorotéia*, contudo, não optamos por ir diretamente pela via da psicologia. A construção das personagens preferiu usar como esqueleto uma imagem conceitual extraída das pranchas do Reflexo de Susto, como estratégia primordial.

Iniciar a criação a partir de uma imagem funciona melhor para mim do que tentar vivenciar uma personalidade psicológica. No processo de criação a partir de imagens (sejam elas materiais ou imaginadas), descobri um gatilho que me estimula de maneira mais eficiente e divertida. Entretanto, é dado a cada ator encontrar suas próprias motivações e instrumentos criadores. Esta pesquisa, portanto, se propõe apenas a

apresentar alguns pontos de reflexão que podem vir a contribuir para uma composição diversa e bem definida.

Um deles refere-se à já comentada trajetória que a personagem atravessa. Um aspecto positivo do entendimento das relações entre as leis de triplicidade, polaridade e transformação é que elas ajudam o ator a planejar a ação e a melhor distribuir as variações de velocidade, volume e intensidade dramática, conferidas a cada momento. Se um ator emprega, desde o início da peça, uma grande carga emocional, ele acaba não tendo muito mais para onde crescer durante as cenas clímax, por exemplo. No livro *A criação de um papel*, Stanislavski destaca o fato de que a personagem desconhece seu futuro, mas que o ator tem a obrigação de sabê-lo e prepará-lo, desde a primeira cena da peça (1995, p. 233). É necessário, assim, que o ator esteja familiarizado com as oscilações pelas quais o seu papel passa e seus diferentes estados.

Num processo de investigação e caracterização mais minucioso, podemos nos perguntar sobre os contrastes sutis existentes em cada uma das personagens elaboradas. Se ela é predominantemente expansiva, qual o seu lado retraído? Se ela é predominantemente boa, em que momentos apresenta sinais de crueldade? Dessa maneira, é possível dar mais profundidade e colorido à criação, deixando-a menos chapada e simplista.

## **2.6 O ator compositor**

Até o presente momento, apresentei alguns princípios e reflexões sobre a composição do desempenho, conforme Chekhov (1996) os elenca em seu livro. Entretanto, as discussões em torno da composição são bastante complexas, especialmente no que se refere ao trabalho do ator. Em torno de tais considerações, outro nome carece de ser discutido, por ser uma das mais recorrentes referências teóricas quando se trata de discutir o significado de compor como uma demanda da interpretação teatral. Estou me referindo a Matteo Bonfitto (2006), ou, mais precisamente, ao seu livro *O ator compositor*.

O termo composição é de uso recorrente em diferentes expressões artísticas. Ela costuma ser diretamente associada à música, mas também está presente na arquitetura, na dança, na pintura, no cinema, na literatura e no teatro. Entretanto, embora a nomenclatura “composição”

esteja presente no vocabulário teatral, quais são as características que qualificariam um ator compositor? O que caracterizaria a composição?

Enquanto Chekov (1996) apresenta supostas leis que regem a composição, princípios com os quais o ator poderia trabalhar na construção de seu desempenho, Bonfitto (2006) toma, como exemplo, encenadores como Stanislavski, Meierhold, Artaud, Decroux e Brecht para apresentar variados procedimentos de criação. A discussão dessas diferentes metodologias sustenta seus questionamentos sobre a formação do ator como um processo de diálogo e trânsito entre múltiplas técnicas.

A construção de uma personagem não é uma iniciativa simples, especialmente pelo fato de que existem diversos tipos de papéis, cada um com suas necessidades específicas. Talvez por essa razão, caberia ao ator definir suas estratégias de criação de acordo com a personagem que se deseja construir, com a estética da montagem e o discurso que se pretende imprimir à obra. Dessa maneira, ele estaria compondo, a medida que escolhe e agrega diferentes procedimentos e materiais, de naturezas distintas, ao seu próprio serviço. O ato de compor aproximaria o ator de um *bricoleur* (LÉVI-STRAUSS, 1976), um construtor de caleidoscópios ou de mosaicos diversos. Para isso, entretanto, não basta saber fazer, é preciso pensar o fazer:

Com diferentes texturas trabalha o ator compositor. A diferentes texturas ele deve dar um sentido, uma unidade. Tal unidade, por sua vez, só pode emergir de um diálogo – entre o fazer e o pensar fazer. O fazer, com seu sentir e perceber, transforma o pensar. E o pensar, com a força de sua elaboração, transforma o fazer. Assim, o fazer transformando o pensar e o pensar transformando o fazer geram uma espiral incessante, É nessa espiral que se move o ator-compositor. (BONFITTO, 2006, p. 142)

A composição solicita do ator a habilidade de articular propostas, ideias, conhecer diferentes técnicas, exercícios e se colocar à prova, questionando os resultados obtidos. Ser um pesquisador curioso, um antropófago faminto sempre à procura de novas respostas. Isso porque cada processo possui suas próprias perguntas, seus desafios específicos.

E pensar. Questionar as próprias estratégias de composição e procurar por outras que o satisfaçam, ao menos temporariamente. Essa demanda envolve o estudo de técnicas, a reflexão crítica e a observação constante do outro. Dos outros.

Talvez a desvinculação ator/personagem possa, de alguma maneira, proporcionar uma oportunidade para tais questionamentos, pois gera espaços para o espelhamento de diferenças. Os processos que colocam diferentes atores na incumbência de elaborar um mesmo papel traz à tona o contraste entre diferentes modos de composição com os quais é preciso dialogar. O recurso requisita ainda o desprendimento para abrir mão de alguns aspectos de nossa

caracterização, quando é necessário para o enriquecimento do conjunto, e estimula a avaliação crítica do desempenho de si e dos demais companheiros de cena. O intérprete pode ser levado a formular perguntas que talvez ele não fizesse se não pudesse observar outro ator construindo a mesma personagem que ele. Se usado nesse intuito, o recurso pode despertar sua atenção para as sutilezas e especificidades que podem ser atribuídas a cada composição, ajudando na descoberta de novas estratégias.

Ter o outro como “espelho no qual me reconheço” (CARNEIRO, 2010, p. 146) e me estranho, a partir do qual posso tentar obter uma percepção distanciada dos procedimentos de criação. Tudo isso contribui na sempre constante procura de novas alternativas que possam enriquecer o exercício da atuação. Essa busca, entretanto, permanece sempre inacabada, crescendo em espiral, em busca de novos materiais, técnicas e desafios. Não existe uma única maneira de fazer teatro, por que não existe um único teatro, nem somente um tipo de personagem. Diferentes finalidades justificam a busca por diferentes meios.

## **2.7 Construções plurais**

Durante o processo de montagem do espetáculo, enquanto realizava algumas pesquisas, soube da existência de um monólogo sobre o texto *Dorotéia*, chamado *Dorotéia de um homem só*, do ator Jorge Farjanalla (2007). Obtive poucas informações a respeito desta montagem, a não ser que, obviamente, todas as personagens eram interpretadas por apenas um único ator, que ainda narrava a história. Esse ponto de proximidade com a minha experiência como atriz – que também interpreta quase todas as personagens da peça – me conduziu à elaboração de algumas perguntas.

Neste trabalho, por diversas vezes, afirmei que no espetáculo todas as atrizes interpretavam praticamente todas as personagens. Colocarei de outra maneira: defendi que um mesmo papel era interpretado por diferentes atrizes. Mas será que, na peça, interpretamos o mesmo papel dramático? Ou somente apresentamos diferentes interpretações de um mesmo ser dramático?

A reflexão sobre tais questionamentos justifica-se em alguns pontos de discussão apresentados neste trabalho. O principal deles está na defesa de que a montagem possibilita a reconstrução do texto dramático, o que, por sua vez, re-significa as personagens interpretadas, tornando-as particulares a cada encenação. Por essa mesma razão me pergunto se a ideia de que se trata de uma composição compartilhada por todas as atrizes não negaria as

singularidades apresentadas por cada atriz. O fato de todas terem passado por uma mesma metodologia de construção dos papéis é suficiente para afirmar que se trata de uma composição única?

Por outro lado, não seria mais interessante considerar que cada atriz dialoga, de maneira específica, com os procedimentos apresentados pela direção e de que esse processo transparece na composição final? Ou ainda, que cada artista, em suas qualidades corporais e forma de movimentação, interfere na elaboração do papel, gerando a heterogeneidade?

Mesmo que similares, acredito que cada composição é especial e vejo isso de maneira positiva. Se todas as atrizes interpretassem estritamente a mesma personagem, por que não designar apenas uma intérprete para fazer todo o trabalho? Não daria no mesmo?

O esforço de aproximar diferentes formas de elaborar um papel contribui para harmonizar as composições entre si e, por consequência, a encenação. Entretanto, desconfio se é realmente possível obter uma unidade entre as personagens elaboradas ou se isso não seria ilusório.

O efeito de unidade talvez seja o resultado da sensação de que as composições se harmonizam entre si. Contudo, harmonia não significa, necessariamente, a massificação das criações. Antes disso, creio que ela se origina de uma relação de complementação, onde cada atriz contamina a elaboração de outra, gerando resultados coerentes entre si.

Mais uma vez, acredito que a heterogeneidade acompanha o recurso da rotação de personagens, assim como reconheço nisso um valor. Evidentemente, trata-se de uma diversidade que precisa ser administrada, mas me preocupa a possibilidade de padronizar as criações, negando as necessidades individuais, assim como as especificidades de cada ator em seu papel.

Para um diretor, a condução de um processo nesses termos pode exigir grande sensibilidade para estar em contato com diferentes formas de composição, orientando o processo de elaboração do papel, em níveis individuais e coletivos. Para um ator, talvez seja necessário ser mais atencioso ao próprio processo de composição, escrevendo em seu diário ou requisitando do diretor e assistentes um retorno sobre seu desempenho individual.

Em *Dorotéia*, muitas vezes pedi uma observação especial para cenas nas quais estava em dificuldade ou fiz perguntas específicas sobre alguns momentos do espetáculo. Ao mesmo tempo em que tinha as demais atrizes como referencial, nem sempre foi possível acompanhar a criação das demais ou me apoiar nelas para meu desenvolvimento. Cada uma possuía suas potencialidades corporais e vocais e cenas específicas que lhe exigiam estratégias próprias.

Durante algumas experimentações, surgiam propostas muito distintas de condução do papel, o que gerava a sensação de instabilidade e incerteza sobre os rumos do próprio desempenho. Daí a necessidade do ator se afirmar como individualidade criadora, não apenas em processos com a rotação de personagens, mas em todos os seus empreendimentos artísticos. Da mesma forma, apesar de haver outros atores compondo a partir de uma mesma personagem, as responsabilidades em torno da construção permanecem as mesmas, visto que cada um deve, nos moldes do processo criativo, apresentar a sua interpretação daquele papel, da maneira mais fiel ao seu entendimento e ao seu desejo de criação.

## **3 TEATRO E IMAGEM: CONSIDERAÇÕES E DEVANEIOS**

### **3.1 onde a imagem entra nessa história?**

Os capítulos anteriores dedicaram-se a discutir a construção da personagem nos processos em que há a desvinculação entre o ator e seu papel. Para isso, foram descritos alguns dos procedimentos empregados durante a montagem da peça *Dorotéia*, a partir dos quais foram apresentados meus argumentos e reflexões sobre o uso do recurso.

Como já foi dito, todas as atrizes revezavam-se na representação das principais personagens do espetáculo, o que requisitou da equipe um especial cuidado para com o andamento da composição dos papéis da peça. Como forma de orientar as diferentes elaborações em torno de uma mesma personagem e contribuir para dar unidade às criações, a direção encontrou, no uso de imagens, um importante aliado, sejam elas de natureza física (fotografias, pinturas e ilustrações) ou mental (manifestações da imaginação visual).

Para a construção das personagens, a equipe utilizou-se de pinturas, gravuras e esculturas que influenciaram a construção corporal das personagens da peça. Entre as principais referências trabalhadas estão as pinturas de Edgard Degas (1876-78; 1881; 1886; 1885-86; 1897; 1898-99) e Toulouse-Lautrec (1893; 1891; 1895; 1897), além das gravuras do *Continuum* do Reflexo de Susto (KELEMAN, 1992). Ao longo do presente capítulo, será discutido o uso de imagens em processo teatrais, assim como as estratégias de utilização adotadas no processo criativo de *Dorotéia*.

### **3.2 Considerações iniciais:**

A discussão sobre o uso da imagem como instrumento de desenvolvimento artístico e pessoal é um tema vasto, pesquisado por diversas áreas do conhecimento e presente em produções bibliográficas de muitos autores. A título de recorte, este trabalho irá se ater, primeiramente, à abordagem da questão em Stanislavski (2001), Chekhov (1996) e Ítalo Calvino (1994). Posteriormente, ao longo da discussão, outros autores serão abordados. Entretanto, é necessário destacar a complexidade do tema da imagem e a dificuldade em sua delimitação. Considerando que o objeto principal deste estudo é a construção da personagem

no espetáculo *Dorotéia*, serão apresentados apenas recortes de cada uma das referências apresentadas, tendo em vista a discussão sobre procedimentos de criação em práticas da interpretação teatral.

Destaco primeiramente a atenção que Stanislavski dá ao tema, sobretudo no que diz respeito à visualização. O teatrólogo compreendia a contracena como um processo de recorrentes projeções de imagens:

A natureza arranjou as coisas de tal modo que, quando estamos em comunicação verbal com os outros, primeiro vemos as palavras na retina da visão mental e depois falamos daquilo que assim vimos. Se estamos ouvindo a outros, primeiro recolhemos pelo ouvido o que estão nos dizendo e depois formamos a imagem mental daquilo que escutamos.

Ouvir é ver aquilo de que se fala; falar é desenhar imagens visuais. (STANISLAVSKI, 2001, p. 169)

A interpretação seria, portanto, decorrência de uma corrente ilustrativa criada a partir do jogo dramático, no qual cada ator proporia imagens que são visualizadas por seu companheiro de cena e pelo público. Caberia ao intérprete, portanto, tentar formular imagens da forma mais nítida possível e se manter atento ao efeito de suas palavras, sob os olhos do interlocutor. Nesse processo de evocação, mais importante que dizer algo aos ouvidos, seria falar para os olhos (STANISLAVSKI, 2001, p. 169).

Na defesa de uma metodologia de treinamento de ator que exercite a visão interior, Stanislavski afirmava que a capacidade de visualizar imagens permitiria a instalação de uma suposta “vida” ao papel em desenvolvimento. Mais que isso, a imaginação engajada fortaleceria a concentração no estar em cena, a medida que a mente se empenhasse na manutenção de uma corrente de imagens figurativas (2001, p. 176). Outra vantagem se encontraria na também suposta imunidade que a visualização teria diante da repetição do desempenho. Enquanto os sentimentos tenderiam a se desgastar, as imagens se ampliariam e fortaleceriam a cada vez que fossem evocadas. Daí a necessidade do constante exercício da faculdade imaginativa, com o intuito de estimular a criação de imagens bem definidas e instigantes ao fazer artístico.

Michael Chekhov também se dedica a falar sobre a questão, em seu livro *Para o ator*, dedicando inclusive um capítulo para refletir sobre o tema: *Imaginação e incorporação de imagens*. Nele, o teatrólogo defende que as imagens visualizadas levariam o intérprete a um estado ativo da criatividade, em contraponto ao estudo meramente racional do papel – que seria nocivo à imaginação (1996, p. 26-29). Sobre a necessidade de formular possíveis procedimentos de manipulação das imagens fantasiadas, Chekhov propõe uma metodologia

de abordagem da imaginação visual realizada através de perguntas coordenadoras e ordens rigorosas:

Suponhamos que você vá interpretar Malvólio em Noite de Reis. Suponhamos que você queira estudar o momento em que Malvólio se acerca de Olívia no jardim, após ter recebido uma carta misteriosa que ele supõe ser 'dela'. É nesse ponto que você começa a fazer perguntas, como: 'Mostre-me, Malvólio: como transporia você os portões do jardim e, com um sorriso, avançaria na direção de sua 'doce amada'?' (CHEKHOV, 1996, p. 27)

Por intermédio da visualização de imagens, o ator poderia realizar um “ensaio mental” da personagem, antes de tentar representá-la. Por meio desses ensaios, o intérprete se aprofundaria nos sentimentos e emoções do seu papel, tornando as imagens cada vez mais nítidas, mais íntimas, até que ele mesmo começasse a desejar o que a personagem deseja, causando a vontade irresistível de incorporá-la. Num primeiro momento, a personagem seria, portanto, a reprodução de uma representação virtual, presente na imaginação do ator. Conforme o desenvolvimento do trabalho, o ator tenderia a se desviar do que imaginou, visto que o processo de incorporação o despertaria para outros impulsos criativos. Ao fim, ocorreria a integração entre corpo e imaginação no processo artístico.

A partir do exercício da habilidade de visualização, o ator poderia desenvolver a faculdade imaginativa e trabalhar para que ela se mantivesse integrada ao fazer teatral. Desta maneira, a imaginação serviria à criação até nos momentos em que o ator não recorresse intencionalmente a esse artifício. Ela surgiria nos momentos de prática criativa e também nos de ociosidade, interagindo com a vida cotidiana do intérprete e apresentando soluções para a representação, mesmo quando o ator não estivesse ensaiando ou pensando no espetáculo.

Embora concorde com muitos pontos defendidos por Chekhov (1996), reconheço em sua teoria alguns problemas, especialmente na maneira pela qual este autor separa as noções de corpo e imaginação. Um exemplo disso é que, na primeira fase dos exercícios de treinamento de visualização, a imaginação se restringe a um exercício mental por parte do ator, que não envolve suas habilidades físiocognitivas. Somente após ter desenvolvido esse esboço mental e ter fortalecido o desejo de representá-lo é que o intérprete deveria imprimir a composição em seu corpo, copiando aquilo que foi imaginado. Este é, provavelmente, o momento mais frágil da proposta de Chekhov (1996), pois considera a possibilidade do ator ser um imitador atento, mesmo que, neste caso, a obra imitada more em sua própria imaginação. Nesse estágio do trabalho, a função do intérprete seria a de tentar se aproximar ao máximo da criatura tal qual ele a imagina, incorporando-a nos mínimos detalhes. Entretanto,

como se trata de uma figura virtual, não uma imagem estática, a tentativa de reprodução fiel torna-se um ideal inatingível.

Fora da área de teatro, outro autor que veio a se somar entre os defensores da valorização da visibilidade foi o escritor Ítalo Calvino, que inclui tal qualidade entre suas seis propostas a serem consideradas neste atual milênio. Para este autor, a imaginação seria o repertório do potencial, “de tudo aquilo quanto não é, nem foi, talvez não seja, mas que poderia ter sido” (CALVINO, 1994, p. 106). Por esta razão, a visibilidade permitiria ao indivíduo relacionar uma quantidade infinita de possibilidades, na tentativa de solucionar um problema, seja ele de ordem artística ou científica. Nesses termos, a visualização de imagens poderia ser considerada um importante instrumento de construção de conhecimento.

Por intermédio da imaginação, o homem procura ultrapassar os limites da própria racionalidade e alcançar um saber subjetivo e extraindividual. Sendo assim, a fantasia também poderia ser definida como identificação com a alma do mundo, a medida que projeta a experiência para além dos limites da vida cotidiana.

Ao descrever seu processo de criação para a literatura, Calvino (1994) afirma que a primeira coisa que lhe vem à mente é uma imagem, que, sem qualquer razão aparente, surge aos seus “olhos internos”, carregada de significados, mesmo que estes estejam fora de conceituações. Conforme a imagem ganha nitidez, vai revelando suas possibilidades de se transformar em história. Entretanto, cada imagem esconde e revela outras imagens, num processo contínuo que origina o desenrolar da trama. Caberia ao escritor, portanto, acompanhar sua própria produção imagética e traduzi-la em escrita. Ao passo que o ato de escrever amadurece como prática, ele começa a orientar a imaginação visual, direcionando-a para a produção literária. Nesse ponto da criação, é a imaginação que acompanha o fluxo da escrita, a medida que esta última revela possibilidades mais interessantes ou mais coerentes com o desenvolvimento da história.

Entretanto, apesar de reconhecer a necessidade de uma “pedagogia do imaginário”, Calvino questiona a eficiência de um método coletivo de exercício da imaginação. A particularidade de cada indivíduo requisitaria meios individuais do treino de tais faculdades. Cada pessoa deveria, portanto, buscar estratégias para adequar sua imaginação às próprias necessidades: “É claro que se trata de uma pedagogia que só podemos aplicar a nós mesmos, seguindo métodos a serem inventados a cada instante e com resultados imprevisíveis” (CALVINO, 1994, p. 108).

### 3.3 Imagens e processos

Em comum, Stanislavski (2001), Chekhov (1996) e Calvino (1994) concordam sobre a importância de exercitar a imaginação criativa, tornando-a cada vez mais ágil e flexível. O treinamento sistemático da visibilidade, quer dizer, a procura por uma “técnica da imaginação” vem, por fim, deflagrar uma difícil questão relacionada ao uso intencional da imaginação: como transformar essa qualidade num recurso técnico, sem sufocar a criatividade? Como dar direcionamento à fantasia, se um de seus aspectos mais determinantes se encontra no seu caráter volátil?

Em *Dorotéia*, essa busca se deu na tentativa de criar um ambiente provocativo e inquietante de produção e reprodução de imagens reais e imaginadas. Para isso, utilizamos imagens iconográficas, como inspiração para o processo, a partir das quais pudemos observar as mulheres retratadas, seus corpos, sua relação com o espaço e os demais elementos da figura. A observação contribuiu para a construção das personagens do espetáculo, a partir da qual elaboramos qualidades corporais, movimentos e posturas pertencentes a cada papel.

Inicialmente, foram usadas como referência as pinturas e esculturas de Edgar Degas (1881; 1876-78; 1885-86; 1886; 1897; 1898-99) e Toulouse-Lautrec (1893; 1891; 1895; 1897), associadas às figuras de representação do *Continuum* do Reflexo de Susto (KELEMAN, 1992). Contudo, o curso dos ensaios e o seguimento da pesquisa, após a estreia, trouxeram outros materiais de apoio, dentre eles poesias, músicas, fotografias e filmes. Devido ao caráter múltiplo das imagens e também a sua capacidade de abrigar diversos significados, elas se constituem em uma forte aliada dos processos teatrais e são amplamente utilizadas também em outras áreas da produção artística. Apesar de sua característica múltipla, esse material é de mais fácil manipulação do que as imagens mentais, podendo ser mostrado, guardado e comparado a outras imagens. São referências que atuam como agentes provocadores da produção de novas – e complexas – imagens.

Dentre as infinitas possibilidades de leitura que uma imagem apresenta, algumas, aparentemente, se relacionam de maneira mais direta com a proposta cênica; elas se aproximam ou se distanciam do universo do espetáculo. Através da identificação desses níveis de aproximação e de distanciamento, o ator começa a construir justificativas e relações entre as imagens abordadas e o trabalho criativo na cena. Esse encontro pode influenciar diferentes aspectos da atuação: as imagens servem para a composição corporal das personagens, para a

criação das atmosferas, do ritmo; interferem na movimentação e no posicionamento espacial. Conforme o ator se torna íntimo das imagens de referência, ele se sente mais à vontade para transcender a obra visual e o texto dramaturgico (quando é o caso), na composição do seu papel.

Entretanto, é necessário destacar que todo esse processo é de ordem pessoal, subjetiva e imprevisível. Não há como assegurar que determinada obra de arte será suficientemente estimulante a determinado ator, ou que isso se estenderá a todos os atores do elenco. O efeito de uma imagem sobre quem a observa depende do surgimento de afinidades que não podem ser previstas ou mensuradas. Na perspectiva da experiência pessoal, apenas algumas imagens parecem possuir algo de especial, um “não sei o quê” que atrai o olhar e desafia o observador. A isso, Roland Barthes (1984) deu o nome de *punctum*.

Em *A câmara clara*, Barthes desenha sua busca por uma palavra que designe o fascínio que algumas fotografias despertam, que represente tal acontecimento como um fenômeno. Neste intento, o autor passa por alguns termos interessantes, como, por exemplo, “aventura” e “animação”. Algumas fotos, apesar de serem inanimadas por natureza, teriam a capacidade de animar o espectador. Este, por sua vez, anima a fotografia com seu olhar atento, num jogo de reciprocidade: ela me anima e eu a animo. Entretanto, é na palavra latina *punctum* que ele obtém maior satisfação: “Pois *punctum* é também picada, pequeno buraco, pequena mancha, pequeno corte – e também lance de dados. O *punctum* de uma foto é esse acaso que nela me punge (mas também me mortifica, me fere)” (BARTHES, 1984, p. 46).

Não há como prever os efeitos de uma imagem sobre a sensibilidade do artista ou assegurar que as imagens selecionadas para um processo criativo serão suficientemente estimulantes. O contato com cada imagem é uma experiência, como já foi dito, afetiva. As imagens mais profícuas para o trabalho teatral são aquelas que comovem e “(co)movem”, ou seja, as que nos despertam afetos e nos atizam em direção à criação. Creio que, num processo criativo, o ator não deve se ater às imagens às quais é apresentado, ele deve ter a iniciativa de procurar outras imagens que lhe sejam pungentes, construindo seu repertório imaginário de materiais úteis em sua composição. Foi dessa maneira que se sobrepuseram tantas referências visuais e sonoras ao longo do processo criativo de *Dorotéia*. Se a proposta inicial era usar somente as pinturas de Degas e Lautrec ou as figuras das pranchas do *Continuum* do Reflexo de Susto, a rotina dos ensaios veio trazer outras imagens investigadas pelas atrizes e pela diretora. À sua maneira, cada artista da equipe procurou encontrar e compartilhar os materiais

que o/a animavam, na esperança de que pudessem ser igualmente provocadores aos demais integrantes.

### **3.4 Imagem: uma difícil definição**

Se o conceito de imagem pode parecer, numa primeira impressão, de simples compreensão, esta impressão rapidamente é substituída pela percepção de que, ao contrário, sua delimitação é uma difícil tarefa. Os sentidos da palavra têm se multiplicado, abarcando diversos assuntos, de maneira que é possível falar de imagem material, imaterial, bidimensional, tridimensional, real, virtual, imagens estáticas ou móveis, imagem pessoal ou de categoria social, imagem verbal, sonora – para citar alguns exemplos.

Mas o que há de semelhante entre todas as classificações e usos do termo? Qual o ponto em comum entre uma pintura, escultura, filme, desenho animado, fotografia, grafite, cartazes, logotipos, metáforas, uma imagem mental ou o chamado “pensar por imagens”? De acordo com Martine Joly, em todos os usos, a palavra requer a presença de um sujeito que a produz ou reconhece (2007, p. 13).

Uma possível definição seria “semelhança ou sinal das coisas, que pode conservar-se independentemente das coisas” (ABBAGNANO, 2007, p. 537). Este é, portanto, um significado que associa o termo às aparências, num reconhecimento que ocorre através da forma. Já imaginação, palavra de origem comum, é definida pelo *Dicionário de Filosofia* como “possibilidade de evocar ou produzir imagens, independentemente da presença do objeto a que se referem” (ABBAGNANO, 2007, p. 538). Em resumo, se poderia afirmar que a imagem costuma transitar entre o material e o imaterial.

Tentando encontrar uma definição que abarque seus múltiplos desdobramentos, Joly destaca ainda o fato de que a imagem, embora nem sempre remeta diretamente ao visível, costuma tomar alguns pontos emprestados do visual. Dessa maneira, ela tende a se projetar de maneira visível, ainda que não seja uma imagem concreta. As imagens verbais, fantasiosas ou sonoras, são elaboradas “de maneira quase alucinatória, e parecem tomar emprestadas suas características da visão” (2007, p. 19). De fato, o entendimento da imagem como representação visual costuma ser uma das conexões mais imediatas, tendo nos olhos sua principal fonte de reconhecimento, ainda que sejam os “olhos do espírito”. Porém, é o aspecto representacional que aparece como sendo decisivo para a definição do termo:

O ponto comum entre as significações diferentes da palavra ‘imagem’ (imagens visuais/imagens mentais/imagens virtuais) parece ser, antes de mais nada, o da

analogia. Material ou imaterial, visual ou não, natural ou fabricada, uma “imagem” é antes de mais nada algo que se assemelha a outra coisa.

Mesmo quando não se trata de imagem concreta, mas mental, unicamente o critério de semelhança a define: ora se parece com a visão natural das coisas (o sonho, a fantasia), ora se constrói a partir de um paralelismo qualitativo (metáfora verbal, imagem de si, imagem de marca).

A primeira consequência dessa observação é constatar que esse denominador comum da analogia, ou da semelhança, coloca de imediato a imagem na categoria das representações. Se ela parece é porque ela não é a própria coisa: sua função é, portanto, evocar, querer dizer outra coisa que não ela própria, utilizando o processo de semelhança. (JOLY, 2007, p. 38-39)

Em 1926, René Magritte elaborou a primeira versão do que seria um dos seus quadros mais emblemáticos. Trata-se da pintura de um cachimbo com uma legenda escrita sobre a tela na qual se lê: “Isso não é um cachimbo”.

O quadro divertidamente alerta sobre o caráter representativo das imagens e das palavras, de maneira que se estabelece um jogo entre o desenho e seu enunciado, que pode ser percebido em diferentes camadas:

"Isto não é um cachimbo, mas o desenho de um cachimbo", "isto não é um cachimbo, mas uma frase dizendo que é um cachimbo", "a frase: 'isto não é um cachimbo', não é um cachimbo"; "na frase: 'isto não é um cachimbo', isto não é um cachimbo: este quadro, esta frase escrita, este desenho de um cachimbo, tudo isto não é um cachimbo". (FOUCAULT, 1988, p. 35)

Ou ainda:

"Nada de tudo isso é um cachimbo; mas um texto que simula um texto; um desenho de um cachimbo que simula o desenho de um cachimbo; um cachimbo (desenhado como se não fosse um desenho) que é o simulacro de um cachimbo (desenhado à maneira de um cachimbo que não seria, ele próprio, um desenho)". Sete discursos num só enunciado. (FOUCAULT, 1988, p. 67-68)

Ao afastar a representação do elemento ao qual ela deveria se assemelhar, ou ao denunciar que a correspondência entre um objeto e seu retrato é apenas ilusória, os significados da pintura se multiplicam para além das definições banais que os prendem a seu objeto de referência. Não importa o quão realista seja o desenho de um cachimbo, nunca será um cachimbo.

O valor de uma imagem, acredito, não se encontra necessariamente na pseudoequivalência a um determinado elemento, como origem, e sim no que ela pode vir a aludir – como projeção –; e ao que ela pode vir a ser tornar – como construção.

Em *Dorotéia*, fizemos o uso de imagens iconográficas, das quais extraímos composições corpóreas que foram associadas às personagens do espetáculo. As posturas observadas nas obras de Degas (1881; 1876-78; 1885-86; 1886; 1897; 1898-99) e Lautrec (1893; 1891; 1895; 1897), serviram de referência para a caracterização dos papéis. Apesar de haver um processo de reprodução das posições presentes nas imagens, acredito que não se

trata de uma cópia, no sentido estrito, pois o processo retirou as composições corporais de seu contexto original (a pintura), transferindo-as para o teatro. Nesse processo, as posturas passam a dialogar com outros conteúdos, em sua maioria, relacionados ao espetáculo e ao discurso que ele desenvolve.

Além das pinturas e esculturas, o processo foi contaminado pelas imagens mentais propostas pela equipe de ensaio, além de representações de corpos e movimentos observados durante as atividades cotidianas. Para tornar mais claro de que forma se deu a utilização das imagens no processo de *Dorotéia*, recorro à separação do assunto em três categorias: imagens iconográficas, mentais e retiradas da experiência.

### **3.5 Imagens iconográficas<sup>23</sup>**

Falar sobre o uso de imagens como instrumento inerente ao trabalho de formação e de treinamento do ator pode parecer um assunto fugidio e de complexa abordagem. De fato, mesmo quando se têm em conta documentos concretos, como fotografias, pinturas, gravuras e desenhos, é preciso entender que esse material, após um primeiro contato por parte do ator, se converte em dado imaterial, em lembrança, ou seja, numa recriação mental da figura observada. Esta recriação, entretanto, não corresponde imediatamente à imagem anteriormente vista, é uma reinvenção que enfatiza os pontos que foram mais relevantes para o observador, de acordo com suas preferências e seus critérios.

Esse processo de observar e depois lembrar, como ato de reconstrução, acontece diversas vezes ao longo da vida de uma pessoa. Rapidamente, o indivíduo começa a organizar em sua memória uma espécie de “galeria de arte particular”, formada pelas obras de arte que observou e a partir das quais consegue extrair alguma espécie de lembrança. Esse fenômeno dialoga diretamente com a conceituação do Museu Imaginário, elaborada por André Malraux (1984, p. 103 apud SILVA, 2002): “Chamo de Museu Imaginário a totalidade do que as pessoas conhecem hoje, mesmo sem ir a um museu, quer dizer, o que conhecem pela reprodução, o que conhecem pela biblioteca”.

No que diz respeito ao acesso e ao armazenamento de obras iconográficas, podemos dizer que vivemos em uma época privilegiada. As mais recentes tecnologias permitem a difusão de uma infinidade de reproduções de obras de arte. Por intermédio dessas cópias,

---

<sup>23</sup> O termo iconográfico refere-se à documentação visual: pinturas, esculturas e outras produções das artes plásticas.

presentes em livros ou na internet, inúmeras obras de arte podem ser conhecidas com considerável facilidade, aproximando trabalhos que originalmente se encontram a milhares de quilômetros de distância. Tal facilidade de acesso permite a constante alimentação do Museu Imaginário de cada um (MALRAUX, 1984 apud SILVA, 2002), onde se pode guardar a lembrança de tudo o que se conhece, ou pelo menos tudo o que foi marcante. Esse “lugar mental” desconhece a hierarquia entre épocas e culturas, distâncias geográficas, e possui lotação inesgotável. A configuração da noção de imaginário como uma coleção de imagens a serviço do homem remete à necessidade de alimentar esse repertório criativo, estimulando o contato com diferentes imagens e o jogo a partir dessas referências, buscando novos desdobramentos e possibilidades de criação. É importante, portanto, exercitar essas duas capacidades mentais: a memória visual e a visibilidade de novas imagens.

No processo criativo de *Dorotéia*, conforme íamos entrando em contato com os diferentes quadros que descobríamos ou que nos eram apresentados, íamos nos aproximando da criação de uma pequena galeria, neste Museu Imaginário, destinada às obras relacionadas ao espetáculo. Embora cada atriz tivesse seu próprio acervo, algumas obras se mostraram relevantes para todo o elenco e de uso recorrente durante os ensaios. *A pequena bailarina de quatorze anos*, por exemplo, foi uma das obras mais influentes de todo o processo. A escultura de Degas (1881) está presente, acredito, na composição de todas as atrizes do espetáculo, sendo uma das principais referências na construção de uma corporeidade para Das Dores:



Figura VII: A pequena bailarina de quatorze anos.



Figura VIII: Maria das Dores  
Foto: Alexey Yurkevich (2011).

No que respeita à abordagem das imagens no processo, é importante destacar que não houve qualquer intuito de extrair um suposto significado das obras escolhidas (a menos, é claro, que alguma atriz o tenha tido por iniciativa própria). Antes de querer compreender o que “o autor queria dizer com a obra”, nosso objetivo era construir um significado afim da construção artística.

O estudo das imagens procurou escapar da necessidade de formatar a intencionalidade do pintor num objetivo concreto, num conceito do que seria a essência da obra. Não consigo me lembrar, entre as inúmeras reuniões de estudo e debate, qualquer tentativa de análise, histórica ou social, aprofundada das pinturas de referência ou de seus artistas. Na verdade, considero que tínhamos apenas um conhecimento superficial de cada obra. Isso porque simplesmente não sentíamos a necessidade de alcançar um suposto conteúdo por trás da forma. Ao contrário, era em relação à aparência que se estabelecia a atração inexplicável, o *punctum* (BARTHES, 1984). Era a superfície que nos fornecia propostas de diferentes posturas, qualidades corporais, de movimento. O sentido (se houver um) surge como conceito em formação, cambiante, fugidivo e que remete diretamente à construção do discurso da peça.

O valor das imagens não estaria no que elas supostamente seriam, e sim no que elas poderiam vir a ser no contexto do jogo dramático. Não houve a preocupação em preservar a questionável essencialidade das obras observadas, ou imergir na busca de um conteúdo latente e profundo. Ao invés disso, a relação com as pinturas deu-se pelo acúmulo de ideias e referências que se justapunham, num jogo de sobreposição de elementos.

O material iconográfico serve de ponto de partida, é uma provocação inicial que, uma vez acessada, abre as portas para um universo de possibilidades. As representações dos corpos femininos presentes na obra de Degas (1881; 1876-78; 1885-86; 1886; 1897; 1898-99) e Lautrec (1893; 1891; 1895; 1897), serviram como inspiração para a composição dos corpos das personagens. Além disso, procuramos construir conexões que aproximassem as referências visuais à temática do espetáculo em processo. Para elaborar a personagem Maria das Dores, usamos como inspiração os quadros de bailarinas (1881; 1897; 1898-99; 1876-78) e banhistas de Degas (1886, 1885-86, 1888-90). A escolha do pintor deu-se sob a proposição de Hebe Alves, que reconheceu nas pinturas uma possibilidade de refletir sobre as cobranças impostas aos corpos das mulheres e o uso da dança clássica com o intuito de construir uma atitude feminina, o que muitas vezes significa formatar o corpo segundo normas de comportamento. Como foi dito no capítulo 2, durante muito tempo o balé se fez presente nos

processos de educação corporal das mulheres, que eram orientadas a fazer aulas no intuito de alcançar uma atitude e um comportamento com graça, elegância e leveza.

Entretanto, apesar de retratar as bailarinas em seus quadros, Degas relativiza este contexto, pintando algumas posições nas quais as moças não se encontram na postura considerada correta para a dança. Algumas de suas obras apresentam interessantes oposições, como, por exemplo, na escultura *A pequena bailarina de quatorze anos* (1881), se vê uma jovem esquelética e com roupas esfarrapadas contrastando diretamente com o porte e altivez de sua figura. Essas observações nos acompanharam em questionamentos sobre o que existe além das aparências sociais. Ainda nesse horizonte, os quadros de banhistas (DEGAS, 1886; 1885-86; 188-90) surgem como o retrato de um momento de desnudamento, quando as mulheres entram em contato com o próprio corpo, sem a necessidade de cumprir qualquer tipo de norma comportamental. O banho seria, portanto, um momento de liberdade no qual as mulheres desfrutam a experiência da nudez e do contato com a água. A qualidade aquosa é uma presença significativa na composição de *Das Dores*. Por ter nascido de cinco meses e morta, a movimentação da menina parece ser a de um corpo que ainda se encontra imerso no líquido amniótico. Ao mesmo tempo, os movimentos de balé ajudam a conferir a desenvoltura desejada, sem perder de vista que se trata de um comportamento corporal em vias de construção, sobre o qual recaem as expectativas familiares de uma conduta apropriada.



Figura IX: Foto do espetáculo  
(Jane Santa Cruz, ao fundo).



Figura X: Dançarinas de Azul, de  
Edgar Degas (1898-99).

Foto: Alessandra Nohvais (2010).

Já Lautrec é incorporado como referência na criação da personagem Dorotéia. O recorte temático dá-se através das pinturas de cabaré (1891; 1893; 1895). Nessas obras, pudemos observar a representação de mulheres marginalizadas, mas em um contexto de festa e luxúria. Seria, portanto, o desenho de um comportamento transgressor e liberto das expectativas sociais. Como na história Dorotéia é uma ex-prostituta que pretende se redimir, sua construção física oscila entre a explosão, sugerida nas pinturas de Lautrec, e a tensão presente nas pranchas do *Continuum* do Reflexo de Susto. Tendo como referência principal a figura três (de rigidez, aversão e medo),<sup>24</sup> a união das duas fontes visuais ajudou a construir o conflito da personagem. Dorotéia diversas vezes vacila entre o furor que sente e o desejo de se enquadrar no padrão familiar. Ao longo da peça, ela experimenta diversas emoções contrárias, como o repúdio e a exaltação de si mesma; o enfrentamento e o medo das primas.



Figura XI: Jane Avril no Jardim de Paris.



Figura XII: Foto do espetáculo.

(Camila Guilera, ao fundo)

Foto: Alessandra Nohvais (2010)

<sup>24</sup> Imagem da terceira prancha do *Continuum* do Reflexo de Susto na página 57.



Figura XIII: Terceira prancha do *Continuum* Keleman (1992)

Figura XIV: Foto da personagem Dorotéia (Lilith Marques).  
Foto: Alessandra Nohvais (2010).

Ao contrário das pinturas de Degas e Lautrec, as gravuras do *Continuum* do Reflexo de Susto inserem-se em uma abordagem teórica preestabelecida, que se refere à *anatomia emocional*. As figuras são entendidas como ilustrações dos conceitos apresentados no livro de Stanley Keleman (1992). Nesse caso, o aspecto estético dos desenhos ficou em segundo plano, diante da necessidade de estudar as qualidades corporais impressas em cada prancha e os estados emocionais correspondentes. As imagens serviram para a experimentação de diferentes padrões de relaxamento e tensão, além de ancorarem a construção física, especialmente na construção das personagens Flávia, Maura e Carmelita. Dessa forma, as figuras do *Continuum* serviram de esqueleto de criação, inserindo-se como uma espécie de Gesto Psicológico (CHEKHOV, 1996) das personagens. Conforme a metodologia do GP, as pranchas do Reflexo de Susto não chegam a ser representadas no palco e sim suas qualidades correspondentes.

Além de seu potencial criativo, as imagens iconográficas também podem servir como material de observação de aspectos relativos ao corpo, ao espaço, e à percepção visual do objeto retratado. Seu estudo contribui para a compreensão dos conflitos presentes, numa elaboração corpórea das imagens que o próprio corpo produz no espaço, como afirma Ana Maria Pacheco Carneiro (2010). Sua tese de doutorado reflete sobre o uso de imagens iconográficas no processo de formação do ator. Ao analisar sua própria metodologia, como professora, ela comenta o emprego de fotografias no contexto de sala de aula:

Se examinarmos atentamente essas fotos, fazendo uma rápida análise, podemos verificar que além dos contrastes de luz/sombra que lhes dão densidade, a maior parte delas é marcada por intenso movimento visual e ritmos, determinados por meio de contrastes entre as superfícies que as formam: corpos com movimentos, direções, posturas bastante marcados e o fundo neutro da foto, o que é fortalecido pelo enquadramento vertical que a maior parte delas possui e que integra altura e profundidade à imagem. Além disso, como comentaram alguns alunos, elas possibilitaram ainda a percepção de leveza dos corpos dos dançarinos – uma leveza resultante de esforço e que resulta em beleza. (CARNEIRO, 2010, p. 145)

A análise dos corpos nas figuras ressalta a atenção para as dificuldades com as quais os atores lidam o tempo todo e que são frequentemente esquecidas. A gravidade, por exemplo, é uma força que empurra para baixo e contra a qual é preciso apresentar resistência, quase o tempo inteiro. Ao observar a foto de um indivíduo em movimento, pode-se notar que o deslocamento se faz, conforme o corpo estabelece direções e ritmos que transparecem na representação da imagem impressa. Numa mesma pessoa, é possível observar diferentes vetores, em oposição, e alternâncias de tensão e relaxamento, equilíbrio e desequilíbrio. Essas investigações independem de um processo criativo direcionado a um espetáculo e podem contribuir, ao mesmo tempo, para a preparação corporal e criativa do ator. Da observação de uma imagem bidimensional (foto, gravura, pintura), é possível fazer reflexões sobre si mesmo e o espaço no qual se está inserido, com o qual se relaciona. Obviamente, não se trata da imagem desvinculada da investigação artística. Como já foi dito outras vezes, na abordagem teatral, a imagem surgiria como uma provocação primeira, que se justificaria na ação do ator.

Nesse sentido, desde a compreensão de como olhar ‘fotos de corpos em posições diferentes, lugares diferentes’ provocavam primeiro uma lembrança e, em seguida, uma narrativa alimentada pelo imaginário. Pouco depois, observa que quando está em ação, fazendo exercícios, seu objetivo é ‘buscar a referência das fotografias e a partir delas criar e reelaborar possibilidades’. Ou seja, não basta ter percebido a imagem; é preciso tornar a buscá-la dentro de si, para poder ir adiante. Nesse processo. A foto é um ‘ponto de partida esperando algo acontecer’, como um filme pausado cujo percurso ela retoma por meio de seus movimentos. E mesmo se nos desligarmos da foto depois, ela desencadeou o primeiro movimento, a intenção, o ritmo dos movimentos seguintes. (CARNEIRO, 2010, p. 143)

### **3.5.1 Nem Lautrec, nem Degas**

Independentemente da metodologia de apreensão, o uso de ilustrações no processo de *Dorotéia*, antes de ser uma mera cópia das mulheres pintadas significou um ato de transgressão delas mesmas. Em primeiro lugar, porque as representações foram extraídas de seus contextos originais e empregadas na situação dramática proposta. Em segundo, porque cada postura, ao ser adaptada, sofreu as modificações relativas ao feitio de cada corpo, de maneira que, ainda que todas as atrizes realizassem a mesma postura corporal, o resultado acabaria por ser o de diferentes construções físicas. Por fim, resta lembrar que os quadros estudados são observados, em primeira instância, para serem posteriormente rememorados durante o jogo criativo. Ao longo das apresentações, ou dos ensaios que as antecederam, não era a imagem propriamente dita que inspirava as atrizes e sim a recordação que cada uma possuía dela. As figuras, ao serem reelaboradas pela mente, reaparecem contaminadas por outras imagens e referências sensoriais e afetivas. O jogo teatral a partir de imagens não deixa de ser um processo antropofágico, uma “bricolagem” de inúmeras imagens presentes numa representação mental/corporal. Talvez seja esta uma das mais importantes características da imagem: a sua multiplicidade de sentidos e de possibilidades. Como disse Sônia Rangel:

Portanto, quando se tenta esgotar a relação com ela [a imagem] como tradução de um conhecimento supostamente ‘já dominado’ ou ‘antecipadamente induzido’, gera-se uma interpretação reduzida, desvinculada do seu componente vital, esvazia-se o sentido, muda a natureza, potência e categoria desse elemento que não poderá ser alcançado, pois ele sempre escapa, é outra forma de pensamento.

Essa essência da função lúdica como conhecimento e auto-conhecimento se faz presente também na arte. É no confronto com seu destino trágico, como acaso e como necessidade, que o ser humano faz surgir sua especificidade de cada contingência, individual e coletiva [...]. (RANGEL, 2009, p. 118)

### **3.5.2 As imagens em processos de desvinculação ator/personagem**

Quando uma mesma personagem é interpretada por diferentes atores num espetáculo, o processo criativo caminha na direção de uma composição coletiva. Dessa maneira, quanto maior for o número de atores envolvidos, maior será o número de sugestões sobre o papel, concepções sobre os rumos da criação, ideias de solução da cena. Tantas opiniões e propostas em torno da elaboração podem vir a tornar o processo disperso.

Nesse contexto, a construção das figuras cênicas tende a ser mais complexa, o que exige um esforço de mediação, entre as diferentes criações, e de direcionamento do trabalho. Por esse motivo, as iconografias podem ser empregadas no processo como um referencial concreto de inspiração. Em *Dorotéia*, a materialidade das pinturas, a capacidade de observar, guardar e compartilhar, foi determinante para apresentar às atrizes um ponto de partida visual e bem definido, a partir do qual se deu a composição corporal.

As figuras da prancha do *Continuum* do Reflexo de Susto direcionaram a estruturação das qualidades corporais próprias a cada personagem. Ao escolher uma prancha específica para servir de referência para cada papel, como acordo coletivo, imprimimos uma base clara para a composição. Como as experimentações em torno das pranchas já faziam parte do repertório de experimentações do grupo, suas características eram de conhecimento geral e de fácil apreensão, pelo menos a princípio.

Das pinturas e esculturas, por outro lado, extraímos posturas ou movimentos expressivos que foram associados ao repertório gestual de cada personagem. Por intermédio dessas construções, cada papel passou a possuir uma gama de gesticulações recorrentes, que surgem ao longo da peça através das diferentes atuações. Em *A construção da personagem*, Stanislavski (2001) comenta a necessidade de estabelecer e administrar o que ele chama de “gestos típicos” ou “gestos característicos”. Trata-se das movimentações próprias a uma determinada personagem, que particularizam seu comportamento, distinguindo-a dos demais papéis de um espetáculo. Embora seja de grande ajuda na caracterização, esses gestos precisam ser bem utilizados a fim de não haver um desgaste:

Ocorre frequentemente que um ator encontre três ou quatro gestos característicos, típicos. Para se contentar durante toda a peça com esse número de gestos é necessário ter a máxima economia de movimento. Nesse caso a contenção ajuda muito. Mas se esses três gestos submergirem numa centena de movimentos pessoais, ligados à própria personalidade do ator e não ao seu papel, a máscara posta por ele cairá, revelando o seu próprio rosto todo dia. [...] O ator tampouco deve esquecer que o gesto típico ajuda-o a se aproximar-se da personagem que está encarnando, ao passo que a intrusão dos movimentos pessoais o separa dela, e o impele às emoções puramente pessoais. [...] Naturalmente, os gestos característicos não podem ser muito repetidos, senão perdem o efeito e se tornam cacetes. (STANISLAVSKI, 2001, p. 118)

Os gestos característicos conferem efeito de autenticidade à criação, pois ajudam a tornar cada caracterização única. Quando diferentes atores interpretam o mesmo papel no espetáculo, seria bom que esses gestos fossem pré-acordados ou escolhidos em consenso. Em *Dorotéia*, as imagens iconográficas serviram de fonte para o estabelecimento de tais posições. A partir das imagens presentes nos quadros, cada ator pôde pôr em curso sua liberdade criativa e experimentar diferentes maneiras de realizar os gestos.

A necessidade de direcionar os rumos das composições e organizar as diferentes propostas de caracterização tornou o processo de *Dorotéia* cada vez mais consciente. O entendimento racional das escolhas de encenação e interpretação foi, durante grande parte do processo, uma importante característica da montagem que estávamos criando. Entendíamos a origem dos gestos típicos, a prancha que originava cada personagem, discutíamos a

justificativa das intenções empregadas, do ritmo, dos momentos de troca... Praticamente todos os aspectos eram discutidos em grupo e firmados como escolha proposital.

O excesso de intencionalidade nos processos de composição foi recebido de diferentes maneiras, pelas atrizes do espetáculo, conforme consta no capítulo 2. Para algumas, a formatação precoce dos movimentos não deixou espaço para a livre experimentação, a partir dos quadros, das sensações e movimentos que deles poderiam surgir.

O uso de imagens iconográficas abre espaço para a investigação sensorial daquilo que se observa e a descoberta de qualidades de movimentação que nem sempre estão retratadas nos quadros ou fotografias observados. Nesses casos, mais importantes que as formas presentes no objeto de observação, são as sensações de movimento, luminosidade, cores e estados emocionais. A multiplicidade de usos e de direcionamentos conferida à exploração das imagens iconográficas nas artes do espetáculo oferece um vasto campo de experimentações. Embora as iconografias possam ser utilizadas para direcionar o fazer, elas, em si, não determinam um determinado resultado ou metodologia de abordagem. Por outro lado, elas aproximam áreas artísticas distintas e expandem suas possibilidades de diálogo.

### **3.5.3 Além do trabalho de ator**

A materialidade das imagens iconográficas, atrelada a sua capacidade de oferecer diversos significados, contribui para que ela surja como possível aliada nos processos de construção da personagem. Porém, suas possibilidades também se estendem para outras áreas da produção teatral.

Em *Dorotéia*, por exemplo, as mesmas pinturas que atravessaram o processo de criação de cena estão presentes no projeto que enviamos à Fundação Nacional de Artes (Funarte), a partir do qual recebemos o financiamento para montar a peça. Elas continuam servindo de inspiração para a elaboração do material gráfico do espetáculo, associando-se à apresentação visual da peça.

A possibilidade de compartilhar imagens que servem de inspiração a atores, diretores, figurinistas e cenógrafos de um espetáculo, permite, ao mesmo tempo, a solidificação de um horizonte comum, que contribui para a construção de uma unidade visual e criativa. Seu uso pode surgir como elemento comum a todas as etapas do processo de construção da peça e ponto de aproximação entre as criações. Ainda assim, elas permanecem como material de inspiração, ou seja, não se trata de uma castração à imaginação ou da imposição de um estilo. Antes disso, seria uma provocação primeira que a todos inquieta.

As referências atuam como agente provocador para a produção de novas – e múltiplas – imagens. A partir de pinturas, retratos ou fotografias, os artistas de um espetáculo podem estabelecer conexões com o curso geral do processo criativo e seu próprio desenvolvimento, não importando qual a sua área de atuação. Dentre as infinitas possibilidades de leitura e transfiguração que uma imagem apresenta, caberia ao artista encontrar qual é a que melhor o satisfaz e de que maneira ele poderia usar as iconografias em seu ato criativo.

### **3.6 Projeções mentais**

Chamo aqui de “projeções mentais” às imagens fruto da imaginação, às configurações visuais de uma ideia. A formação dessas imagens dá-se de maneira subconsciente, por isso costumam surgir prontas ou semiprontas. Entretanto, a razão de seu aparecimento, assim como seu sentido, permanece no âmbito do mistério. O chamado “pensar por imagens” não deixa de ser um processo vertiginoso, que é mental, mas pouco racional; que é espontâneo, mas que pode ser direcionado ao fazer artístico. E não apenas ao artístico. Quando reflete sobre a visibilidade, Calvino defende sua vasta utilidade nos processos de construção do saber e da pesquisa. A esse respeito, o escritor afirma:

Meu intento era demonstrar como o discurso por imagens, característico do mito, pode brotar de qualquer tipo de terreno, até mesmo da linguagem mais afastada de qualquer imagem visual, como é o caso da ciência hodierna. Mesmo quando lemos o livro científico mais técnico ou o mais abstrato dos livros de filosofia, podemos encontrar uma frase que inesperadamente serve de estímulo à fantasia figurativa. (CALVINO, 1994, p. 105)

A imagem fantasiosa surge aos olhos do espírito de maneira não controlada, podendo anteceder ou acompanhar o fazer criativo. Seu aparecimento pode servir de mote para a construção de uma cena, para a escrita de um roteiro, a pintura de um quadro etc. Em outros casos, ela surge como solução de problema, ou como um lampejo de inspiração que reestrutura os rumos da atividade em curso. É uma espécie de interferência semiconsciente que deflagra outras possibilidades criativas, sem demonstrar de maneira direta suas razões de ser. Muitas vezes, ela pode surgir nos momentos de ociosidade, quando não se está pensando no fazer artístico, quando o cérebro se encontra ocupado em outras atividades.

A atividade cerebral não se interrompe nunca e se faz em um sistema de conexões que aproxima elementos aparentemente distantes, opera sobreposições, associações, comparações e paralelismos. No que se refere à capacidade da fantasia em obter respostas que o comando racional não alcançaria, Calvino defende que:

A mente do poeta, bem como o espírito do cientista em certos momentos decisivos funcionam segundo um processo de associações de imagens que é o sistema mais rápido de coordenar e escolher entre as formas infinitas do possível e do impossível. A fantasia é uma espécie de máquina eletrônica que leva em conta todas as combinações possíveis e escolhe as que obedecem a um fim, ou que simplesmente são mais interessantes, agradáveis ou divertidas. (1994, p. 107)

A fantasia poderia, portanto, servir de instrumento para finalidades práticas e objetivas. Em nível pessoal, o pensar por imagens pode contribuir para aprofundar o autoconhecimento, visto que ele dá pistas acerca de seus desejos mais ocultos, suas vontades não manifestas de forma racional. A imagem coloca-se na fronteira entre o consciente e o inconsciente, o acidental e o planejado, o interno e o externo, a necessidade e o desejo.

No caso do ator:

Essas imagens (como criações da mente que são) por sua intensidade e materialidade (pois são coisas concretas em forma, volume e cor) têm o poder (de acordo com sua intensidade ou qualidade vital) de canalizar emoções diferentes (trazê-las junto) e sensações por vezes confusas (se quisermos compreendê-las e analisá-las) que deverão ser usadas exatamente assim. Ao ator não importa interpretá-las, importa, isso sim, deixar que cheguem e se instalem nele, como material a ser usado sempre que preciso. (AZEVEDO, 2004. p. 198)

A aparição da imagem fantasiosa requisita, portanto, que o ator esteja aberto, para recebê-la, e receptivo, para que ela se instale. Além disso, é necessária uma especial habilidade para que ela seja retida em sua memória, sem a qual não é possível dar-lhe um encaminhamento. Muitas vezes, ela surge como uma espécie de *flash*, no qual rapidamente suas formas perdem a definição, assim como o impulso que ela poderia gerar. Ou também pode surgir demasiadamente indefinida, restando apenas a inquietação de uma ideia que está por vir, mas que ainda não chegou.

Abertura, receptividade e retenção: a busca por maneiras de aprimorar tais qualidades permite o melhor traquejo com os estímulos conferidos pela imaginação. Talvez uma via de acesso se encontre justamente no uso de imagens iconográficas e sua inserção no jogo criativo. A observação desse tipo de material contribui para aguçar a sensibilidade visual e estética do observador, ao mesmo tempo em que exige dele a capacidade de lembrar os quadros, fotos e figuras mais significativos. A recordação é uma empreitada que envolve o uso da memória e da imaginação. A imaginação vem a completar o que não foi registrado pela mente, ou modificar aspectos menos interessantes por outros, que são mais atrativos ao espectador. A rememoração ou representação de formas analisadas pode ser uma via de estimulação da fantasia, uma forma de lhe dar direcionamento.

Em *Dorotéia*, embora o foco principal da pesquisa tivesse se mantido sobre a abordagem das imagens iconográficas, aparentemente tal iniciativa repercutia no processo de

produção de imagens mentais. Como o caráter visual da imaginação foi bastante estimulado durante o processo, era comum o surgimento de *insights* como propostas concretas da construção de cena. Essas inspirações de última hora eram vistas como um material de grande valor, sendo rapidamente experimentadas e discutidas.

No trabalho em cena é que se deflagra outra questão referente ao uso da imaginação: a sua fisicalização. Isso porque a imagem, que é visualizada internamente, ao ser transposta para a “realidade” do artista, se modifica. Por essa razão, se poderia afirmar que a fisicalização seria uma espécie de “projeto de realização” que nunca se alcança de maneira estrita, visto que ela deforma a imagem que se pretendia inicialmente compor. Entretanto, não existe nessa deformação nenhuma valoração, apenas uma constatação de sua existência. Assim como a imagem iconográfica, as projeções mentais também se mostram como um ponto de partida, uma proposta que, na prática criativa, se desdobra em outras imagens e inquietações.

Mesmo reconhecendo que a imagem se deforma ao ser fisicalizada pelo ator, ele ainda precisa descobrir como estabelecer a passagem do que foi imaginado para o que será posto em cena. Cabe a ele externalizar a imagem interior em ações claras que correspondam ao que foi desejado – se essa for a intenção. Tal empreitada envolve autoconhecimento e autocontrole do artista, que compreende os diferentes níveis de vigor, energia, velocidade e ritmo presentes na ação imaginada. Ou ainda: requisita a prontidão para responder aos impulsos presentes na imagem, enquanto eles são pulsantes e vigorosos.

O jogo com a imaginação necessita de disponibilidade do ator, a predisposição do corpo para se deixar levar pelas imagens/impulsos. É necessário, portanto, recusar a dicotomia que separa mente e corpo e buscar uma técnica que trabalhe os dois elementos de maneira integrada. Este desejado procedimento viria a exercitar a imaginação de maneira intencional e sua expressão como cena, bem como seus desdobramentos. Ele compreenderia um processo criativo no qual a imagem é o ponto de partida e de chegada:

Vejam: desde as primeiras leituras (ou conversas iniciais, se não há texto), formações imagéticas acompanham o pensar na personagem; essas formações podem ir sendo trabalhadas, metamorfoseadas internamente, como um filme no qual é dado cortar e alterar certos trechos (por justaposição, fusão, subtração), compor outras passagens. No final estarão presentes imagens também, mas já externalizadas, manifestas em máscara. (AZEVEDO, 2004, p. 199)

### **3.6.1 Fluxo de imagens**

A introdução do presente capítulo discutiu, de maneira sucinta, a questão da imagem, partindo do entendimento do que foi considerado por Ítalo Calvino (1994) e Michael Chekhov

(1996). Mais uma vez, recorro a esses dois autores para apresentar algumas reflexões acerca do fluxo contínuo de imagens e sua participação no fazer criativo:

[...] As imagens sucedem-se com rapidez crescente: formam-se e desaparecem depressa demais, em fugaz sequência. Disso pode ser que você as perca antes de elas poderem despertar seus sentimentos. Você deve possuir suficiente força de vontade (...) para conservá-las diante dos olhos da mente por tempo suficiente para que elas afetem e despertem seus próprios sentimentos. (CHEKHOV, 1996, p. 31)

(...) A partir do momento em que a imagem adquire uma certa nitidez em minha mente, ponho-me a desenvolvê-la numa história, ou melhor, são as próprias imagens que desenvolvem suas potencialidades implícitas, o conto que trazem dentro de si. Em torno de cada imagem escondem-se outras, forma-se um campo de analogias, simetrias e contraposições. (CALVINO, 1994, p. 104)

Embora ambos os autores apresentem pensamentos afins a respeito do uso da imaginação visual no processo criativo, quando as discussões se referem ao surgimento da imagem em sequência, as opiniões sobre como lidar com o fenômeno apresentam algumas divergências.

Para Chekhov (1996), o fluxo de imagens, quando aparece com demasiada rapidez, dispersa a pesquisa criativa, pois impede que o ator se conecte com a personagem visualizada (ou com a cena imaginada), e se aprofunde em suas investigações em torno da imagem. Já Calvino (1994), entende que este é um momento bastante produtivo do trabalho, no qual a mente criativa se aguça, faz associações e se desenvolve com grande velocidade.

A razão da dissonância talvez se justifique pelo fato de que Chekhov (1996) possui uma postura mais analítica diante da imagem, de investigação e de questionamento de suas características, especialmente dos aspectos psicológicos, emocionais e gestuais das personagens. Ao descrever sua proposta de como abordar a imagem, o autor propõe uma metodologia que se processa através da observação e da elaboração de perguntas. Quando observa a imagem, o ator não deveria – em primeira instância – interferir no que está visualizando, pois, para Chekhov (1996, p. 34), a imagem possui “uma vida independente” que se desenvolve diante de seus “olhos”, sem a necessidade de comando. Por essa razão, o intérprete deveria lhe fazer perguntas elaboradas racionalmente: “como anda? Como fala? Como reage a uma situação de estresse?”

Na abordagem exploratória de coleta de informações, o fluxo intenso de imagens não permitiria que o ator se concentrasse nos detalhes úteis a sua composição. A personagem imaginada seria demasiadamente complexa para ser assimilada num espaço muito curto de tempo; a velocidade não permitiria que o ator observasse a gama de sutilezas e singularidades que sustentam o papel.

Por outro lado, essa preocupação não parece existir para Calvino (1994). Ele desenvolve uma interação mais livre e caótica com a imagem, na qual nem tudo precisa ser explicado e o fantástico reivindica seu espaço de expressão. O autor defende que as imagens possuem conhecimentos de significados profundos, cujas associações são o resultado de uma lógica que está implícita, por mais que algumas vezes pareça distante da compreensão racional. Ao artista caberia acompanhar o fluxo de sua imaginação, tentando estabelecer os significados mais pertinentes.

A composição, nesses termos, se daria através dos fluxos ou na tentativa de encontrá-los. Os fluxos seriam, portanto, os momentos de maior intensidade criativa, onde imaginação e escrita trabalham unidas (não importando quem está no comando), e em grande velocidade. A racionalidade não questiona o impulso criativo, embora isto possa acontecer num segundo momento.

Na prática, a dinâmica criativa sugerida por Calvino (1994) não se opõe integralmente às propostas de Chekhov (1996). A diferença é que Calvino (1994) sugere que o questionamento analítico seja retardado, colocando-o como último estágio da abordagem da imagem, onde imaginação e prática criativa já não se separam no trabalho do artista. Vale lembrar ainda, que Calvino (1994) apresenta sua metodologia particular de criação e que seu uso está direcionado à construção literária. Apesar de conter propostas aplicáveis a diferentes expressões artísticas e considerações pertinentes sobre o uso da visibilidade, tais considerações não se referem diretamente ao contexto teatral.

Os exercícios propostos por Michael Chekhov (1996) são interessantes, pois sugerem um caminho para o treinamento das potencialidades da fantasia. Através das atividades sugeridas, o ator poderia exercitar, até mesmo sozinho, sua imaginação, direcionando-a ao exercício cênico.

A procura por alternativas que exercitem e fortaleçam a imaginação criadora poderia se desenvolver aliando a experiência pessoal e a experimentação de exercícios e práticas desenvolvidas por pessoas que se aventuraram a estruturar uma proposta de como coordenar a imaginação. Como pista para o desenvolvimento de minha autopedagogia (como sugere Calvino, 1994), destaco a necessidade de interagir com a imaginação e seu fluxo, sem racionalizar, confiando que as justificativas necessárias serão reveladas ou estruturadas em seu devido momento.

### **3.6.2 Imagens mentais na composição de cenas coletivas**

Nem sempre a imagem interior surge como proposta individual de execução. Muitas vezes, o ator pode ter uma ideia de configuração de cena, ou de intenção dramática para outro ator. Essas ocorrências abrem espaço para a discussão de um ponto delicado do trabalho a partir das imagens mentais. Como proceder quando a sua externalização foge ao caráter individual?

Nesses casos, a eficiência de tal iniciativa depende do grau de abertura para ouvir e experimentar as ideias apresentadas pelo outro. Instaura-se, portanto, uma dinâmica de compartilhamento de proposições entre os integrantes do elenco, que conta com a ajuda da direção, para conduzir as experimentações em torno das ideias, fazer a síntese entre as sugestões ou escolher quais são as opções mais condizentes com a encenação em curso.

Vivenciamos em *Dorotéia* uma experiência muito intensa de recorrentes interferências sobre as atuações, a partir da representação de imagens mentais. Esse jogo fortaleceu, não apenas nossas faculdades criativas, mas a relação da equipe, a capacidade de escuta e a prontidão para contribuir e aprimorar uma ideia desenvolvida por outra pessoa.

A necessidade de descrever uma proposta de cena, para que ela possa ser representada pelo elenco, exige do ator ou diretor a habilidade de compor imagens verbais, de forma que todos possam visualizar o que está sendo dito, e não apenas cumprir indicações. A expressão verbal possui muita potência sobre a imaginação e possibilita, por descrição, que todos visualizem a imagem (ou parte dela) que inicialmente foi vista por uma única pessoa.

Por outro lado, a descrição verbal pode possibilitar o surgimento de outras possíveis imagens, que são também propostas e debatidas. Essa estrutura pode encaminhar os artistas para uma armadilha muito comum, que é a de cair numa discussão falaciosa acerca de uma imagem idealizada. Lembro-me de que, durante alguns ensaios para a montagem de *Dorotéia*, ocorreram situações nas quais uma atriz propunha uma ideia a ser apresentada e recebia de imediato uma ou várias contrapropostas. Iniciava-se então um debate verbal em torno das sugestões, fato que retardava a experimentação cênica das sugestões apresentadas. Embora o processo estimulasse a discussão em torno das práticas de encenação e interpretação, considero que essa característica se tornava contraprodutiva, quando gerava a dispersão das energias criativas. Nesses casos, a contestação racional de uma proposta intuitiva exigia das atrizes a procura por justificativas para sugestões que nem sempre possuíam uma explicação objetiva e que poderiam apresentar desdobramentos interessantes, se fossem experimentados.

### **3.7 Imagens da experiência**

A experiência cotidiana pode ser outra fonte da qual podemos extrair imagens de inspiração para o fazer teatral. Esteja dentro ou fora da rotina de ensaios, o ator se encontra em contato com um vasto repertório de acontecimentos, que se apresentam diante dos seus olhos e podem despertar seu interesse ou aguçar suas faculdades criadoras.

Embora os eventos do cotidiano não se encaixem no conceito de imagem tradicional, visto que não se apresentam como representação de algo, o olhar estético os transforma, pois os retira de seu contexto habitual e passa a considerar suas potencialidades dentro da arte. Quando os pequenos acontecimentos, gestos e comportamentos observados no dia a dia são inseridos no âmbito da cena, nele se introduz uma nova estrutura de significados e funções que não existiam inicialmente. Estes passam a compor imagens criativas devido à interferência de uma observação atenta. Para isso, é necessário um olhar esteticamente sensível aos eventos mais banais, capaz de reconhecer uma centelha criativa nas pequenas coisas: a posição de uma senhora esperando o ônibus, o comportamento de um manobrista, o jeito de andar de uma moça que atravessa a rua...

Até mesmo os colegas de cena podem se converter em objeto de análise. Em *Dorotéia*, tal característica se fez como parte inerente ao processo, devido à presença da rotação de personagens. Como todas as atrizes interpretavam quase todas os papéis, a observação atenta dos desempenhos era essencial para o arranjo e o desenvolvimento das composições. Cada uma delas, com suas especificidades, atribuía diferentes qualidades ao desempenho e possuía sua maneira especial de preencher o espaço de cena e compor imagens. No processo criativo, as companheiras de cena convertiam-se em objeto de estudo e apreciação e, assim como as imagens iconográficas, inspirariam configurações corporais ou espaciais que poderiam ser reproduzidas ou reaproveitadas pelas demais, se fosse considerado interessante.

Nesse tipo de estrutura, o outro se apresenta como um espelho no qual posso vir a me reconhecer ou me identificar e a partir do qual me inspiro e me comparo, podendo servir de ponto de reflexão. A arte, de maneira geral, tende a envolver processos de espelhamento como experiência afetiva entre o indivíduo e a obra em questão, a partir dos quais ele pode refletir sobre si mesmo. Como afirma Ana Carneiro (2010, p. 146), “Partindo do princípio [...] de que a arte é ‘um outro’ que me faz ver, a imagem, ao ser ‘o outro’ que eu olho é também espelho em que me reflito, espelho que reflete meu desejo e, dessa forma, me provoca”.

O reconhecimento de uma imagem interessante ajuda a deflagrar a intencionalidade da criação, esclarecendo para o próprio artista quais são as suas preferências, o que o inquieta. A

tentativa de se apropriar dessas imagens inquietantes é uma iniciativa de autoconhecimento, que não é uma busca introspectiva, mas que se lança para fora dos limites da individualidade e assim se reconhece no outro.

Este jogo de observação, reprodução e transfiguração de ações exteriores, faz com que o ator saia de si e procure a beleza das pessoas a sua volta, ainda que seja uma “beleza feia”, estranha, grotesca. Isto, de certa maneira, tende a modificar a forma como os acontecimentos e os pequenos encontros o afetam. Trata-se, portanto, de um exercício de sensibilidade e valorização da experiência cotidiana. É desse ponto de vista que podemos reconhecer o valor artístico e humano de tal empreitada.

### **3.8 Outras possibilidades**

Dentre as diversas possibilidades que o uso de imagens pode proporcionar, uma, que ainda não foi citada, se deve ao seu potencial para a criação de narrativas. A capacidade de elaborar situações dramáticas, de fazer associações, de inventar conexões, é extremamente proveitosa para o trabalho do ator. Essas habilidades o preparam para improvisar, a partir de qualquer estímulo, seja um texto, uma ideia, uma música ou uma imagem. Elas o auxiliam a construir para si mesmo uma trajetória no jogo dramático, a elaborar objetivos a serem alcançados e a encontrar justificativas para suas ações. São demandas que exigem o exercício da imaginação, a capacidade de devanear e de criar histórias.

No âmbito da improvisação, é diversas vezes exigido do ator que proponha uma dramaturgia de cena imediata, fruto do jogo teatral. A capacidade de construir situações dramáticas a partir de pequenos estímulos lhe confere maior desenvoltura em cena e prontidão para propor soluções dramáticas.

### **3.9 Personagens internos**

É necessário ainda fazer uma consideração acerca da visibilidade no trabalho do ator. Para isso, partirei de um trecho do artigo *Gênese do processo criativo*, presente em *Olho desarmado*, de Sônia Rangel:

Para descrever o processo criativo e para promovê-lo, preciso apaziguar os personagens internos, organizando os seus diálogos. Os dois mais claramente construídos e visíveis, ‘o que faz’ e ‘o que olha’, são plurais. Representam conjuntos de iniciativas e pulsões, contraditórias na maior parte do tempo. (RANGEL, 2009, p. 99)

O que Sônia Rangel define como “personagens internos” também pode ser entendido como a dupla função do artista durante o seu trabalho: a de realizar a obra e a de observar seu andamento. No caso do ator, esta segunda função solicita um esforço da imaginação, pois exige que o artista se imagine assistindo de fora ao seu próprio desempenho. Este é mais um emprego da visibilidade no âmbito do trabalho cênico, artifício de grande importância para a análise crítica do próprio fazer.

Contudo, em alguns casos, o julgamento demasiadamente duro desse “personagem interno ‘que olha’” pode inibir o impulso criativo, diante de inúmeras censuras e cobranças sobre a atuação. Daí a necessidade de harmonizar o diálogo entre esses personagens, conforme afirma o texto. Provavelmente, uma possibilidade de apaziguamento entre ambos é o não se perder de vista o caráter lúdico do jogo teatral, caráter esse que envolve o risco e a falha. A rigidez de julgamento e a necessidade de acertar empurram o ator para sua “zona de conforto”, ou seja, para os padrões de comportamento com os quais ele se sente seguro, o que o impede de investigar outras potencialidades.

“A personagem que observa” pode contribuir bastante na criação, pois permite ao ator que tente ter a percepção da cena da maneira que o público a está vendo. Esta percepção é ilusória, mas ainda assim é uma grande aliada na execução da ação dramática. O ator, quando se vê em cena, procura compreender seus próprios processos e questiona seu desempenho. Por ser espectador de si mesmo, ele tenta analisar as imagens que compõe no espaço de criação, o que pode ser feito através de diversos critérios: tensão, velocidade, fluidez, vigor, acabamento, intensidade, presença etc.

O que se torna de fundamental importância é a instrumentalização do ator em formação para avaliar a si mesmo. Para isso, o estudo sistemático das técnicas de atuação precisa gerar espaços de questionamento crítico e discussão do fazer teatral. Muitas vezes, é por meio da expressão verbal (seja oral ou escrita) que o ator consegue esclarecer para si as razões por trás de suas impressões subjetivas, por que determinado desempenho o agradou ou não. Além da técnica, é necessário ainda ser um espectador assíduo de peças teatrais, observar a composição de outros atores, os estilos pessoais, as diferentes caracterizações. O repertório do ator alarga-se também pela observação de seus semelhantes, assim como todo tipo de aprendizagem.

Mas é necessário também o amadurecimento pessoal para dialogar com as próprias dificuldades e compreender que é possível ser exigente e tolerante consigo mesmo. Cada pessoa tem o seu próprio tempo de resposta e sua maneira particular de se desenvolver. É

imperativo ter paciência e aprender a conviver com os próprios fracassos, permanecendo na tentativa de melhorar. Nesse trajeto, ter consciência das adversidades é o primeiro passo para uma progressiva superação.

Há ainda outro perigo referente ao uso de imagens, e que está diretamente relacionado ao “ator que olha”: o risco da hipervalorização da forma ou dos aspectos estéticos dos movimentos realizados pelo ator.

Por ser uma demanda visual, o uso de imagens requisita o exercício da observação, seja do objeto de referência, de si mesmo, ou dos demais colegas de cena. O treinamento sistemático na tentativa de sensibilizar o ator a olhar para sua própria composição, como se estivesse “de fora”, atentando para o acabamento de suas ações, é uma coisa positiva. Entretanto, pode-se tornar um risco, quando não há uma prática tão intensa, que o estimule a ir além da boa execução de suas ações externas, que o faça se aprofundar no conteúdo da obra e na contracena.

Em *Fios do tempo*, autobiografia de Peter Brook, ele relembra uma passagem de sua vida, quando ainda estava começando sua carreira de diretor. O trecho comenta de forma muito simples e direta como o senso de beleza pode induzir um artista desprevenido a desenvolver uma criação com pouca profundidade:

Em uma ocasião, perto de uma peça que eu dirigia, Binkie Beaumont veio assistir a um ensaio e, embora, ele estivesse ao meu lado, não estávamos vendo a mesma coisa. O que eu via com orgulho era a pura imagem, um triângulo que se dissolvia sem esforço em um quarteto de torsos em movimento que, imperceptivelmente, tornava-se um duo de costas. [...] Então, voltei para Binkie para o elogio que, eu não tinha dúvidas, estava prestes a surgir. ‘Estamos com sérios problemas’, ele murmurou. [...] Ele então começou a perguntar-me questões estranhas – sobre o texto, sobre as personagens, sobre o que a cena deveria expressar, sobre onde a peça queria chegar – e, reconheci, com um choque doloroso, que não tinha dado atenção alguma a qualquer dessas coisas, que minha geometria fluida, a produção de imagens que me havia feito passar por Shakespeare e pela ópera, não tinha definitivamente qualquer interesse para ele sem a substância dramática que por si só era capaz de dar à peça a sua vida e o seu significado. (BROOK, 2000, p. 116-117)

Assim como pode ocorrer com diretores, a hipervalorização da forma, por parte do ator, reverbera, a medida que a fascinação pela beleza o afaste de um comprometimento com o conteúdo do espetáculo e a espontaneidade da contracena.

No capítulo 2 do presente trabalho, comentei minha própria dificuldade em abrir mão de uma estrutura de composição muito bem definida para diminuir o enrijecimento do desempenho cênico. De certa maneira, compactuo com Brook (2000), ao reconhecer que, em certa medida, estava apegada aos aspectos formais de minha caracterização. A possibilidade de definir minhas movimentações, aprimorando constantemente o acabamento dos gestos fixados, me seduzia, fazendo com que me preocupasse excessivamente com a aparência de

minha interpretação. Da mesma forma, sem perceber, analisava meu próprio desempenho do ponto de vista visual. Por essa razão, quando me foi solicitado relativizar minhas construções corporais, me senti perdida, pois os parâmetros que usava em minha autoavaliação, já não me serviam mais.

Acredito que o exercício do “ator que olha” poderia ser representado pela imagem de uma corda esticada, através da qual o ator tenta caminhar. Afinal, há uma linha muito tênue entre o senso crítico e a autocensura, assim como há outra, igualmente fina, separando a sensibilidade estética do virtuosismo. Como um equilibrista, o ator tenta, entre quedas e escorregões, permanecer temporariamente estável. Neste intento, cair talvez seja uma das formas mais eficientes de aprender a estar mais atento a erros futuros.

## 4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Oração à porta

Senhor,  
Obrigada por tudo  
Sobretudo, obrigada pela PORTA  
Pelos quartos com PORTA  
Banheiros com PORTA.  
PORTA que protege  
Esconde e preserva  
Obrigada pela fechadura  
Pela chave que tapa o buraco da fechadura  
Pelos trincos de ferro (resistentes)  
Cadeados  
Correntes  
Obrigada pela madeira maciça.  
Pelo olho mágico!  
E pelo espaço pra passar cartas por baixo

(Não é por que elas não vêm que deixo de esperá-las)  
Lara Couto

Dentre as muitas imagens que compõem meu universo imaginário, existem algumas que aparecem recorrentemente, com diversos significados. Dentre estas, há a imagem da porta. Quando aberta: espaço de entrada e saída, de fronteira, travessia. Quando fechada: representa o inacessível, o mistério, o claustro, o que precisa ser superado... São muitas as possibilidades de jogo com esta palavra e seus significados.

No contexto da parede, a porta é a esperança da passagem, mesmo que trancada. Por essa razão, não poderia haver melhor imagem a ser evocada neste momento, que é de conclusão e, ao mesmo tempo, passagem em minha trajetória acadêmica.

Por outro lado, ela dialoga também com o tema deste estudo, que fala sobre a construção da personagem, mas também reflete sobre a trajetória de formação do ator. Formação que não é apenas universitária, mas que acompanha o desenvolvimento do artista e engloba todos os espetáculos dos quais participa. Esse processo formativo reconhece, na figura do ator, o principal sujeito do seu próprio progresso, mesmo que seu desenvolvimento seja alcançado através do trabalho coletivo, com a colaboração de professores, diretores e colegas de trabalho, que contribuem nesse aprendizado, num processo de colaboração e crescimento mútuo.

Praticamente todas as produções artísticas possuem um processo de criação específico, através do qual o ator amadurece, segundo procedimentos e estéticas particulares. Embora

sejam processos distintos, na trajetória individual, cada espetáculo, cena ou experimento vivido conecta-se ao âmago da experiência do artista, onde somente o ator é capaz de operar o diálogo entre as aprendizagens extraídas de cada uma das iniciativas pelas quais passou. Talvez esteja nessa crença a inquietação que sinto, e que por diversas vezes manifestei aqui: num empreendimento teatral, as personalidades que compõem o grupo de trabalho devem ser valorizadas individualmente, assim com a experiência que cada ator apresenta. Compreendo que a bagagem individual serve de combustível ao desenvolvimento do produto artístico em curso e de seus participantes. Por essa razão, defendo que a desvinculação ator/personagem – mesmo que usada apenas durante os ensaios – poderia servir de instrumento para colocar em confronto diferentes procedimentos de construção do papel, deflagrando hábitos de interpretação e apresentando novas possibilidades de abordagem da personagem.

Questiono-me sobre a necessidade de processos criativos que busquem metodologias nesse sentido: experimentar diferentes estratégias, discutir os resultados e aproveitar o conhecimento que cada ator já apresenta de processos passados. Ou seja, não se trata apenas do uso do recurso para realizar mudanças de papéis entre os atores, mas também para redimensionar as funções desses profissionais, dando maior destaque ao aspecto colaborativo de cada iniciativa.

Para que não haja qualquer equívoco em torno do termo “colaborativo”, saliento que não estou propondo a dissolução da separação de funções entre os artistas de um processo teatral, mas a intensificação do diálogo entre eles. Conforme salienta Antonio Araújo (2011, p. 137), o que caracteriza processos de criação colaborativa não é o fim da separação das funções. Neste modelo, os papéis são mantidos, mas a contaminação entre os artistas é constantemente estimulada, num processo de criação que pretende o desenvolvimento do espetáculo através da mútua contribuição entre os artistas envolvidos.

Tradicionalmente, é o diretor que elege e desenvolve a metodologia de criação que guiará a construção do espetáculo. Por essa razão, a adoção de uma dinâmica que possibilite aos atores investigar, discutir e questionar os procedimentos presentes no processo pode ser uma questão intimidante. Por outro lado, cada intérprete se coloca, não apenas como um executor das experimentações sugeridas pela direção, mas como um investigador que contribui com o processo, refletindo criticamente sobre o próprio desempenho e as maneiras de potencializá-lo. Neste sentido, a grande quantidade de vozes dispostas a atuar colaborativamente pode gerar diversas tensões, resultantes da defesa de opiniões distintas sobre as escolhas a serem realizadas. Daí a especial importância do diretor (ou de uma função

equivalente) em estruturas desse tipo, que coordene a experimentação das propostas, tentando operar o diálogo entre elas.

A busca por estratégias de desenvolvimento individual do artista, como um autor crítico, direcionado ao crescimento artístico do coletivo em que está inserido, é uma questão que permeia diversos grupos. Talvez o crescimento do uso da desvinculação ator/personagem no âmbito das companhias teatrais seja um reflexo de tal investigação. Em todo o País, diversos coletivos de atores realizam experimentações com a desvinculação, a exemplo de: Grupo Boa Companhia – São Paulo (espetáculo *Portela, patrão. Mário, motorista*); Grupo Magiluth – Pernambuco (*Viúva, porém honesta*), Grupo Maria Cutia – Minas Gerais (*Como a gente gosta*), Cia A4 – Bahia (*Matilde, la cambiadora de cuerpos*), Cia dos Atores – São Paulo (*Ensaio.Hamlet*), para citar alguns exemplos.

Além das justificativas apresentadas ao longo do presente trabalho, a adoção do recurso no âmbito de grupos teatrais possivelmente se esclareça no fato de que ele contribuiu para a manutenção do elenco em diferentes montagens, visto que é o texto teatral que sofre adaptações de acordo com a quantidade de atores, e não o contrário. Dessa forma, destaca-se a soberania do grupo sobre a dramaturgia, em um processo de reivindicação autoral sobre a narrativa, conforme discuti no primeiro capítulo.

Enfim, ao analisar a colaboração mútua em processos de criação, não poderia deixar de pontuar ou sugerir o fomento de um horizonte criativo que permeie o processo de construção da obra, contribuindo para afinar as diferentes criações em torno de um direcionamento comum. Apesar de ser uma demanda semiconsciente e, por isso, de certa maneira dispersa, o exercício da imaginação, a partir de referências comuns, pode ajudar no progresso do espetáculo e de seus artistas, revelando soluções de cena inusitadas e provocantes.

Nesse intento, acredito na busca de elementos que mantenham o artista comovido e (co)movido. Eis o motor da trajetória artística.

### **Interrogações no labirinto**

Quando bati nas portas do curso de mestrado da Universidade Federal da Bahia, sabia que estava me oferecendo para entrar num labirinto, embora desconhecesse totalmente o tamanho da trajetória, seus obstáculos, e para onde ela iria me levar. Talvez por isso a necessidade de um orientador para eventualmente indicar um norte ou apontar problemas de direcionamento. Em todos esses meses, caminhando pelo labirinto, amadurecemos: a

pesquisa, a pesquisadora, a atriz e a pessoa... Os debates com os demais colegas, as aulas e o tirocínio docente deixaram suas marcas em meu projeto inicial, que agora toma seus contornos finais.

Entretanto, ainda são muitos os questionamentos em aberto. A começar pelo termo “desvinculação ator/personagem”. Eu, que havia escrito todo o trabalho usando a expressão *curingagem*, por entender que essa era a forma mais popular de se referir ao recurso, em certo momento me questionei se ela dava conta de todas as modalidades da técnica. Por outro lado, começou também a me incomodar a forma como tal nomenclatura remetia tão diretamente ao trabalho de Augusto Boal, enquanto existiam muitas experimentações em torno do recurso que pouco ou em nada dialogavam com o seu trabalho, seja no *Arena* ou no *Teatro do Oprimido*. Tendo em vista tais indagações, optei por dar prioridade ao termo “desvinculação”. Entretanto, entre a primeira avaliação da dissertação e a escrita de sua versão final, a escolha da palavra “desvinculação” também passou a ser questionada. Isso porque o vínculo entre um ator e seu papel é inalienável, visto que o intérprete oferece seu corpo enquanto representa. O que ocorreria, talvez, fosse um vínculo temporário e transitório, que se institui e se dissolve diversas vezes ao longo do espetáculo. Afirmar a perda desse elo quem sabe seja um pouco excessivo. Por outro lado, resta ainda encontrar uma palavra que abarque a complexidade do recurso e suas diferentes modalidades: Transgressão? Alternância? Questões para uma nova fase da pesquisa.

Acredito que ainda há muito que ser discutido sobre este tema, suas diferentes modalidades e repercussões no trabalho do ator. Penso que, numa outra oportunidade, a pesquisa possa sair de minha ótica de atriz que vivenciou um processo e se projetar na investigação de outras experiências artísticas que fazem uso do mesmo recurso, entrevistando atores e diretores e comparando diversos procedimentos.

Outra possibilidade encontra-se na tentativa de desenvolver uma proposta metodológica de treinamento do ator e de composição do papel, no contexto da desvinculação, investigando e desenvolvendo exercícios que preparem o intérprete para atuar nessa aérea. Desta vez, se destacaria o aspecto empírico da investigação, permitindo que as reflexões se desenvolvessem paralelamente à procura de tais procedimentos.

Pergunto-me sobre o que ainda poderia ter feito neste trabalho e noto que preciso compreender o fato de que não é possível ler todos os livros do mundo ou esgotar qualquer tipo de reflexão num período tão curto quanto o do mestrado. Acredito quem nem seja esse o

intuito do curso, assim como não é o da pesquisa em geral, onde nada se esgota. Tento, então, conviver com a minha incompletude, que é o meu motor para novas investigações.

Este trabalho é o retrato de um processo. Não é um retrato fiel, advirto. Talvez seja apenas o desenho de uma vivência, ou um esboço. Nada aqui é falso ou verdadeiro, é tudo o que consegui registrar de minha passagem pelo labirinto. Mas foi vivido e por isso foi experimentado, recordado e transformado por essa escrita que tudo deforma e inventa. Investigo minha própria experiência, pois esta é o bem maior de um ator; é o que ele carrega entre uma montagem e outra; é o que deveria ser mais compartilhado e valorizado como fonte de conhecimento.

Por que atores precisam de processos, pois o labirinto é o nosso habitat. É no Minotauro que nos reconhecemos: meio homem, meio touro, indefinido e faminto. Por que chegar é sempre metade do caminho e o importante mesmo é caminhar...

## REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

ARAÚJO, Antonio. **A gênese da vertigem**. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2011.

AZEVEDO, Sônia Machado de. **O papel do corpo no corpo do ator**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BARTHES, Roland. **A câmara clara: notas sobre a fotografia**. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BOAL, Augusto. **Teatro do oprimido e outras poéticas políticas**. 6. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

BOAL, Augusto. **O arco-íris do desejo: método Boal de teatro e terapia**. Rio de Janeiro, RJ: Civilização Brasileira, 1996.

BONFITTO, Matteo. **O ator compositor: as ações físicas como eixo, de Stanislavski a Barba**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BRANDÃO, Tânia. **O teatro através da história**. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1994. (2.v.)

BRECHT, Bertolt. **Teatro dialético: ensaios**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

BROOK, Peter. **Fios do tempo: memórias**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.

CALVINO, Ítalo. **Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas**. 2. ed. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 1994.

CASTRO, Ruy. **O anjo pornográfico: a vida de Nelson Rodrigues**. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 1992.

CHEKHOV, Michael. **Para o ator**. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

CONFLITO. In: PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

CORINGA. In: DICIONÁRIO da língua portuguesa. São Paulo: Melhoramentos, 2012. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php>>. Acesso em: 26 set. 2012.

COUTO, Lara. **Diário de bordo do processo criativo do espetáculo Dorotéia**. 2010

CURINGA. In: DICIONÁRIO da língua portuguesa. São Paulo: Melhoramentos, 2012. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php>>. Acesso em: 26 set. 2012.

FOUCAULT, Michel. **Isto não é um cachimbo**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

IMAGEM. In: ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

IMAGINAÇÃO. In: ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. 11. ed. São Paulo: Papirus, 2007.

KELEMAN, Stanley. **Anatomia emocional**. 2. ed. São Paulo: Summus, 1992.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **O pensamento selvagem**. São Paulo: Nacional, 1976.

MAGALDI, Sábato. Prefácios de Nelson Rodrigues: teatro completo. Quatro vols. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981-1990.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

RANGEL, Sônia. **Olho desarmado: objeto poético e trajeto criativo**. Salvador: Solisluna Design e Editora, 2009.

RODRIGUES, Nelson. **A vida como ela é...** Rio de Janeiro: Agir, 2006.

RODRIGUES, Nelson. **Teatro completo**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

RODRIGUES, Nelson. Teatro desagradável. **Dionysos Revista de Teatro**, Rio de Janeiro, v. 1, 1949.

RODRIGUES, Nelson. Algumas palavras do autor sobre a peça. **Programa da peça Senhora dos Afogados**, Rio de Janeiro: 1954.

ROSENFELD, Anatol, **O mito e o herói no moderno teatro brasileiro**. São Paulo: Perspectiva, 1982.

ROUBINE, Jean-Jacques. **A arte do ator**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

STANISLAVSKI, Constantin. **A criação de um papel**. 5. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.

STANISLAVSKI, Constantin. **A construção da personagem**. 10. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

STANISLAVSKI, Constantin. **A preparação do ator**. 27. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

## Teses e Dissertações

ARAÚJO, Roberto Lúcio Cavalcante de. **O triângulo de Ceres: metodologias fundamentais para formação de atores em Salvador**. 2010. 450f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Teatro, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2010.

BAÚ, AGATA. **Imagens da Pintura como Estímulo para a Composição da Personagem Teatral**. 2010. 116f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010.

CARNEIRO, Ana Maria Pacheco. **A pedra lançada no pântano: a contribuição de imagens na produção de conhecimentos sobre corpo/espço no ensino de teatro**. 2010. 320f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Teatro, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2010.

ROSSO, Martin Miguel. **Matrizes estético-conceituais na análise da composição da personagem teatral**. 2002. 169f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Teatro, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro, 2002.

SILVA, Carolina Vieira. **Curinga, uma carta fora do baralho: a relação diretor/espectador nos processos e produtos de espetáculo fórum**. 2009. 156f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Teatro, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009.

SILVA, Hebe Alves da. **Processos de Encenação e Formação do Ator: o Desdobramento de Personagens, o Continuum de Reflexo de Susto e o Gesto Psicológico na Composição Cênica de Textos de Nelson Rodrigues**. 2008. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Teatro, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008.

## Documentos em meio eletrônico

BARBOSA, Marcos. **Larilará, Macunaíma, Saravá**. Ceará: 2003. Disponível em: <<http://www.marcosbarbosa.com.br/macunaima.pdf>>. Acesso em: 26 set. 2012.

BRANCO, Lucio Allemand. O Arena e o engajamento no teatro brasileiro moderno. **Revista Cerrados**. Brasília, 2009. Disponível em: <<http://www.revistacerrados.com.br/index.php/revistacerrados/article/viewFile/131/110>>. Acesso em: 20 out. 2012.

DICIONÁRIO PRIBERAM DA LÍNGUA PORTUGUESA. Disponível em: <<http://www.priberam.pt>>. Acesso em: 26 set. 2012.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL DE TEATRO. Itaú Cultural. Disponível em: <[http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia\\_lit/index.cfm?fuseaction=biografias\\_texto&cd\\_verbete=5259&cd\\_item=226](http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_lit/index.cfm?fuseaction=biografias_texto&cd_verbete=5259&cd_item=226)>. Acesso em: 26 set. 2012.

MODERNO DICIONÁRIO DA LÍNGUA PORTUGUESA MICHAELIS. São Paulo: Melhoramentos, 2012. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php>>. Acesso em: 26 set. 2012.

SILVA, Edson Rosa da. O museu imaginário e a difusão da cultura. **Revista Semear**, Cátedra Padre Antonio Vieira de Estudos Portugueses, PUC-Rio, n. 6, 2002. Publicação anual. Disponível em: <[http://www.letras.puc-rio.br/unidades&nucleos/catedra/revista/6Sem\\_14.html](http://www.letras.puc-rio.br/unidades&nucleos/catedra/revista/6Sem_14.html)>. Acesso em: 26 set. 2012

### **Filmografia**

GRITOS e sussurros. Direção: Ingmar Bergman. Produção: Lars-Owe Carlberg. Intérpretes: Liv Ullman; Ingrid Thulin; Harriet Andersson; Kari Sylwan; Erland Josephson. Suécia: Svensk Filmindustri, 1972. 1 DVD (106 min), widescreen.

VELUDO azul. Direção: David Lynch. Produção: Richard Roth. Intérpretes: Isabella Rossellini; Kyle MacLachlan; Dennis Hopper; Laura Dern; Dean Stockwell; Hope Lange; Brad Dourif. USA: Fox Home Entertainment, 1986. 1 DVD (120 min), color.

### **Iconografia**

YURKEVICH, Alexey. [Sem título]. 2011. 1 fotografia, color.

NOHVAIS, Alessandra. [Sem título]. 2010. 1 fotografia, color.

DEGAS, Edgard. **A banheira**. 1886. Pastel. 60 x 83 cm. Musée d'Orsay. Paris, FR.

DEGAS, Edgard. **A banheira**. 1885-86. Pastel. 70 x 70 cm. The Hill-Stead Museum. Farmington, CT, USA.

DEGAS, Edgard. **A pequena bailarina de quatorze anos**. 1881. 1 escultura, forjada em bronze a partir de imagem em cera, com cetim, tule e suporte em madeira, 99,1 cm.

DEGAS, Edgard. **Bailarinas entre bastidores**. Aprox. 1897. Pastel. 67 x 67 cm. Museu Pushkin de Belas Artes de Moscou. Moscou, Rússia.

DEGAS, Edgar. **Dançarinas azuis**. 1898-99. Pastel. 65 x 65 cm. Museu Pushkin de Belas Artes de Moscou. Moscou, Rússia.

DEGAS, Edgard. **Mulher nua na banheira**. 1888-90. Pastel. 61,3 x 46 cm. The Metropolitan Museum of art. Nova Iorque, EUA.

DEGAS, EDGAR. **Prima Ballerina**. 1876-78. Pastel. 58 x 42 cm. Musée d'Orsay. Paris, FR.

LAUTREC, Toulouse. **Jane Avril no Jardim de Paris**. 1893. 1 litografia, color., 130 x 95 cm. Coleção Particular.

LAUTREC, Toulouse. **Moulin Rouge - La Goulue**. 1891. 1 litografia, color., 191 × 117 cm.

LAUTREC, Toulouse. **Mulher agachada com o cabelo vermelho**. 1897. Óleo sobre papelão. 47 x 60 cm. Museu de arte de San Diego, San Diego, CA, EUA

LAUTREC, Toulouse. **O Palhaço Cha-U-Kao no Moulin Rouge**. 1895. Óleo s/ tela. 75 × 55 cm

LAUTREC, Toulouse. **Salão na Rue des Moulins**. 1891. Óleo s/ tela. 111.5 × 132.5 cm

MAGRITTE, René. **A traição das imagens**. 1928-9. Óleo s/ tela. 60 x 81 cm. Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles, EUA.

PEREZ, Vincent. Gravuras do Continuum do Reflexo de Susto. 1985. 7 gravuras. In:\_\_: **Anatomia emocional**. 2. ed. São Paulo: Summus, 1992. p. 87-89.