

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

INSTITUTO DE ARTES

MYKAELLE DIAS SILVA

**O USO DA AUTOBIOGRAFIA PARA A CONSTRUÇÃO DA
PERSONAGEM NO ESPETÁCULO 3X4**

Brasília

2015

MYKAELLE DIAS SILVA

**O USO DA AUTOBIOGRAFIA PARA A CONSTRUÇÃO DA
PERSONAGEM NO ESPETÁCULO 3X4**

Trabalho de conclusão do curso de Artes Cênicas, habilitação em Bacharelado - Interpretação Teatral, do Departamento de Artes Cênicas do Instituto de Artes da Universidade de Brasília.

Orientador(a): Prof(a) Dr (a) Simone Reis

Brasília

2015

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Elielda Dias e José Nicolau, que me apoiaram quando eu decidi sair do interior do estado de Mato Grosso para fazer teatro em Brasília. Este espaço é muito pequeno para agradecer tudo de maravilhoso que fizeram por mim.

Ao meu namorado Bruno Bloch, pela paciência e amor.

A todos os professores do departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília, com quem tive o privilégio de ter aula, mas especialmente Fernando Villar, Cyntia Carla, Fabiana Marroni e Giselle Rodrigues, pelo incentivo e inspiração.

E a todos que de alguma forma ajudaram na criação e realização do espetáculo 3x4.

“É verdade que o autor, se quiser, pode nos contar alguma coisa de si e de sua vida que não está no romance; e é algo que devemos incentivar. Pois não existe nada mais fascinante do que se enxergar a verdade por trás daquelas imensas fachadas de ficção – isso se a vida for de fato verdadeira e se a ficção for de fato fictícia. E provavelmente a ligação entre ambas é de extrema complexidade”.

Virgínia Woolf

SUMÁRIO

Lista de figuras.....	5
Introdução.....	6
1 - PONTO DE PARTIDA.....	7
1.1 - Texto autoral e o processo colaborativo.....	8
1.1.1 - A caixa de frustrações: primeiro improviso.....	9
1.2 - O parto ou a Composição das personagens.....	10
1.3 - A escolha de cenas.....	11
1.4 – Irradiação ou inquietação?.....	13
2 – AUTOBIOGRAFIA NO TEATRO.....	15
2.1 – Vivências autobiográficas.....	17
3 – ESTUDO DE CASO: VIRGÍNIA MESQUITA DE FREITAS.....	18
3. 1 - E João, é um homem ou um brinquedo?.....	19
3.2 - Ou Eu ou Virgínia: Realidade x ficção.....	20
3.3 – Cena Terapia dos selfs.....	22
3.4 – Cena Enterro – Eu não quero ser uma defunta feia!.....	23
3.5 – Considerações a Virgínia.....	25
4 – CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	26
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	27

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1. Foto do espetáculo 3x4 (2015); Mykaelle Dias interpretando Virgínia.....	20
FIGURA 2. Foto do espetáculo 3X4 (2015) Mykaelle Dias cena Término do João.....	23
FIGURA 3. Foto do espetáculo 3X4 (2015) cena Terapia dos selfs	26
FIGURA 4. Foto do espetáculo 3x4 (2015) Cena Enterro.....	27
FIGURA 5. Foto do espetáculo 3x4 (2015) Cena Virgínia fala com sua mãe.....	29

Introdução

Este trabalho de graduação relata o processo de criação cênica por meio do uso de elementos autobiográficos no espetáculo *3x4*, o qual foi o resultado de conclusão do curso de bacharelado em interpretação teatral da Universidade de Brasília. O foco deste trabalho é relatar como o uso da autobiografia auxiliou na criação da personagem Virgínia.

No primeiro capítulo contextualizo as primeiras conversas e experimentações sobre os temas de interesse do grupo. Descrevendo alguns exercícios e decisões importantes no início do processo de criação.

No segundo capítulo, discorrerei sobre as duas experiências percussoras da minha pesquisa em torno do uso da autobiografia para a criação de personagens, onde tive meu primeiro contato com a performance e a primeira experiência como diretora, sendo que essas duas experiências tiveram grande influência sobre a minha criação dentro do espetáculo *3x4*.

No terceiro capítulo, falarei especificamente sobre Virgínia, e quais as formas que utilizei o material pessoal para construí-la, descrevendo e comentando quais as vivências que serviram de inspiração para essa criação.

1. Ponto de partida.

O processo de criação do espetáculo *3x4* se iniciou no primeiro semestre de 2014 na disciplina de Metodologia de Pesquisa em Artes Cênicas, ministrada pela professora Nitza Tenenblat. A princípio o grupo discutiu sobre textos e temas que eram de interesse para a nossa montagem, e, inicialmente, percebi que a maioria dos alunos que integravam o grupo, demonstravam o desejo de abordar a atualidade em que vivemos, onde tudo é muito rápido e tempo é dinheiro¹. A partir dessa primeira latência, foram pesquisados outros temas que se compreendiam nessa atualidade, como a necessidade de consumo, classes sociais, corrupção, meninos de rua, angústia, depressão, ser contemporâneo e finalmente, a prostituição, assunto que mais foi bem recebido pela maioria.

PAUSA PARA UMA IDA A CARTOMANTE

Mykaelle desesperada visita uma cartomante do bloco Q da quadra onde mora, e conta seu drama:

“Sinceramente, eu tenho pavor do tema prostituição e não consigo entender qual a finalidade de falar disso. Penso que há coisas muito mais urgentes a serem ditas.”

Palavras da cartomante:

Dona Beneditina:

- Como você não acha interessante falar da profissão mais antiga do mundo?

No entanto, uma minoria do grupo não se interessou por este tema e persistiu na abordagem do “ser contemporâneo” e, por ser um tema bastante amplo, decidiu-se criar um elo entre esses dois temas, optando por tratar a prostituição em duas instâncias: como venda do corpo e como venda de si em função de status, imagem,

¹ Sobre a expressão “tempo é dinheiro”, o físico Benjamin Franklin (1706-1790) teria chegado a ela depois de ler obras do filósofo grego Teofrasto (372-288 a.C). O pensador grego, a quem é atribuída a autoria de cerca de 200 trabalhos em 500 volumes, teria mencionado a frase: tempo custa muito caro. Isso porque ele escrevia, em média, um livro a cada dois meses.

consumo, carência e vícios. Tendo a prostituição como nosso tema central, a professora Nitza Tenenblat nos questionou sobre o que queríamos que o público entendesse do espetáculo que iria ser criado pelo grupo. Retomando minhas anotações, encontrei respostas variadas dos integrantes de mostrar não só os traumas e abusos que a vida noturna causa nas prostitutas e travestis, mas, também, revelar outras circunstâncias ou profissões que o ser humano se vende, seja por status, carência, vícios. Nesse sentido, a resposta final decidida pelo grupo foi que gostaríamos que o público também se perguntasse: “Eu já me prostituí?”. Partimos para a separação dessas duas esferas; enquanto as prostitutas e travestis representariam a venda do corpo, o segundo grupo falaria sobre outras formas de venda de si.

1.1 – Texto autoral e o processo colaborativo

Apesar de alguns textos teatrais terem sido levantados pelo grupo, o desejo de se criar uma dramaturgia coletiva ainda era muito presente. Para contemplar o desejo individual de cada um, optamos por construir um texto autoral. Nesse sentido, o grupo assumiu a perspectiva do processo colaborativo onde, Segundo Adélia Nicolete:

O texto dramático é elaborado ou reelaborado (caso se tome alguma obra como base) pela equipe; a configuração cênica é fruto da experimentação e da discussão feitas por todos os envolvidos; o encaminhamento das situações e personagens surge dos atores, mas pode conter contribuições dos outros artífices, ou seja, a cena, como a vida, “é mutirão de todos, por todos remexida e temperada”. (NICOLETE, 2005, p.11)

Chegamos a definir um grupo de dramaturgia, porém, esse grupo assumiu mais uma função de organizar os materiais coletados do que escrever uma dramaturgia, sendo assim, todos os integrantes estariam responsáveis pela criação do texto e outras partes da encenação, como figurino, cenário, trilha sonora. Tendo

optado pelo processo colaborativo, partimos para nossos primeiros improvisos com a finalidade de começar a pensar conexões possíveis entre essas duas instâncias de prostituição.

O primeiro improviso do grupo foi a “*vitrine*”. Esse primeiro improviso já nos indicou a preferência e afinidade de alguns por fazerem prostitutas e outros de se aprofundarem mais em seus temas de interesse individual. Este improviso seria nossa base de construção para o próximo semestre de trabalho, no qual teríamos o auxílio dos professores Dr Fernando Villar e a Mestre Giselle Rodrigues para a concepção do espetáculo.

1.1.1 - A caixa de frustrações: meu primeiro improviso

Ainda na disciplina Metodologia de Pesquisa em Artes Cênicas, resolvi iniciar as experimentações e improvisos com um olhar sobre mim e o outro, apresentando uma performance que chamo de “Caixa de frustrações”. Eu me coloquei dentro de uma caixa de papelão com um cartaz escrito: “Deposite aqui suas frustrações”, ao lado posicionei um bloco de notas para que as pessoas pudessem escrever e depositar dentro da caixa os seus depoimentos.

O meu objetivo com esse primeiro improviso, era simplesmente suscitar reflexões sobre nós mesmos e incentivar meus colegas a trazerem materiais pessoais para nosso processo, já que eu pretendia utilizar esse material autobiográfico em meu auxílio durante a criação, principalmente como uma maneira de incentivar o imaginário.

Em relação à imaginação Ariane Mnouchkine afirma que “é preciso dar músculos a imaginação do ator, sendo que esse músculo deve ser exercitado, fortalecido, trabalhado; é como uma panturrilha” (MNOUCHKINE, 2010, apud FÉRAL, 2010, p. 77). Sendo uma criação autoral e colaborativa, onde tínhamos a liberdade de toda a narrativa e também de criar os personagens, era de suma importância o desenvolvimento e trabalho com a imaginação. Um dos exercícios propostos pela professora Giselle Rodrigues foi o *diálogo com um ser imaginário* que

utilizou a imaginação como uma forma de impulsionar a criação de novos materiais sobre as personagens. O exercício consistia em imaginar um ser e ter um diálogo com ele, dessa forma surgiu a mãe de Virgínia. A maneira como busquei dialogar com essa mãe foi por meio de situações e conversas reais com a minha própria mãe.

1.2 – O parto ou a Composição das personagens

Por termos escolhido criar as personagens, cada aluno buscou a sua própria maneira. Após finalizar esse momento de pesquisa teórica e de primeiros improvisos em torno do tema escolhido, iniciamos no segundo semestre de 2014. Durante o processo de composição das personagens utilizamos exercícios como a escrita automática², e movimentos advindos da bacia que auxiliavam a descobrir características físicas das personagens. Estes exercícios foram ministrados pelos professores que orientavam este processo, mas a criação de cada personagem foi realizada de forma muito particular por cada aluno, tendo como inspirações diversas fontes como cinema, depoimentos reais de garotas de programa, pesquisas de campo feito com prostitutas e travestis e também materiais autobiográficos.

É importante pontuar que nesse primeiro momento de experimentações, já pude perceber o quanto a carga pessoal estava atrelada aos personagens que estavam sendo criados, principalmente no grupo dos *selfs*, o qual eu participei, pois não era raro escutar de alguns colegas: “meu personagem tem muito do meu irmão”, “minha personagem tem gestos e características de quando tive síndrome do pânico”, “meu personagem é o reflexo de mim mesmo”.

A partir de suas próprias inquietações pessoais, cada aluno começou a pensar na linha do seu personagem, no intuito de aprofundar os temas de interesse que cada um gostaria de abordar no discurso. Como não havia um texto pré-definido, iniciou-se a tentativa de criação de uma dramaturgia linear, onde cada personagem teria uma história com início meio e fim.

² Exercício de escrita livre, onde se anota tudo o que vier a mente.

Dois exercícios complementares que tiveram grande influência dentro dos primeiros momentos de minha pesquisa de personagem foram a “Linha da vida” e “Exercício de construção da dramaturgia a partir de personagens”

“Linha da vida” foi um exercício proposto pelo professor Fernando Villar e consistia em contar a vida da personagem desde o ventre até a idade atual. Este exercício proporcionou a liberdade de imaginarmos e criar as histórias da vida destes personagens que ainda estávamos descobrindo. A partir desse exercício, pude organizar melhor as minhas primeiras impressões de minha personagem.

“Exercício de construção da dramaturgia a partir de personagens” foi proposto pela professora Nitza Tenenblat, consistia em responder minuciosamente questões como: nome, idade, local de nascimento, profissão, cinco fatos que apenas ela sabe sobre si mesma, uma ação/atividade/gesto que revela quem sou, e por último uma questão sobre o que era primordial revelar ao público via esta personagem. A partir das respostas de cada um partimos para uma segunda etapa, onde criaríamos diversas situações uns para os outros. Por meio desse exercício, surgiu a cena do enterro³.

1.3 - Escolha de cenas

Sobre a escolha de cenas que permanecem no roteiro final da peça do grupo “Teatro da Vertigem”, Antônio Araújo comenta que “Grande parte das vezes o critério definidor das escolhas encontra-se na coerência interna do todo, no ajuste entre as partes rumo à produção de sentido(s) e no equilíbrio estrutural ou composicional” (ARAÚJO, 2011, p. 128)

Dentro do nosso processo de criação mantivemos a liberdade criativa onde todos podiam criar cenas e mostrar para o grupo. Esses materiais podiam ser

³ Esta cena será mais aprofundada no terceiro capítulo

elaborados individualmente ou em grupos, podendo servir de inspiração para outras cenas ou se desenvolvendo e permanecendo até o roteiro final.

As primeiras tentativas de união linear entre as cenas foram problemáticas, pois as cenas que criávamos, individualmente ou em pequenos grupos, nos causavam uma sensação de fragmentos soltos e não de uma unidade cronológica, como era, a princípio, o nosso objetivo. Esta situação foi reflexo das dúvidas não esclarecidas a cerca do tema e das conexões frágeis entre os dois grupos (prostitutas e selfs). A respeito desses empecilhos na criação coletiva, Antônio Araújo diz:

Se, enquanto projeto utópico, a criação coletiva é inspiradora e arrojada, sua prática revela uma série de contradições. Talvez a mais acentuada tenha sido a de que nem todos os participantes possuíam habilidades, interesse ou desejo de assumir vários papéis no âmbito da criação. Essa polivalência de funções acabava ocorrendo apenas no plano do discurso – teoricamente ousado e estimulador – mas pouco concretizado na prática. Assim, determinados indivíduos dentro do grupo assumiam, veladamente ou com pouca consciência do fato, as áreas de criação que se sentiam mais à vontade, fosse por alguma habilidade específica, fosse pelo prazer advindo daí. (ARAÚJO, 2011, p.132)

Quando o grupo percebeu que não tínhamos uma unidade e poucas relações estabelecidas, foi proposto pela professora Giselle Rodrigues que fizéssemos um roteiro com todos os materiais que havíamos produzido. Buscando o equilíbrio estrutural que Antônio Araújo comenta acima.

Mas por ser uma disciplina de conclusão de curso em que todos os alunos precisavam ser vistos e avaliados por sua interpretação, era importante que todos tivessem o que chamávamos de “a sua cena”. Nesse sentido, buscávamos sempre contemplar a todos. Este então foi o critério para a escolha das cenas.

1.4 – Irradiação ou inquietação?

Uma das coisas que a professora Giselle Rodrigues repetiu diversas vezes durante o processo e que teve grande influência durante todo esse percurso de criação, foi que deveríamos manter o corpo sempre irradiando independentemente se fossemos os protagonistas da cena ou não, assim nos mantínhamos atentos e com o corpo ativo enquanto estivéssemos em cena. Sobre a irradiação, Michael Chekhov diz:

Irradiar no palco significa dar, transmitir a outrem. Sua contraparte é receber. A verdadeira atuação é um constante intercâmbio de ambas as coisas. Não existem momentos no palco em que um ator possa permitir a si mesmo - ou melhor, permitir a sua personagem – manter-se passivo nesse sentido sem correr o risco de enfraquecer a atenção do público e de criar a sensação de um vácuo psicológico. Sabemos como e por que o ator irradia, mas o que deve ele (a personagem) receber, quando e como? Ele pode receber a presença de seus parceiros em cena, as ações e as palavras destes, ou apenas receber seu ambiente circundante, especificamente ou em geral, de acordo com o que seja requerido pela peça. Também pode receber a atmosfera em que se encontra ou receber coisas ou eventos. Em suma, recebe tudo o que gere uma impressão nele como personagem, conforme o significado do momento. (Chekhov, 2003, p. 22-23)

Dentro dessa perspectiva de irradiação, essa troca constante entre mim, outros atores, e a atmosfera onde estamos inseridos, era fundamental estarmos irradiando para que houvesse uma concentração mútua, desenvolvendo e contribuindo para uma maior troca, agilidade e precisão entre os atores.

Um dos desafios que enfrentei foi justamente manter a qualidade física de irradiação em todos os momentos de ensaios e apresentações, tendo em vista que a minha personagem tinha momentos de muitos silêncios e gestos lentos e pequenos. A professora Giselle Rodrigues sempre me questionava sobre como eu poderia

irradiar estando simplesmente parada. E para isso, eu comecei a deixar as dúvidas de lado, e finalmente pus em prática o que ouvi durante toda a graduação em Artes Cênicas: “Não pense ou se julgue, faça”.

Essas dúvidas que surgiam nos momentos de ensaio, afirmaram ainda mais o meu desejo de trabalhar com o uso da autobiografia. Como eu poderia irradiar com tantos questionamentos sobre o que estávamos criando? Busquei utilizar uma frase que escutei diversas vezes durante esse percurso “use isso a seu favor”. Então, essas dúvidas me impulsionaram a expressar o que eu estava vivenciando e a utilizar o que eu estava sentindo como material para cena. Muitos dos meus pensamentos se tornaram frases da personagem. Foi neste momento que a autobiografia realmente começou a fazer parte da construção da personagem Virgínia.

2 – AUTOBIOGRAFIA NO TEATRO

Na cena teatral contemporânea há uma forte presença do uso da autobiografia, como, por exemplo, nos espetáculos: *Festa de separação – documentário cênico*, que se trata do rompimento real entre a atriz Janaína Leite e seu namorado Felipe Teixeira, em que cartas, vídeos e depoimentos de amigos fazem parte da encenação e onde o público também compartilha suas experiências reais.

Nos espetáculos da *Cia Hiato* de São Paulo há diversos trabalhos com depoimentos pessoais dos atores-criadores e com pessoas reais de sua família. Um dos nomes mais fortes quando se trata do uso da autobiografia no teatro é do artista Spalding Gray⁴, que em seu percurso artístico teve obras permeadas pelo depoimento pessoal e recriações a partir dessas experiências. Sobre as obras de Spalding Gray, Patricila Leonardelli comenta “Gray experimentou as possibilidades expressivas que a construção e combinação de diferentes personas e personagens representando vozes distintas no desenvolver da ação podem revelar” (LEONARDELLI, 2008, p. 219-220).

Essa forma de recriação das histórias pessoais que Spaldyn Gray utiliza, foi uma forte inspiração para mim durante todo o processo de criação de Virgínia, pois o meu interesse era justamente recriar e diluir o meu eu em outro eu-ficcional, transformando o que era meu em algo coletivo. A intenção é que os depoimentos pessoais não se refiram apenas ao ator, mas algo que o público possa se identificar ou relacionar com sua realidade. Conforme Marcia Abujamra:

Não se trata mais de um personagem a ser interpretado por um ator, mas de um ator jogando com diferentes personagens a partir dele mesmo. Não mais a história (supostamente) conhecida e verdadeira a ser apresentada ao espectador, mas sim a história do tempo presente do performer em relação consigo mesmo, com suas criações e com seu público. (ABUJAMARA, 2013, p. 83)

⁴ Spaldyn Grey: escritor e ator americano que usou a autobiografia como elemento de criação.

Em seu dicionário de teatro, Patrice Pavis relata três formas de autobiografia cênica. Sobre a terceira forma, que seria o *jogo com a identidade*, Patrice Pavis afirma *que* seria “a forma mais rica, principalmente nos Estados Unidos com Spalding Gray [...] A tentativa de diversos eus ficcionais leva a pôr novamente em questão a alternativa absoluta entre eu autêntico e eu representado “ (PAVIS, 2011, p. 376)

Como comentado acima a “tentativa de diversos eus ficcionais” foi uma maneira de criar e interpretar Virgínia, sendo Virgínia uma variedade de eus.

O grupo “Teatro da Vertigem” é outra forte referência acerca do uso de depoimentos pessoais e nas diversas maneiras de trabalhar esses materiais. Em seu artigo “Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea” Eleonora Fabião cita a importância que os artistas do “Teatro da Vertigem” dão ao depoimento pessoal:

No artigo “O Que Fazemos na Sala de Ensaio”⁵ esses artistas destacam a importância do que chamam “depoimento pessoal”: “depoimento pessoal é sua colocação como ser humano, como cidadão e artista. [...] É deixar que sua experiência vire arte, seja manipulada”, esclarece Mariana Lima. Como dizem, não estão interessados em “camuflar características, mas ampliá-las”. (FABIÃO, 2008, p.8)

Nesse sentido, o depoimento pessoal é visto não apenas como material cênico mas também como autoconhecimento para o ator e uma forma de expressar sua opinião a cerca do tema pesquisado ou sobre a época em que se vive.

⁵ “O Que Fazemos na Sala de Ensaio”. In: Trilogia Bíblica (São Paulo: Publifolha, 2002, p. 45)

2.1 – Vivências autobiográficas

Em 2012 tive meu primeiro contato com a performance por meio da disciplina Interpretação IV, ministrada pelo professor Fernando Villar. O primeiro exercício proposto por ele foi criar uma performance sobre nosso nome. Imediatamente senti um grande bloqueio, pois a primeira coisa que me veio à mente foi que nunca tive muita simpatia pelo meu nome e que talvez esse detalhe não fosse tão interessante a ponto de eu compartilhar com meus colegas de classe ou com algum público. Todavia, essa dificuldade foi justamente o ponto de partida para a criação da performance, decidi falar sobre o bloqueio com meu próprio nome e várias foram as pessoas que se identificaram. Esse detalhe me impulsionou a também querer falar sobre mim, pois muitas vezes quando nos preparamos para uma personagem tentamos nos esquecer e dar espaço a outra pessoa.

Outro momento que pude colocar em prática essa pesquisa foi durante a disciplina Direção I onde eu entregava em forma de texto meus depoimentos pessoais para que de forma livre os atores criassem. Era incrível como essas vivências pessoais adquiriram tanta ressignificação durante o processo de transformar esses textos em cenas. De forma que os atores também adquiriam confiança para se expor e também compartilhar seus depoimentos pessoais.

Antônio Araújo afirma que o depoimento pessoal “vai estimular no ator um estado de abertura e desprendimento, provocando o que poderíamos chamar de desvelamento” (ARAÚJO, 2011, p. 110). Esse desvelamento, ou seja, essa abertura que o ator vai adquirindo com o exercício de expor suas experiências vai abrindo caminhos para uma maior entrega e confiança entre o grupo.

Sobre as várias facetas que o ator pode assumir em seu trabalho performativo Patrícia Leonardelli comenta que é possível:

Criar vidas que não existem, construir existências paralelas, depoimentos pessoais fantásticos organizados e dispostos na forma de uma personagem tradicional, ou destroçar o ego e esquizofrenicamente reparti-lo em diversas personas com

depoimentos distintos, pelos quais fala, por trás e junto, o artista-criador (LEONARDELLI, 2008, p. 6)

3- ESTUDO DE CASO: VIRGÍNIA MESQUITA DE FREITAS

Nome completo: Virgínia Mesquita de Freitas

Idade: 28 anos

Data de nascimento: 08/09/1986

Profissão: funcionária pública

Signo solar: Virgem, ascendente em capricórnio, lua em touro.

Número cabalístico: 14

Cor: magenta

Diagnóstico: Diagnosticada com distúrbio hipocondríaco maternal compulsivo, com agravante de carência afetiva oblíqua⁶

A primeira característica que surgiu para a personagem foi à hipocondria. Isto se deu a partir de um exercício que a professora Giselle Rodrigues nos propôs, onde deveríamos criar uma cena sobre como havia sido nossa primeira semana de aula. A proposição já me remetia a algo muito pessoal, então resolvi mostrar como havia sido de fato aquela semana, uma semana permeada de remédios. Eu estava doente.

Olhei para os remédios e comecei a pensar em como eu poderia transformá-los em material cênico. Criei uma cena que consistia em colocar remédios em uma caixa de comprimidos semanais e fazer diversos movimentos repetitivos de vício e sintomas após o uso de medicamentos antidepressivos.

Este estímulo naturalmente conduziu meu corpo por diversos lugares. Passei por todas as fases que eu realmente passava após tomar os remédios. A partir desses primeiros movimentos a professora Giselle Rodrigues pediu para que eu os explorasse para compor o corpo da personagem. Durante a experimentação foi

⁶ *Dados da personagem feito com a colaboração da aluna Lorena Aloli.*

inevitável não perceber a relação entre o que surgiu em cena e a hipocondria de minha mãe. “A experiência que o narrador compartilha é sua própria experiência, a experiência viva de seu tempo e de seus habitantes” (ABUJAMRA, 2002, p.75). Os remédios tinham relação direta comigo, minha mãe hipocondríaca e o elevado consumo de remédios antidepressivos, não só por ela, mas por inúmeras pessoas ao meu redor. Segundo Renato Cohen, “o performer vai representar partes de si mesmo e de sua visão de mundo” (COHEN, 2002, p. 106). Todos os trejeitos que fui dando a Virgínia foram inspirados em minha mãe e em pessoas que são viciadas em medicamentos.

3. 1 - E João, é um homem ou um brinquedo?



Foto 2. Virgínia e João (Foto de Murilo Abreu)

Para suprir sua carência afetiva, Virgínia carregava consigo seu namorado João. Era apenas um massageador de cabeça mas para ela era seu companheiro portátil, que sempre a escutava.

Essa proposição surgiu intuitivamente após a constatação de que a carência era um assunto muito recorrente em nossas experimentações. Então me questionei sobre a carência: As pessoas buscam pelo seu grande amor. Virgínia disse a Catarina em uma de suas sessões: - Eu estou tão bem, estou ótima. Arrumei um namorado, o João. Ele é tão flexível, só ele consegue tocar certos pontos.

Ao passo em que Virgínia dizia isso a sua terapeuta, a terapeuta que frequento atualmente me confessava que tinha tudo. Ela tinha uma carreira, apartamento, dinheiro e com isso se sentia bem resolvida. Mas confessava também que queria ter alguém para quem ela pudesse se enfeitar. Nesse momento me questionei sobre as fragilidades humanas, eu estava ali procurando ajuda e nem a própria terapeuta pode se conter. Foi neste momento que Virgínia decidiu perguntar a Catarina, na última cena: - E você, como você se sente?

3.2 - Ou Eu ou Virgínia: Realidade x ficção

Será que eu estou racionalizando demais?

Quais teóricos falam para eu não racionalizar?

Devo ser a Mykaelle sendo a Virgínia ou devo ser eu mesma sendo ninguém?

Quem sou eu? Quem é Virgínia?

E se eu fosse a Virgínia eu seria eu mesma? E se eu fosse eu, eu seria a outra?

Posso ser a mulher olhando frangos no supermercado.

Segundo Stanislavski, Um ator deve ser observador não só quando está em cena, mas também na vida real. Deve concentrar-se, com todo o seu ser, em tudo o que chame sua atenção (1997: 144). E foi a observação que também me inspirou durante a criação da personagem Virgínia, pois eu observava desde a forma como um pai gritava com a filha no restaurante até a maneira como a atendente do supermercado se queixava, então, eu anotava algumas ações que eu achava interessantes e depois experimentava no meu corpo. A forma como um pai gritava com a filha no restaurante me inspirou a mostrar a mãe de Virgínia gritando com ela, tentando ao máximo seguir o que eu havia observado.

Nesse sentido, percebo uma identificação com a Mímesis corpórea, um modo particular do grupo LUME onde “é possibilitado ao ator a busca de uma organicidade e de uma vida a partir de ações coletadas externamente, através da imitação de ações físicas e vocais de pessoas encontradas no cotidiano”. (FERRACINI, p. 19)

Essas ações coletadas externamente e a observação atenta do mundo a minha volta me deram múltiplas inspirações durante essa criação. Após essas observações, havia uma experimentação física desses corpos, trejeitos, vozes, imagens de fora para o meu próprio corpo.

3.4 – Cena: A terapia dos selfs



F

Foto 3. A terapia dos selfs (Foto de Murilo Abreu)

O que vocês não confessariam pra ninguém, nem pra vocês mesmos? Essa é a pergunta lançada a todos os *selfs* durante uma sessão de hipnose com a psicoterapeuta Catarina, primeira cena onde aparece Virgínia. Para responder a essa pergunta, busquei como inspiração as experiências que tive com a minha própria mãe, sua hipocondria e sua sugestão de que eu sempre deveria tomar algum remédio para prevenir doenças ou alguma tristeza que por ventura surgisse.

Outro ponto, era sobre uma irmã que tive e que nasceu morta, chamada Mariana. Como Virgínia eu contava que quando minha mãe estava bêbada ela me chamava de Mariana. Minha mãe realmente era hipocondríaca e tinha alguns problemas com o álcool, porém nunca me chamou de Mariana quando estava bêbada. Sendo assim, houve uma mistura de real com ficcional, havendo uma manipulação de minhas próprias histórias. Segundo Leonardo Ramos de Toledo, “A inclusão de elementos ficcionais em uma autobiografia também poderia aparecer como recurso para que o autor consiga distanciar-se de si” (2008, p. 70). Assim, é possível criar novas possibilidades para as minhas próprias histórias. A respeito dessa liberdade autobiográfica Peter Gay afirma:

Seguramente não tem importância se uma autobiografia publicada reproduz uma experiência passada ou se inventa, nega ou adorna os fatos. Muitas vezes não há como verificar os relatos autobiográficos; seus narradores são com frequência as únicas testemunhas do que contam. No entanto, mesmo quando a evidência interna ou os depoimentos contemporâneos identificam discrepâncias, essas inconsistências são mais instrutivas do que as confissões impassíveis. As fantasias também são realidades que devem ser interpretadas, e o mesmo se pode dizer dos silêncios, esses testemunhos mudos, mas expressivos, por vezes mais significativos do que as afirmativas mais veementes. Basta ler esses testemunhos na sua intimidade, cética, mas não cinicamente. (apud TOLEDO, 2008, p.30)

Em relação ao uso da autobiografia no teatro percebo que há uma liberdade na forma e na maneira de experimentar e desenvolver esse material autoral. Os

depoimentos pessoais geralmente contam o cotidiano e experiências dos artistas, o que possibilita que o público também se identifique.

3.5 – Cena Enterro: Eu não quero ser uma defunta feia!



Foto 4. Enterro de Virgínia (Foto de Murilo Abreu)

A ideia dessa cena veio por uma proposição de Yasmin Barroso, atriz e integrante deste processo, após realizarmos o exercício de criação colaborativa, descrito no primeiro capítulo. O que é felicidade? Como eu imagino meu enterro? E o carro-chefe para a criação dessa cena, foram esses questionamentos pessoais. Após esses primeiros questionamentos que a palavra enterro me suscitou, propus para a turma que todos estivessem presente no enterro de Virgínia, onde surgiriam figuras. Essas figuras, dentro do nosso contexto criativo, não seriam as personagens fixas de cada aluno, mas outra persona. Essa proposição de que todos pudessem estar presentes foi uma forma de materializar e teatralizar todas as dúvidas e inseguranças que eu tive durante todo o processo e na vida.

Essas figuras seriam as vozes que ficavam no meu ouvido julgando todos os meus movimentos em cena. E se tratando de uma cena, onde Virgínia contaria

para a psicoterapeuta sobre o sonho que teve com seu próprio enterro, também propus um texto onde o contexto de Virgínia também estivesse inserido, essas personas em seu enterro seriam colegas de seu trabalho ou de outros lugares do seu dia-a-dia, mas também seriam seus medos mais íntimos. Mas no final da cena, Virgínia foge e diz não se importar mais com essas pessoas, pois ela descobriu que sempre foi muito feliz. E essa foi uma atitude que tomei perante a vida. Nesse sentido, a atitude que tive em cena como Virgínia trouxe uma resolução para a minha própria vida.

CONSIDERAÇÕES À VIRGÍNIA

Virgínia é uma revelação, o Eu em sonho. Eu sou eu quando sonho. Na cena, eu sou eu em sonho. Mykaelle acredita ser Virginia. Mas Mykaelle está ali com a sua mãe hipocondríaca. Um si mesmo teatralizado e caricato. Eu sou eu, assim sendo outra. Eu sou a outra e assim sou eu mesma sendo louca. A minha preferida é uma ferida chamada Virginia. Quem tem medo de Virginia? Eu não. Eu manipulei o material pessoal ou copieei a mim mesma? Prefiro ficar confusa para não sorrir ou sorrir com um sorriso amarelo de Virginia.



Foto 5. Virgínia fala com sua mãe (Foto de Murilo Abreu)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A participação dentro desse processo de criação me enriqueceu em diversos âmbitos. Tendo em vista nossa inexperiência com a dramaturgia autoral me sinto feliz por ver concretizada uma ideia e por termos persistido até o fim em nossos desejos. Essa atitude me ensinou a não desistir nos primeiros empecilhos, é preciso acreditar e persistir quando verdadeiramente se quer algo.

Aproveito também para falar sobre como é árduo e pouco valorizado o trabalho de todas as pessoas que se dedicam ao teatro, mas que é extremamente gratificante fazer parte de um coletivo, percebendo o crescimento e aprendizados que vão acontecendo na vida de todos os envolvidos.

O trabalho que pude realizar dentro desse processo, com o uso da autobiografia, me suscitou a pesquisar cada vez mais essa forma de trabalhar os materiais advindos da esfera pessoal e tendo consciência de que são muito amplas as maneiras que diversos grupos se utilizam desse artifício. Não se deve esquecer de si.

O teatro me conduziu por caminhos muito fortes de autoconhecimento, contribuindo com lições sobre disciplina e me encorajando a não ter medo, me dizendo que se é que existem erros, eles são possibilidades.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABJUMARA, Marcia. **A alma, o olho, a mão ou o uso da autobiografia no teatro.** Sala Preta, v. 13, n. 2 (2013). Disponível em: < <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/69077>>. Acesso em: 10 out. 2014.

ARAÚJO, Antônio. **A gênese da Vertigem: o processo de o paraíso perdido.** São Paulo: Perspectiva, 2011.

CHACRA, Sandra. **Natureza e sentido da improvisação teatral.** 2. Ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

CHEKHOV, Michael. **Para o Ator.** 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem.** São Paulo: Perspectiva, 2009.

FABIÃO, Eleonora. **Performance e Teatro: Poéticas e Políticas da Cena Contemporânea,** 2008. Disponível em: < <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57373>>. Acesso em: 17 mai. 2015.

FÉRAL, Josette. **Encontros com Ariane Mnouchkine: erguendo um monumento ao efêmero.** São Paulo: SENAC/SESC, 2010.

FERRACINI, Renato. **Mímesis Corpórea: A Poesia do Cotidiano.**

LECOQ, Jaques. **O corpo poético: uma pedagogia de criação teatral.** São Paulo: SENAC/SESC, 2010.

LEONARDELLI, Patrícia. **A memória como recriação do vivido: um estudo da história do conceito de memória aplicada às artes performativas na perspectiva do depoimento pessoal.** 2008. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008

RAMOS DE TOLEDO, Leonardo. **Confissão na Ribalta: O Teatro Autobiográfico de Mauro Rasi.** 2008. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Juiz de Fora, Minas Gerais, 2008.

SILVEIRA, Eduardo. **Quando tudo pode virar texto: a influência da criação coletiva e do processo colaborativo na dramaturgia contemporânea.** 2011

STANISLAVSKI, Constantin. **Manual do ator.** 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

NICOLETE, Adélia. **Criação coletiva e processo colaborativo: algumas semelhanças e diferenças no trabalho dramaturgico.** 2002, Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57109>> . Acesso em: 19 out. 2015

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.