

IZABELA ARRAIS PARISE

**O PROCESSO DE CONSTRUÇÃO DE UMA PERSONAGEM RODRIGUIANA
– O CASO CRIOULA**

BRASÍLIA – DF

2013

IZABELA ARRAIS PARISE

**O PROCESSO DE CONSTRUÇÃO DE UMA PERSONAGEM RODRIGUIANA
– O CASO CRIOULA**

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

Orientador: Prof. Dr. Fernando Marques.

BRASÍLIA – DF

2013

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a Deus por me dar a oportunidade de conviver com pessoas especiais que transformaram minha estadia na UnB em anos maravilhosos e continuam fazendo a diferença em minha vida. São elas:

Meus pais Carlos Henrique Parise e Ligia Maria Arrais Fima, bem como meus “pai-drásticos” Gisele Renesto e Roberto Soares da Silva a quem fico sem palavras para agradecer o empenho e o esforço dedicados para que eu pudesse cumprir com êxito esta etapa acadêmica;

Meus irmãos Marcelo, Erika, Marcus e Valdemar que tiveram que lidar muitas vezes com minhas ausências oriundas das obrigações acadêmicas;

Aos meus companheiros de batalha: Amanda Greco, Gregório Benevides, Julia Lino, Lucas Gomes, Lucas Umbelino, Fernando Villar, Nitza Tenemlat e Rita Castro, que transformaram o sonho da diplomação em realidade;

A Denys Camargo, João Paulo Porto Dias, Paula Sallas e todos vinculados ao Projeto Incubadora de Palhaços com quem descobri o mundo da clownaria e obtive todo o apoio necessário para a construção da palhaça Batotinha;

Aos mestres Fernando Marques, orientador deste trabalho acadêmico, e Adriana Lodi, Alice Stefânia, Bidô Galvão, Fernando Villar, Izabela Brochado, Jesus Vivas, Luciana Hartmann e Silva Paes, com quem compreendi um pouco mais do fazer teatral;

À Raquel Guedes, minha amiga e irmã de todos os tempos;

Por fim, aos amigos da família Cheetos: Anna Paula, Bob, Mariana, Natália, Renata, Will e Samir, simplesmente por existirem;

A lista é grande, mas cada nome citado acima teve uma imensa importância no meu processo de maturação pessoal, profissional e artística. Obrigada!

DEDICATÓRIA

Aos meus avós Aldo Arrais (*in memoriam*), Jacinta Arrais, Valdemar Parise e Zenaide Parise: minha gênese familiar e exemplos distintos a seguir.

RESUMO

Este trabalho propõe uma reflexão sobre o fazer teatral tendo como base a construção da personagem Crioula, pertencente à peça teatral *A serpente*, de Nelson Rodrigues, como parte do processo da encenação realizada no âmbito da Universidade de Brasília, durante as disciplinas Diplomação I e Diplomação II, ambas da cadeia de Interpretação, voltadas para o processo de conclusão do curso de Bacharelado em Interpretação Teatral.

Palavras-chaves: Construção de personagem, Nelson Rodrigues, interpretação teatral.

SUMÁRIO

Introdução

Capítulo 1 – NELSON RODRIGUES: UM BOM LIVRO TRÁGICO

1.1 – A vida	9
1.2 – A obra	13
1.3 – <i>A serpente</i>	15

Capítulo 2 – O PROCESSO DE MONTAGEM DO ESPETÁCULO

2.1 – As encenações em Diplomação I	17
2.2 – A banca examinadora de Diplomação I	22
2.3 – As encenações em Diplomação II	24

Capítulo 3 – FALEMOS DA IZABELA E DA CRIOULA!

3.1 – Objetivos pessoais	28
3.2 – Afinal de contas, e a Crioula, o que é?	35

Considerações finais

Referências

ENFIM NELSON

Desde que entrei no curso superior de Interpretação Teatral pela Universidade de Brasília percebo um receio e certo desconforto por parte de alguns familiares e amigos (principalmente daqueles que não estão vinculados à área cultural) com relação a minha escolha profissional. E, por diversas vezes, participei de conversas e ouvi comentários muito intrigantes sobre o assunto; um deles em especial me marcou e não consegui esquecê-lo: no meio de uma dessas conversas sobre o fazer teatral, meu irmão mais velho, pensando sobre o fato de sua irmã caçula se tornar uma atriz, pronunciou: “Por enquanto tudo bem, o problema será quando ela tiver que interpretar Nelson Rodrigues”.

Referia-se a Nelson Falcão Rodrigues (1912-1980), jornalista, contista, romancista e dramaturgo de repercussão nacional e internacional. Autor de textos teatrais repletos de argumentos polêmicos, que abordam temáticas consideradas tabus em nossa sociedade: racismo, incesto, homossexualidade, prostituição e religiosidade, entre outros.

Ao adentrar a turma de Pré-Projeto (disciplina da cadeia de Interpretação voltada para a preparação e construção do espetáculo final do curso de Bacharelado em Interpretação Teatral) e conversar com meus companheiros de disciplina, pude perceber que todos possuíam o desejo de lidar com temas que constituíssem temáticas moralmente delicadas no âmbito social, mesmo nos dias atuais. Chegamos ao consenso de que Nelson Rodrigues atenderia à demanda da turma, o que gerou uma pesquisa sobre sua vida e obra, buscando o texto que melhor se encaixaria nas vontades individuais e nas do grupo como um todo.

Confesso que, assim como meu irmão, tive vários receios em interpretar Nelson Rodrigues, não por lidar com temas considerados tabus, e sim por perceber, ao estudá-lo de forma um pouco mais aprofundada, que suas personagens são complexas, extremamente humanas e repletas de ambiguidades e especificidades, o que me exigiria um trabalho árduo como atriz para dar vida a sua obra. Em depoimento prestado ao Serviço Nacional de

Teatro (SNT), em 4 de dezembro de 1974, a atriz Fernanda Montenegro, discorrendo sobre a dramaturgia rodriguiana posta em cena, afirma:

Do ponto de vista do ator, por exemplo, eu acho que quem um dia não passa por um texto de Nelson não experimenta o conhecimento vital da expressão dramática brasileira. Eu sei como é difícil, por falta de uso de uma linguagem própria na nossa dramaturgia, pôr em palco as suas interjeições, as suas interlocuções, concatenar corretamente o espetáculo de um texto. Isso é extremamente difícil, por incrível que pareça, para um ator brasileiro.

Administrando e pondo um pouco de lado minhas inseguranças pessoais (algumas vezes perceptíveis durante minha vivência artística e minha carreira acadêmica), coloquei-me à disposição para enfrentar o desafio que me fora lançado e, com isso, compreendi o quanto um ator pode crescer profissionalmente com uma vivência teatral, ainda mais quando se trata de Nelson, o que, a meu ver, transforma-se em uma experiência única e de grande valor. Posso dizer que receber a personagem Crioula, do drama *A serpente*, tem sido um dos melhores presentes que o curso me proporcionou.

Este trabalho tem por objetivo relatar e analisar o processo de construção dessa personagem e do espetáculo como um todo. Para facilitar a leitura optei por dividi-lo do seguinte modo: começo fazendo um breve panorama sobre Nelson Rodrigues, dando foco em sua vida, passando por sua obra como dramaturgo e abordando o texto teatral *A serpente* (1978).

O segundo capítulo traz um relato da minha percepção do processo de montagem do espetáculo, abordando os itens de encenação como iluminação, cenário, figurino e maquiagem.

No terceiro e último capítulo, me atenho ao processo de construção da personagem Crioula, que se traduz em minha vivência prática durante essa montagem, relacionando os objetivos pretendidos e delineados em Diplomação I e II e apresentando uma breve análise sobre a execução e a real eficácia desses propósitos.

Espero que os leitores possam apreciar e compreender um pouco desta experiência que para mim foi de grande valia, pois agora tenho a honra de dizer que chegou o tão temido momento: sim, quer queira ou não o meu irmão, chegou a vez de interpretar Nelson Rodrigues.

CAPÍTULO 1 – NELSON RODRIGUES: UM BOM LIVRO TRÁGICO

1.1 – A vida

Lembro-me da primeira vez que tive contato com um texto de Nelson Rodrigues, um momento único e catártico em minha vida quando me maravilhei com a montagem da peça *Toda nudez será castigada*, pela Cia. Armazém, no Centro Cultural Banco do Brasil de Brasília. Mesmo tendo se passado tantos anos desde aquela apresentação, consigo me lembrar perfeitamente de vários detalhes do texto e da encenação como um todo, o que muito me surpreende.

Fiquei impressionada e me questionando por que aquela apresentação tinha mexido tanto comigo e, a partir daí, resolvi conhecer os produtores de tamanha façanha: Nelson Rodrigues e a Cia. Teatral Armazém. Sobre a companhia, descobri que era de grande valia assistir a qualquer montagem feita por sua equipe e me tornei uma fã de vários espetáculos de seu repertório, recomendando-os a todos, mas, como não é o foco deste trabalho, vou ater-me a elogiá-la somente, sem prestar mais informações ou detalhes. Sobre Nelson, as descobertas me fizeram adentrar um universo completamente desconhecido e apaixonante, do qual pretendo pontuar alguns aspectos a seguir.

Dentre as coisas que percebi ao conhecer a vida desse dramaturgo de características únicas, algo que muito me intrigou foi perceber que seus textos não são oriundos somente de uma imaginação fértil, como eu concluía precipitadamente, mas são, principalmente, reflexo de suas experiências reais e referências pessoais. Não quero com isso dizer que as obras rodriguianas são cópias da realidade, mas, por mais improvável que pareça e ao contrário do que o senso comum diz, é mais fácil do que se imagina e, de fato, bem possível ver os acontecimentos ficcionais, que permeiam a obra de Nelson, nas ruas do Rio de Janeiro ou de qualquer cidade brasileira.

Ruy Castro em *O anjo pornográfico*¹ chega a afirmar que Nelson é “um escritor a quem uma espécie de ímã demoníaco (o acaso, o destino, o que for) estava sempre arrastando para uma realidade ainda mais dramática do que a

¹ Livro dedicado a biografar Nelson, lançado em 1992 pela editora Companhia das Letras.

que ele punha sobre o papel”. E de fato a realidade de Nelson, desde sua infância, foi permeada por momentos sombrios, e as tragédias nunca se distanciaram dele.

A infância humilde na Rua Alegre, no Rio de Janeiro, com almoços e jantares baseados em aipim com café, onde a seu redor havia uma concentração de vizinhas solteironas e fofoqueiras e os velórios eram domésticos, fez com que o pequeno Nelson se tornasse um grande observador das relações humanas. Foi por lá que ele pôde ver episódios de adultério e pôde ver também, por diversas vezes, a nudez de uma crioulinha filha da lavadeira vizinha, lavando-se no tanque. Por lá entendeu que certas coisas eram proibidas ou recriminadas socialmente e outras não.

Talvez ele não tenha levado tão a sério as recriminações e, por isso, tenha sido pego aos quatro anos de idade beijando Ofélia, uma menina de três anos, com o corpo dele sobre o dela, em um ato que, mesmo sendo feito por uma criança, parecia prenunciar a fama de tarado, que o acompanharia por longo tempo.

Todas essas vivências dariam a Nelson uma sagacidade tamanha que, aos oito anos, fez dele capaz de escrever uma redação peculiar para um concurso do colégio: foi um texto de repercussão na escola, pois, por mais que tivesse sido bem escrito, e não havia quem lhe negasse a qualidade, não se podia premiá-lo, tendo em vista seu conteúdo, digamos, pesado para um ambiente escolar; e assim, no meio desse rebuliço, Nelson se viu pela primeira vez como centro das atenções.

Fumante aos onze anos, aos doze já tinha comportamentos de adulto quando viu o fechamento do jornal *Critica*, empresa dirigida por Mario Rodrigues, seu pai, e a prisão do patriarca da família Rodrigues por haver escrito um artigo considerado de incitamento à revolta pelo governo da República Velha (1924).

Aos quatorze anos, já não tinha paciência para o colégio e para a impossibilidade de argumentação entre professores e alunos, sendo expulso da instituição por rebeldia.

A essa altura a sua numerosa família já estava instalada em um apartamento em Copacabana, onde Nelson descobriria no sótão, entre cacarecos abandonados dentro de um baú pelos inquilinos anteriores, o diário de uma jovem, caso que posteriormente lhe serviria de inspiração durante o processo criativo de *Vestido de Noiva* (1943).

A paixão foi um dos pontos fracos de nosso protagonista. Quando não tentava fazer das garotas de programa moças “normais”, despendia seu tempo nutrindo uma paixão por uma de suas primas, que, além de ser mais velha, estava grávida. Como ele mesmo dizia: “Eu sou um triste”, o que não parecia ser mentira levando-se em consideração os relatos obtidos por Ruy Castro, que afirmavam que, com esta idade, Nelson vivia pelos cantos, envolto por uma aura depressiva. Mais tarde ainda se apaixonaria platonicamente pela dançarina Eros Volússia, por quem seu irmão mais novo Joffre também nutriria sentimentos.

Ainda aos quatorze Nelson começara a trabalhar como repórter policial para o jornal *A Manhã* (o primeiro jornal do pai), no qual cobria principalmente crimes passionais e os pactos de morte, outro aspecto amplamente revisitado por ele em sua obra literária.

Com dezesseis, Nelson já era petulante o suficiente para pedir o fechamento de Academia Brasileira de Letras e escrever um artigo contra Ruy Barbosa², a quem considerava uma besta.

Aos dezessete, presenciou na redação do jornal *Crítica* (o segundo jornal a pertencer a Mario Rodrigues) o assassinato de Roberto Rodrigues, um de seus irmãos mais velhos. Roberto morrera após levar um tiro de Sylvia Seraphim, mulher da alta sociedade carioca que tivera seu nome estampado em matéria de capa na qual se relatava sua infidelidade conjugal. O tiro não era para Roberto e sim para Mario Rodrigues, que não estava presente no momento do ocorrido.

² Político que atuou como um dos organizadores da República brasileira e membro fundador da Academia Brasileira de Letras, da qual foi presidente entre os anos 1908 e 1919.

Aquela bala afetou a todos e, 67 dias depois da morte do irmão, Nelson é obrigado a lidar com o falecimento do pai, que, debilitado pelo ocorrido com o filho, tivera trombose cerebral. Cabe lembrar que Sylvia fora absolvida em tribunal de júri popular, mesmo com a campanha diária ferrenha de *Crítica* contra ela durante dez meses; o veredito foi emitido no dia em que Nelson completara dezoito anos.

Como “desgraça pouca é bobagem”, em 1930, com a revolução saindo às ruas e *Crítica* se posicionando politicamente contra os rebeldes, a posição adotada pelo jornal tornou-se, conforme relata Ruy Castro, a motivação para que os militantes invadissem e depredassem a redação e a oficina, atirando às ruas máquinas de escrever e destruindo a cano de ferro qualquer mobiliário que estivesse no local.

Deram-se estragos incalculáveis, e os mais jovens proprietários da imprensa brasileira (Milton Rodrigues, de 24 anos, e Mário Filho, de 21 anos) foram à falência e se viram sem condições de se reerguer: estavam todos desempregados! A partir desse episódio, vivem-se então momentos nos quais a fome está outra vez instalada na família.

Devido ao estágio inicial de sua tuberculose não identificada com antecedência, aos 21 anos Nelson teve que arrancar todos os dentes, na tentativa frustrada de se livrar das febres diárias. Posteriormente a doença faria com que ele passasse temporadas em casas de repouso, como a casa do Sanatorinho Popular, famoso ambiente de recuperação instalado em Campos do Jordão.

A doença não afligira somente a Nelson, e, em 1936, a família Rodrigues seria obrigada a se despedir de Joffre (um de seus irmãos mais novos), que faleceria aos 21 anos.

Em 29 de abril de 1940, Nelson casa-se às escondidas com Elza, pois dona Concetta, mãe da moça, não aceitaria o casamento da filha com um rapaz de pouca renda e, ainda por cima, diagnosticado como tuberculoso.

Aos seis meses de casado Nelson acorda sem conseguir enxergar e com o auxílio de um oftalmologista amigo da família aos poucos vai recuperando

parte da visão. Porém, ele nunca mais enxergaria como antes e, aos poucos, ele acostuma-se com a deficiência visual, mas recusava-se a utilizar óculos.

1.2 – A Obra

Uma vida cheia de acontecimentos fortes e, no mínimo, interessantes serviria de material para uma obra literária e teatral não menos promissora: a escrita de textos teatrais surge na vida de Nelson em 1941, com *A mulher sem pecado*, também no intuito de melhorar sua condição financeira. Com o surgimento de seus escritos cênicos começa a luta do autor por liberação de vários dos seus textos proibidos pelos censores e pelo reconhecimento deles entre os intelectuais de grande prestígio e entre o público em geral.

A escrita de textos teatrais viria como tentativa de dar uma vida material mais digna a sua mulher e a seu primeiro filho, que não tardaria a nascer e receberia o nome de Joffre, em homenagem ao irmão falecido, mas Nelson esbarrou no fato de que, na verdade, o que dava dinheiro, comercialmente falando, eram as comédias.

Apesar de ter noção das dificuldades em ser autor de textos densos, não se dobrou ao fato de que as grandes companhias teatrais da época (entre elas, as lideradas por Procópio Ferreira, Jaime Costa, Dulcina de Moraes e Odilon Azevedo) trabalhavam diariamente e produziam em média uma peça a cada duas semanas, o que fazia com que os espetáculos fossem muito parecidos e os atores acabassem não fugindo muito de um senso comum, permeado por suas próprias características pessoais.

Tratava-se de uma prática mercadológica pouco favorável a experimentações e a textos tetrais com a densidade de *A mulher sem pecado*, mas, como astuto e gênio forte que era, não faria disto um impedimento para ser ele mesmo e fazer as coisas do seu jeito. Sobre esta questão, Ruy Castro afirma:

Nelson gostava de contar que começara “A mulher sem pecado” como uma chanchada, mas que, em poucas páginas, a história

daquele marido paralítico e ciumento adquirira uma tintura dramática que ele não previra.

De tanto correr atrás e lutar pela encenação de seu texto, Nelson conseguiu que, um ano e quatro meses depois de escrita, sua peça fosse montada pela Comédia Brasileira, uma companhia subsidiada pelo Serviço Nacional de Teatro, órgão vinculado ao Ministério da Educação. Cabe lembrar que ele só conseguira o apoio do SNT devido ao aval dado pelo sobrinho de Getúlio Vargas para que a peça ficasse duas semanas em cartaz.

Para sua tristeza e agonia, o texto tivera uma morna recepção junto ao público, que não se posicionou contra, muito menos a favor do espetáculo. Apenas demonstrou certa indiferença, fazendo com que a montagem só cumprisse burocraticamente as apresentações planejadas.

Esta calma e apatia se encerrariam com a montagem de *Vestido de noiva* (1943), segundo texto teatral escrito por Nelson, que impressionou ao diretor polonês Ziembinski, fazendo-o aceitar o desafio de tomar as rédeas da companhia Os Comediantes. Com isso, a equipe passaria a ensaiar oito horas diárias, durante oito meses seguidos, para levar ao palco o que, segundo Ziembinski, seria um texto diferente de tudo o que já se havia feito teatralmente em âmbito mundial.

Vestido de Noiva inovava: trazia ao palco mudanças bruscas de cenário e de atores, além de trabalhar com três planos (realidade, memória e alucinação) que se sobrepunham em determinados momentos, gerando o receio em vários teatrólogos, críticos e escritores, a quem Nelson mostrara o texto, de que a plateia não compreendesse o que estava ocorrendo em cena e, de fato, muitos não o compreenderiam, o que não impediu que, ao fechar o pano do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, Nelson se consagrasse como dramaturgo.

Nelson Rodrigues escreveria ao longo de sua vida dezessete textos teatrais e, posteriormente, Sábato Magaldi os dividiria de forma não cronológica, agrupando-os em três blocos de acordo com suas características principais. São eles: peças psicológicas, peças míticas e tragédias cariocas.

Foram consideradas peças psicológicas os textos: *A mulher sem pecado*, *Vestido de noiva*, *Valsa nº 6*, *Viúva, porém honesta* e *Anti-Nelson Rodrigues*.

Entre as peças míticas, temos *Álbum de família*, *Anjo negro*, *Senhora dos Afogados* e *Doroteia*.

Já as tragédias cariocas, por serem mais numerosas, foram divididas em dois volumes. No primeiro volume foram incluídas: *A falecida*, *Perdoa-me por me traíres*, *Os sete gatinhos* e *Boca de Ouro*. O segundo volume ficou com os textos: *O beijo no asfalto*, *Bonitinha, mas ordinária* ou *Otto Lara Resende*, *Toda nudez será castigada* e *A serpente*.

1.3 – A serpente

Depois de ler praticamente toda a produção teatral rodriguiana, ainda na disciplina Metodologia de Pesquisa em Artes Cênicas (Pré-Projeto), o grupo escolheu encenar o texto *A serpente*, por diversos fatores, entre eles: a empatia da maioria dos alunos com os temas que permeiam a obra, o fato de a quantidade de personagens ser equivalente à quantidade de atores (algo que na época achamos positivo tendo em vista que o grupo não tinha vontade de trabalhar com coringamento³) e por entendermos que o texto, talvez pelo fato de ter sido a última obra escrita por Nelson, era mais objetivo, dinâmico e mais preciso ao lidar com diversas temáticas, sem perder a densidade tipicamente rodriguiana.

O texto, de 1978, narra a história de duas irmãs de classe média do Rio de Janeiro (Lígia e Guida) e seus respectivos maridos (Décio e Paulo), que vivem juntos em um mesmo apartamento, doado pelo pai das noivas na época do casamento.

³ Prática na qual os atores se revezam na interpretação de um personagem em uma apresentação teatral.

Ocorre que após um ano do casório Lígia resolve suicidar-se, após se separar de Décio devido a sua infelicidade por ainda não terem consumado o ato sexual, o que a fez se “deflorar com um lápis”.

Para amenizar a situação e fazer com que sua irmã não pule da janela, Guida resolve oferecer uma única noite de sexo entre Lígia e Paulo, mas as coisas saem do controle quando, depois da noite em questão, ambos se apaixonam, gerando a partir daí um triângulo amoroso que culminará no assassinato de Guida.

À margem dos acontecimentos do apartamento da família está Décio, que se descobre potente sexualmente nos braços da Crioula, uma lavadeira que Nelson descreve como tendo as ventas triunfais. Quando ele tenta retomar o casamento com Lígia, percebe que, assim como ele, Lígia não é mais a mesma.

Um enredo que envolve desejos, culpas, convenções sociais e impotências humanas faz de *A serpente* uma obra rica, desafiadora e propícia a fomentar debates, ainda nos dias de hoje.

CAPÍTULO 2 – O PROCESSO DE MONTAGEM DO ESPETÁCULO

2 – Diplomação I

2.1 – As encenações em Diplomação I

Em Diplomação I o grupo decidiu fazer uma parceria com as turmas vinculadas às disciplinas de Encenação II (voltadas para a aprendizagem de figurino e maquiagem) e Encenação III (voltadas para a aprendizagem de cenografia e iluminação teatral) trabalhando com grupos de respectivamente três e quatro alunos, que estariam encarregados de criar e executar todo o aparato cênico necessário para a montagem.

2.1.1 – Figurino

Ocorre que tivemos vários problemas de comunicação com esses alunos ao longo do percurso e, em determinado momento, optamos por desfazer a parceria com o grupo de figurino/maquiagem, o que nos demandou mais trabalho e preocupação, tendo em vista o curto espaço de tempo, o baixo orçamento e as decisões que tínhamos que tomar de imediato para termos tempo hábil de viabilizar a execução dos figurinos.

Optamos por trabalhar com Luiza Hagah, uma costureira que apesar da pouca experiência com criação de figurinos se mostrou completamente pronta ao trabalho e disposta a se aperfeiçoar nesta área.

Luiza fez o que estava a seu alcance, mas alguns figurinos e adereços precisariam ter sido aperfeiçoados; porém, acabaram indo para a cena como estavam e, conseqüentemente, foi notada e comentada pela banca examinadora do espetáculo a fragilidade de alguns deles em cena.



Figurino final da personagem Crioula – confeccionado por Luiza Hagah.

No caso da minha personagem, o figurino estava condizente com a proposta e bem adequado ao meu corpo, talvez sendo o que menos precisasse de alterações. O único ponto desfavorável foi o fato de o utilizarmos como um dos recursos para sinalizar a passagem de tempo indicada pelo texto, o que acarretou em três trocas rápidas durante uma cena de aproximadamente cinco minutos.



Croquis produzidos pela turma de encenação II.

Posteriormente, conversando com pessoas que assistiram ao espetáculo, percebi que muitos não conseguiram captar essas alterações, creio eu, por terem sido feitas de forma muito rápida, sinalizando que deveríamos buscar outras soluções mais consistentes para a representação da passagem de tempo.

2.1.2 – Maquiagem

A maquiagem do espetáculo foi planejada pela aluna Julia Lino, tendo em vista seu interesse em desenvolver uma pesquisa acerca da criação da personagem na qual o make-up não fosse um dos últimos elementos a serem trabalhados. Julia acredita que, quando estes elementos são testados e desenvolvidos ainda no início do processo, eles podem contribuir na construção das personagens, podendo definir e modificar estados, ampliar percepções e auxiliar os atores na construção das ações cênicas a serem utilizadas.

Como sua pesquisa tinha que dialogar com figurino e o grupo não conseguia “bater o martelo” com o tempo de antecedência desejado por ela, suas criações tiveram que passar por várias transformações e o tempo de testes com maquiagem acabou sendo reduzido em Diplomação I; mesmo assim, conseguimos fazer alguns ensaios voltados para que os atores aprendessem e executassem suas próprias pinturas faciais.

Com relação à concepção de maquiagem da Crioula, por se tratar de uma personagem mais ousada, liberal e com os desejos sexuais realizados, trabalhamos com traços mais marcantes, valorizando uma iluminação e colocando muito brilho na região dos olhos; para a boca, optou-se por colocar um batom alaranjado, que contrastava com o meu tom de pele morena e realçava os traços dos lábios.



Vale salientar que o grupo optou por situar o espetáculo no ano de 1978, data em que Nelson escrevera o texto, o que fez com que tanto Luiza quanto Julia buscassem muitas referências dos estilos utilizados no final da década de 1970 para suas composições, como o fato de se combinar a cor da sombra nos olhos com a cor do batom, por exemplo.

2.1.3 – Cenografia

Como a história se passava praticamente quase toda dentro do apartamento que abriga os dois casais da trama (Décio, Lígia, Paulo e Guida), o grupo, juntamente com a equipe de Encenação III, optou por produzir um cenário ágil que conseguisse atender ao ritmo de *A serpente*.

Para isso entendemos ser melhor trabalhar com poucos objetos em cena, priorizando uma única cama que atenderia como cenário para ambientar os dois quartos, sendo que a mudança de local seria indicada pela troca dos locais dos travesseiros, pela iluminação e pelas próprias indicações textuais. Fora a cama, outro símbolo que também possuía muita importância em cena era a janela, onde ocorriam algumas ações e por onde Guida seria assassinada.

Um dos nossos grandes problemas com a cenografia foi que os prazos estabelecidos não foram cumpridos pela equipe de Encenação e não tivemos o tempo planejado para ensaiarmos com os objetos reais, e, quando recebemos o material da cama, os atores tiveram que adaptar algumas das ações preestabelecidas que não funcionaram ao serem realizadas no cenário, que era de tamanho muito diferente do utilizado em ensaio.

A janela foi algo que também não deu certo. No dia da estreia, o marceneiro chegou ao teatro dizendo que não conseguia realizá-la com os mecanismos planejados e tivemos que trabalhar com contrarregras para abri-la e fechá-la, enfraquecendo um dos principais momentos do espetáculo, pois muitos dos espectadores puderam percebê-los em ação, prejudicando a ficção e tirando a crença de que os personagens encontravam-se no décimo segundo andar de um prédio.

Ainda sobre a janela, esteticamente ela também não funcionou como o planejado, e, durante os três dias de apresentação, foram feitos testes tentando melhorar sua aparência.



Janela do 3º dia

Para a Crioula, foi criado um ambiente à parte, que simbolizava uma espécie de quarto de motel ou cortiço onde ela teria seus encontros amorosos com o Décio. Tratava-se de um tapete vermelho ovalado com almofadas de diversas estampas, todas de cores fortes e algumas vinculadas a animais como zebra e onça.



Teste de cenário - ambiente da Crioula

Acontece que o tapete era fino demais e mesmo com antiderrapante não havia estabilidade para a cena, o que me deixava receosa e me fez desequilibrar no palco algumas vezes.

2.1.4 – Iluminação

Como iluminação, o principal efeito solicitado era o de localização e diferenciação espacial entre os quartos das irmãs Guida e Lígia; para isso trabalhamos com uma iluminação verde no quarto de Lígia e uma iluminação rosa no quarto de Guida.

Alguns espectadores viriam depois reclamar das cores escolhidas, pois o verde e o rosa, apesar de situarem bem o espaço de cada personagem, com as constantes alterações, se tornariam agressivos visualmente.



Iluminação do quarto de Guida

Iluminação do quarto de Lígia

Outro ponto destacado foi o excesso na utilização de blecautes para transição entre as cenas, onze no total, o que cansava a plateia e tornava o texto, de certa forma, mais previsível.

Pode-se dizer que o trato e execução dos elementos de encenação foram um dos pontos mais delicados da montagem como um todo, o que fez com que a relação com as equipes “azedasse” e a fragilidade do grupo ficasse exposta em cena, durante as apresentações de Encenação I no Teatro Garagem.

2.2 – A banca examinadora de Diplomação I

Após a realização das três apresentações, nos encontramos com as professoras Bidô Galvão e Giselle Rodrigues, ambas do Departamento de Artes Cênicas da UnB, para que elas ouvissem nossas percepções individuais e pudessem argumentar e avaliar o processo de montagem do espetáculo.

Pode-se dizer que foi uma conversa bem tranquila e até certo ponto informal, na qual cada aluno relacionava suas escolhas e proposições como atores/criadores e a banca retornava com sua percepção, enumerando pontos positivos e pontos a serem melhorados para a circulação do espetáculo, que ocorreria em Diplomação II.

A banca classificou o espetáculo como morno devido a alguns aspectos como: a falta de relação entre os personagens, as dificuldades de interação

dos atores com o cenário e uma baixa compreensão do texto e do universo rodriguiano, de forma geral.

Segundo elas, o grupo trabalhou com uma literalidade que culminou em um realismo simplório, no qual pareceu que a concepção e muitas das escolhas feitas partiram de uma primeira ideia, de bases frágeis.

Especificamente sobre o meu trabalho de construção da personagem Crioula, foram levantados alguns pontos como o fato de compreender e trabalhar com a Crioula como uma personagem de comédia, o que, para a banca, esteve relacionado à baixa compreensão do universo rodriguiano. A sensação expressada era de que eu como atriz estivesse buscando o riso fácil, e não o riso característico proporcionado pelos textos de Nelson. Bidô Galvão afirmaria:

Eu não vejo uma comédia na Crioula; é lógico que ela é o contraponto do pesado da peça, mas, como construção de personagem, eu não acho que ela tenha que ser uma personagem de comédia. A sensação que eu tive é que você não foi para onde você deveria ir.⁴

Outros pontos abordados pela banca foram a falta de foco e certo nível de desconcentração durante as apresentações, revelando aparentemente uma necessidade minha como intérprete de buscar uma aprovação do meu trabalho na plateia. Cabe lembrar que esta é uma limitação percebida desde que iniciei minhas vivências teatrais e que já havia sido apontada por alguns dos profissionais com quem trabalhei durante o curso, inclusive durante os ensaios da Diplomação; infelizmente ainda não foi uma barreira vencida e, por isso, esteve aparente no palco.

Por fim, surgiram a sugestão de que eu me aprofundasse mais na característica da ardilosidade, considerada uma boa matriz de trabalho, e que eu trabalhasse mais a presença da Crioula em cena, para que não fosse tão pontual como em Diplomação I.

⁴ Este trecho foi transcrito de gravação audiovisual realizada no momento do encontro com a banca examinadora do espetáculo.

Passar pelo crivo da banca examinadora foi importantíssimo para repensar o trabalho e rever algumas escolhas feitas ao longo do caminho; percebemos que ainda tínhamos muito o que melhorar e que, se quiséssemos mostrar um espetáculo de maior qualidade, teríamos que tomar atitudes diferenciadas, para chegar a um resultado mais satisfatório em Diplomação II.

2.3 – As encenações em Diplomação II

Começamos a disciplina fazendo um grande balanço das ações de Diplomação I, o que envolveu ver os vídeos das apresentações, discutindo os comentários e as percepções tanto dos envolvidos diretamente com a montagem quanto do público.

Definidos os objetivos, era a hora de escolher o que permaneceria e o que mudaria na encenação, a começar pela definição de quem trabalharia conosco.

Como as relações já não estavam amigáveis com a equipe de cenário e iluminação, entendemos que seria mais produtivo e apropriado que os próprios atores tomassem a frente e executassem de fato essas funções.

Nesse momento algumas pessoas vinculadas ao meio teatral demonstraram interesse em nos apoiar, como o professor Fernando Villar⁵ e a iluminadora e aluna do departamento de Artes Cênicas Lidianne Carvalho, que acabaram ingressando na equipe.

2.3.1– Cenografia

Fernando nos forneceu uma opção de cenografia, que se baseava em demarcar uma planta baixa de um apartamento, sem a presença de moveis ou aparatos cênicos.



⁵ Autor, diretor e professor de Artes Cênicas da Universidade de Brasília – UnB.

A ideia foi amplamente discutida e aceita pelo grupo, pois, com esse novo formato cenográfico, tínhamos a possibilidade de trabalhar com simultaneidade em cena, o que daria um maior dinamismo para o espetáculo e, no caso da Crioula, eliminaria também o problema da aparição pontual.

A princípio a ideia era de que esta planta baixa fosse impressa em uma grande lona, o que se tornou inviável financeiramente; posteriormente estudamos a marcação com fita reflexiva, o que também não coube no nosso orçamento, e, por fim, decidimos trabalhar com fita crepe.

Cabe lembrar que esse cenário também se encaixava em um dos meus principais desejos do início do processo e com ele todos os atores concordavam: a praticidade. Queríamos um cenário que fosse de fácil montagem e desmontagem, e que não se tornasse um impedimento ou limitação caso o espetáculo ganhasse vida própria e quisesse entrar em temporada ou participar de festivais.

2.3.2- Figurino

Com o novo formato, optamos por reduzir as trocas de figurino e trazer maior uniformidade aos personagens, pela qual suas características estariam representadas no corte e comprimento de cada peça de roupa, mas trabalharíamos com um único tecido e uma única cor para todos.

O grupo escolheu trabalhar com malha fria da cor vermelho-escuro, sendo interessante ressaltar que em *Diplomação I* uma das nossas vontades era fugir do vermelho, mas, nesta altura, achamos que essa cor seria a que melhor representaria os desejos que envolviam os personagens.

Outro ponto marcante a respeito do figurino é que decidimos trabalhar com elásticos que prendiam e afrouxavam os vestidos de Guida e Lígia, fazendo uma relação direta com o equilíbrio delas em cena. Quanto mais perturbada estivesse a personagem, mais presa e sufocada ela estaria, criando uma estética interessante em que a mesma peça de roupa se transformava e criava vestidos de formatos diferenciados.

Com relação ao figurino da Crioula, o que se pode destacar é que decidimos assumir e fazer em cena a mudança da Crioula como empregada doméstica para a Crioula que vai para a festa se encontrar com Décio, quando o avental que simboliza o dia de trabalho se transformava na bolsa da festa, mudança esta feita em frente ao público, o que auxiliou na compreensão e dinamizou o texto, pois não havia a necessidade de se sair de cena para trocar de roupa.

2.3.3 – Iluminação

A iluminação do espetáculo ficou a cargo de Lidianne que elaborou um plano de luz que trabalhasse com o jogo de revelar e esconder as cenas, dentro da proposta da simultaneidade. Para isso, ela trabalhou com intensidades diferenciadas em cada cômodo do apartamento em conformidade com sua importância para a compreensão dramática, durante os vários momentos do espetáculo.

Assim como os figurinos, a luz teve maior uniformidade em comparação a *Diplomação I*, tendo como base o tom chocolate. Deixando uma variação de cores maior para as cenas da Crioula (que foi executada com filtros azuis e amarelos) e para a cena do assassinato, que trabalhou com uma luz a pino azulada.



Cena da morte de Guida: luz a pino em filtro azul.

Vale ressaltar que a iluminação também auxiliou na demarcação dos cômodos, pelo corte preciso em conformidade com a demarcação da fita crepe no chão; o que se tornou um desafio na hora da execução devido ao baixo pé direito do Teatro Sesc Garagem, que diminuía a profundidade e dificultava a

afinação da luz, exigindo maior quantidade de equipamentos para se chegar ao resultado desejado.

2.3.4 - Maquiagem

A criação da maquiagem continuou a cargo da Julia Lino, que devido às demais alterações da encenação optou por trabalhar com novos conceitos para cada personagem, dando mais enfoque para a área da boca por relacioná-la com o desejo, onde procurou tons diferenciados de batons vermelhos mais condizentes com o estado emocional de cada personagem feminina.

A área dos olhos, que recebera uma grande concentração de cor em *Diplomação I*, foi suavizada, diminuindo assim a carga de tonalidades e buscando uma aparência mais voltada para o tom de pele natural de cada ator.



Um exemplo disso foi a própria *Crioula* que trabalhou com iluminador e uma sombra com purpurina para a região dos olhos em *Diplomação I* e, para *Diplomação II*, o brilho ficou a cargo de um *gloss* labial com purpurina, que era colocado somente no momento em que ela se encontrava com Décio fora do apartamento dos patrões; auxiliando inclusive na diferenciação da personagem como doméstica e como mulher comum, que sai para se divertir e realiza seus desejos.

Falemos da Izabela e da Crioula!

3.1 – Objetivos Pessoais

3.1.1 – Objetivos em Diplomação I

Assim que começamos as aulas da disciplina Diplomação em Interpretação Teatral I, no segundo semestre letivo de 2012, que contém em sua ementa a montagem do espetáculo planejado durante o pré-projeto, fomos orientados pela professora Nitza Tenemlat a estabelecer objetivos individuais e coletivos que norteariam nosso trabalho durante o semestre e serviriam, posteriormente, de base para a avaliação final. Sendo assim, após algumas discussões em sala de aula, cada aluno/ator elaborou seus objetivos pessoais e, juntos, determinamos os objetivos comuns a todos.

Quanto aos objetivos pessoais, estabeleci cinco itens, que listarei e comentarei abaixo:

- Que eu consiga compreender muito bem as funções dramáticas da personagem Crioula para que ela esteja forte em cena e marque presença na montagem como um todo.

O intuito, neste item, era entender qual a função da personagem dentro da dramaturgia e, por consequência, torná-la essencial em cena, auxiliando o público na apreciação e entendimento do espetáculo e, mesmo com um curto espaço de atuação ocasionado pela pouca quantidade de texto, fazê-la presente no espetáculo.

O fato de a Crioula ter poucas falas foi um ponto crítico que permeou todo o meu processo particular: no início, tínhamos a ideia de que eu e Júlia Lino (aluna que também cursava a disciplina, integrando o corpo de atores do espetáculo) reveziáramos na interpretação das personagens, ou seja, eu faria a personagem Crioula em algumas apresentações e a personagem Lígia em outras; porém, a diretora/ professora Nitza entendia que seria mais produtivo que cada atriz permanecesse somente com uma personagem para poder se aprofundar mais e desenvolver um trabalho mais consistente.

Como desde o início eu me identificava mais com a Crioula do que com Lúgia, e a Julia também se identificava mais com a Lúgia do que com a Crioula, resolvemos que eu trabalharia com a Crioula. A partir daí, dar vida a esta personagem, com muita importância e pouca participação efetiva, se transformaria na minha maior dificuldade.

Hoje, finalizado o processo, compreendo que na teoria eu entendi o desafio e estava disposta a enfrentá-lo, mas quando fomos para a prática eu não consegui superar a situação e fui aos poucos me frustrando, conforme podemos observar no relato feito em diário de bordo, do dia 30 de novembro de 2011, que transcrevo, em parte, abaixo:

Estou chateada, a sensação que tenho neste momento é que meu trabalho não tem valor... Extremamente frustrante ter apenas uma cena, procurar trabalhos alternativos para se sentir útil em meio ao grupo e perceber que para os outros esses trabalhos de fato não têm muito valor.

Ocorre que nosso cronograma de ensaios era puxado e praticamente a cada dia se montava uma cena nova e os atores tinham como dever de casa ir mantendo, aperfeiçoando e repassando aquilo que tinha sido criado.

Como de fato eu só estava em uma cena, meu trabalho maior em sala de aula era repassar aquilo que já havia sido composto, ao contrário dos demais que estavam sempre envolvidos em algum processo de criação, e, com o tempo, ao invés de tentar incrementar e melhorar as minhas ações, fui tornando mecânica a movimentação que tinha preparado com meu parceiro de cena e fui perdendo o interesse pelo trabalho.

Não é difícil prever que a partir da minha falta de interesse o meu trabalho perdeu em qualidade, pois, como a própria Nitza afirma, “o processo é tão difícil e interessante quanto a quantidade de energia que o ator colocar nele”.

Ainda assim, eu erroneamente acreditei que, por mais frágil que o trabalho estivesse, ele tinha condições de ser apresentado, mas, uma semana antes da apresentação, foi cortado pela direção um momento da cena em que eu cantava antes de dar minhas falas, justamente pelo fato de estar frágil, e,

novamente, para quem já se tinha colocado em posição de distanciamento, naquele momento me senti desprestigiada e pouco observada.

Fui para as apresentações de Diplomação I com a certeza de que não havia feito o meu melhor, de que este objetivo não havia sido plenamente alcançado, mas com o entendimento de ter compreendido, mesmo que apenas no âmbito teórico, a função da Crioula, o que posteriormente seria contestado pela banca do espetáculo.

- Que eu consiga criar um diálogo forte com as encenações para que a parte cenotécnica do espetáculo desperte os sentidos dos espectadores, para obter uma estética e um campo visual apurado e bem elaborado.

Desde o início do processo uma das minhas vontades pessoais era a de trabalhar cenicamente utilizando a encenação como forma de estimular os sentidos dos espectadores, por achar que, quando um espectador é surpreendido e tem algum de seus sentidos alterado por uma percepção mais ativa, a vivência teatral que aquele espetáculo proporciona tende a ser impactante.

Para isso produzi um seminário com a turma, no qual discutimos e pudemos vivenciar na prática pequenas ações visando que todos passassem, mesmo que minimamente, pela experiência de ter algum sentido com percepção ampliada, como fonte de inspiração para futuras criações em nosso espetáculo.

Foi um momento único e bem rico: para a maioria dos atores, passar por essa experiência foi interessante, e apenas para um deles (Lucas Gomes) o laboratório não tinha sido confortável. Após este momento prático de experimentações o grupo conversou bastante e todos achavam que era benéfico que, de alguma forma, essas ações entrassem em nosso espetáculo.

A partir daí surgiu uma dificuldade: como fazer? Minha primeira ideia foi a de encenar em um espaço intimista e diferente de um teatro convencional, que acolhesse o público. Como a história se passava em um apartamento, achei que o ideal seria representarmos em um apartamento de verdade, o que me

fez buscar meios para que isso ocorresse; entre eles, pedir liberação ao Reitor, para que nos fornecesse um apartamento para as apresentações.

A ideia aparentemente era boa, mas tinha vários pontos limitantes que impediam sua viabilidade, como o fato de termos que reduzir o número de espectadores, a falta de estrutura técnica para atender as equipes de encenação que estavam trabalhando conosco e o fato de interferirmos no cotidiano de vizinhos, pessoas que não necessariamente estariam dispostas a nos ajudar. Como alternativa ao apartamento a Reitoria nos forneceu uma pequena loja comercial, que foi rejeitada pelo grupo de imediato, assim que fizemos uma visita ao espaço.

Outra possibilidade levantada por mim foi a de distribuir pipocas para a plateia durante a cena da Crioula, pois trabalharia com o olfato e o paladar do público, mas, assim como a ideia anterior, acabou não sendo utilizada na montagem.

Sobre o diálogo com as disciplinas de Encenação, como os atores se dividiram em funções burocráticas e coube a Amanda Greco lidar com o grupo de cenário e iluminação e a Julia Lino lidar com o grupo de figurino, acabei não tendo um vínculo direto com as equipes, o que de certa forma fez com que esse objetivo também não tenha sido alcançado e tenha se limitado ao fato de uma das atrizes utilizar um perfume (óleo de essências) em cena.

- Que eu consiga trabalhar como profissional: chegando no horário, dando o máximo de mim, sendo respeitosa, fazendo regularmente uma atividade cardiovascular bem como realizando os compromissos assumidos coletivamente.

Creio que esse objetivo foi contemplado em parte, pois estive presente o tempo todo, honrei os compromissos assumidos com o grupo e descobri ao longo do processo de Diplomação I a importância de se fazer uma atividade cardiovascular⁶. Seria delicado falar que dei o máximo de mim, mas posso afirmar que, apesar de todas as minhas dificuldades pessoais, eu estava entregue ao processo e tentando ao máximo acertar.

⁶ No meu caso optei por trabalhar com esteira ergométrica. Fazendo corridas e caminhadas, que ao fim do processo duravam em torno de 45 minutos.

- Que eu adquira um domínio corporal que me permita criar fisicalidades específicas potentes para a personagem Crioula.

Apesar de ter cumprido as disciplinas de corporeidade ao longo do curso de Interpretação Teatral, ao chegar a Diplomação I ainda estava com um domínio corporal precário que passava por baixo tônus muscular e pouco desenvolvimento de atividades físicas que me dessem um suporte para o exercício da atuação.

Como este era um problema enfrentado, de forma geral, por todos os alunos da disciplina, a professora Nitza trouxe ao grupo a opção de iniciarmos as aulas com uma sequência de dezessete exercícios de pilates, que deveriam ser acrescentados a uma atividade cardiovascular a ser desenvolvida individualmente, com uma frequência mínima de três vezes por semana e duração de trinta minutos, como forma de nos trazer uma base necessária para a execução das ações no palco.

No início tive muita dificuldade em executar alguns dos exercícios da série (principalmente os que exigiam força na região abdominal), além de sentir muita tensão no maxilar e dores na região lombar, porém, a cada dia que passava eu via as dificuldades e dores desaparecendo e ia superando os meus próprios limites. Com o tempo



meu corpo estava mais ativo e desperto para o trabalho, ou seja, com muito mais vigor. Posso dizer que o pilates se transformou para mim em um excelente mecanismo de trabalho que pretendo levar por toda minha vida profissional.

- Que eu amplie minha zona de conforto para atender cenicamente às características da personagem Crioula (sexualidade, ardilosidade, entre outras que ainda serão definidas).

Entendo que este também não foi um objetivo plenamente conquistado, primeiramente por uma baixa precisão e uma demora da minha parte na escolha das características a serem trabalhadas e exploradas na construção da personagem.

Acabei determinando que trabalharia somente com a questão da sexualidade e da artilosidade, mas, a meu ver, ambas características não estiveram em cena na qualidade e profundidade desejável.

Com relação à sexualidade, sempre quis retirar o estigma e a primeira interpretação que, de modo geral, as pessoas fazem ao ler o texto, colocando a Crioula como uma prostituta, ou como uma mulher sem escrúpulos capaz de fazer tudo por interesse.

Queríamos humanizá-la, torná-la uma mulher que assim como as demais era guiada por seus desejos e instintos, sendo que seu grande diferencial frente aos demais seria justamente a liberdade de segui-los sem as amarras e os julgamentos sociais.

Acontece que, cenicamente falando, a personagem ficou caricata e eu, como intérprete, me apoiei em elementos externos (como cenografia e figurino), o que gerou uma atuação que trabalhava em uma primeira camada de sentidos, onde dificilmente passaria ao público a mensagem desejada.

Sobre a artilosidade, escolhi esta característica pensando na Crioula como alguém com mais experiência de vida, que se fez astuta pelas necessidades de se manter financeiramente e emocionalmente, visando conquistar território e estabilidade frente às adversidades que podem advir para uma mulher negra e de baixa classe social.

3.1.2 – Objetivos em Diplomação II

Passado este primeiro momento de apresentações, fomos conduzidos a uma nova etapa na qual deveríamos redefinir nossos objetivos individuais para a continuação do processo.

Para mim foi complicado executar essa tarefa, pois estava extremamente descontente com o processo e, como já mencionado anteriormente, não me sentia fazendo parte da equipe.

Demorei a perceber que independentemente das circunstâncias externas era o meu trabalho que estava em jogo e, querendo ou não, o melhor a fazer era terminar o ciclo e findar a disciplina da melhor maneira possível.

Quando, enfim, decidi escolher meus objetivos, faltava pouco tempo para as apresentações. Então optei por rever as necessidades levantadas pela banca e assim surgiram quatro objetivos, que enumero abaixo:

- Estar concentrada e com foco em cena.

Este objetivo surgiu devido a minha limitação, já expressa anteriormente, com relação a ter um foco definido e não pedir aprovação da plateia durante a apresentação. A ideia era a de que eu conseguisse de fato estar mais sólida em cena. Penso que ao comparar minha interpretação em Encenação I e Encenação II, este objetivo foi cumprido, mesmo sabendo que ainda é algo a ser trabalhado e melhorado no meu trabalho como atriz.

- Compreender o impacto de cada fala da minha personagem.

Devido ao grande impacto de perceber que minha visão da Crioula estava superficial, decidi procurar entender o objetivo de cada fala sua, seu interesse e sua importância dentro do texto como um todo, para, a partir daí, definir minhas ações em cena.

- Trabalhar a argilosidade como característica base da personagem.

Ao invés de buscar várias características para a personagem, optei por me aprofundar somente na argilosidade, buscando suas nuances. Com isso consegui definir mais a Crioula como alguém que apesar de ser livre sexualmente também tem suas impotências e frustrações pessoais, que culminariam no desejo de se dar bem à custa dos outros.

- Ampliar minha consciência corporal, através do mapeamento de ações da personagem, conseguindo reproduzir em cena o que tiver sido criado nos ensaios.

Durante os processos de experimentação algumas coisas consideradas boas pela direção foram levantadas cenicamente por mim, mas, quando tinha que repetir, acabava perdendo o tônus ou a intenção. Um exemplo disso foi o “flagra” que a crioula dava na Guida, ao pegá-la se masturbando. A ação surgiu de uma experimentação livre, mas tornou-se extremamente difícil deixá-la orgânica quando se optou por levá-la para a cena.

Mesmo durante as apresentações de Diplomação II, houve momentos como um dos dias de apresentação quando o tônus e a concentração estavam bons, ao final da apresentação cheguei a ser elogiada por Nitza e, no dia seguinte, tinha a função de tentar manter a qualidade do dia anterior, o que não ocorreria. Penso que este ainda é um dos desafios que terei de trabalhar em minha carreira.

3.2 – AFINAL DE CONTAS, E A CRIOULA, O QUE É?

Para se criar uma personagem com base em um texto previamente elaborado, um dos primeiros passos que o ator deve percorrer, a meu ver, é o de tentar compreender o que o autor pretendia quando a delineou em seus escritos, para, assim, dialogar: concordando ou até mesmo se opondo com sua perspectiva e entendimentos pessoais.

Desde as primeiras leituras de *A serpente* tive uma empatia com a Crioula que começou a nutrir em mim uma curiosidade de querer compreender melhor quem era essa mulher, o que ela significava como parte integrante da sociedade exposta por Nelson no texto e qual era a sua importância dramática.

Posteriormente, buscando compreender o que me fizera gostar da personagem, cheguei à conclusão de que o que me aproximara dela, fora sua

alegria, sua força de vontade, o seu alto-astrol, enfim, algumas características valorizadas por mim, rapidamente visualizadas e apressadamente estabelecidas, de certa forma, pelo grupo como um todo.

Digo isto pois, ao rever as falas da Crioula e os comentários das demais personagens sobre ela, percebi que, em nenhum momento, se pode afirmá-la como uma personagem de comédia, ou como uma mulher feliz e firme, enfim, compreendi que as características relacionadas partiram de um conceito pré-formado e não de bases fornecidas pelo próprio texto.

Após esse entendimento me questionei então o que me levara a classificar e rotular tão apressadamente uma personagem, chegando a algumas conclusões errôneas. Posteriormente consegui ligar alguns pontos que podem ter influenciado o caminho seguido, sendo o principal deles o fato de que historicamente a comédia vem sendo considerada inferior, de menos valia, assim como a Crioula, que representa em *A serpente* uma classe de mulheres que por muitas vezes, foram e continuam sendo subjugadas e desvalorizadas.

No primeiro momento, acreditei ser importante distanciar a personagem do estereótipo da empregada doméstica que presta favores sexuais ao patrão quase como que por uma obrigação ou convenção social.

Queria delinear-la como uma mulher livre sexualmente e capaz de satisfazer seus próprios desejos, por pensar que, assim, ela se tornaria o contraponto do espetáculo, levando em consideração que as demais personagens são frustradas e sofrem com o dilema entre suas realizações pessoais e as convenções sociais.

Ocorre que, ao colocá-la como alguém plenamente satisfeita, acabei também por estereotipá-la e torná-la rasa, sem conflitos e sem densidade. Não que a Crioula não pudesse ser plenamente satisfeita sexualmente e seguidora dos seus impulsos, mas faltou-me questionar qual era o dilema vivido por ela, quais eram as suas necessidades pessoais, o que a humanizaria dentro do espetáculo.

Na prática, acredito que cheguei mais próximo deste objetivo em Diplomação II, quando ficaram mais claras para mim e tentei levar ao palco as nuances da Crioula: uma mulher que é capaz de ser atraente e ativa

sexualmente, mas que também tem suas frustrações e seus desejos não alcançados – como uma estabilidade amorosa e um parceiro capaz de suprir suas necessidades emocionais e materiais.

Na segunda roupagem produzida pelo grupo tive a oportunidade de investigar ações que pudessem demonstrar esta complexidade desejada; por fim, optamos por trabalhar alguns elementos, como a postura e o caminhar dela em cena, que se alterava conforme a circunstância que ela estava vivenciando, sendo que na casa dos patrões tinha uma postura completamente relaxada, adquirindo inclusive uma leve corcunda, esta contrapondo-se à postura mais ereta e ao andar mais ágil e rebotativo, quando A Crioula se encontra na presença do amante, seu objeto de desejo.

Outro momento do espetáculo que a meu ver enfatiza bem o objeto de desejo da Crioula é o seu retorno com Décio para o apartamento dos patrões, onde ela se encaminha com ele para o quarto de empregada envoltos em uma atmosfera de sensualidade, que é bruscamente cortada por Décio, que decide ir ao encontro com Lígia, sua esposa, e simplesmente abandona a Crioula, sem dar qualquer explicação.

Aqui, diferentemente do início do trabalho e das pesquisas, entendemos que seria rico demonstrar esta fragilidade da personagem, e até poder utilizar esse momento dramático para questionar o valor dado a ela por Décio, que, apesar de utilizá-la para enfrentar seus medos e satisfazer-se sexualmente, a vê somente como um meio de conseguir a prova de sua masculinidade e, quando isso ocorre, volta correndo para o quarto de Lígia, pessoa que de fato tem alguma relevância para ele.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após este período de reflexão proporcionado pela escrita desta monografia, surgiram alguns entendimentos que acredito terem sido de extrema importância no meu processo de maturação pessoal e, principalmente, na minha estruturação como atriz profissional, entre eles:

- A manutenção da boa convivência e o cuidado com as relações humanas é um dos pilares para o sucesso de uma montagem teatral. Mesmo que os envolvidos não tenham a pretensão de se firmarem como um grupo de teatro, quando se unem em função de uma criação artística é importante manter um diálogo afinado e a escuta de todas as partes, para, a partir daí, tomar as decisões necessárias ao longo do processo;
- Qualquer indivíduo envolto na atmosfera de criação artística precisa saber se posicionar frente ao grupo, comunicando sua linha de raciocínio e expressando suas opiniões; do contrário, corre o risco de pertencer a um projeto com o qual não se identifica e de se tornar um mero reprodutor de ações cênicas;
- É preciso saber ceder e cultivar um desapego enquanto ator-criador, pois nem sempre sua visão ou vontade pessoal irá prevalecer em cena, e torna-se necessário pensar no que é o melhor para a montagem como um todo, aprendendo a negociar e, quando necessário, a abrir mão de suas ideias ou vontades iniciais;
- Cada processo é único e no fazer teatral não existem receitas que sirvam de forma equânime a todos os grupos. Técnicas de trabalho são importantes e compreender como grandes diretores trabalham também. Porém, é preciso avaliar qual é a melhor metodologia de trabalho para cada grupo específico, levando em consideração suas características, percebendo suas necessidades e oportunidades;

- O fazer teatral exige um exercício diário de humildade e humanidade, no qual se faz necessário administrar o ego, para que o ator não veja nos palcos um ringue e nos seus parceiros de cena, adversários;
- O medo não pode ser um limitador, ao contrário, deve ser um estimulante e o ponto de partida para criação de desafios, pois, só assim o artista conseguirá se superar, ampliando sua área de trabalho e saindo de sua zona de conforto;
- Enquanto o processo estiver em curso, nunca é tarde para reconhecer falhas e tentar saná-las. Mesmo que o trabalho já tenha um período considerável em exercício, sempre pode ser enriquecido e melhorado, dependendo somente de boa vontade e de avaliações contínuas.
- Os erros podem se transformar em uma ótima fonte de aprendizado!

Talvez muito destes entendimentos seja senso comum para quem já está na estrada e lida diariamente com o exercício da profissão, mas penso que mesmo atores, encenadores e diretores experientes são suscetíveis a cometer alguns destes equívocos. Cabe a todos envolvidos no fazer teatral questionar-se constantemente sobre suas ações, buscando acima de tudo uma conduta ética e eficaz.

Agradeço a Deus pela oportunidade de finalizar minha graduação em um processo como o de *A serpente*, durante o qual pude errar, tentar, acertar e, acima de tudo, aprender muito ao longo de quase dois anos de trabalho. Acredito que finalizar a graduação é apenas o primeiro passo de uma longa jornada, que fico feliz de começar a trilhar.

Referências

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

MAGALDI, Sábato. **Nelson Rodrigues: dramaturgia e encenações.** São Paulo: Perspectiva, 1992.

MARQUES, Fernando. **A comicidade da desilusão – o humor nas tragédias cariocas de Nelson Rodrigues.** Brasília: Editora UnB/ Ler Editora, 2012.

RODRIGUES, Nelson. **Teatro completo de Nelson Rodrigues, Vol. 4/ tragédias cariocas II.** Sábato Magaldi (org.). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.