



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTE
MESTRADO EM ARTE

VEROSSIMILHANÇA NO TEATRO CONTEMPORÂNEO:

**Diálogos entre ‘deve haver algum sentido em mim que basta’ e ‘Há vagas para moças de
fino trato’**

Cleber Lopes Pereira

Brasília, junho de 2016.

CLEBER LOPES PEREIRA

VEROSSIMILHANÇA NO TEATRO CONTEMPORÂNEO:

**Diálogos entre ‘deve haver algum sentido em mim que basta’ e ‘Há vagas para moças de
fino trato’**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade de Brasília, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Processos Compositivos para a Cena.

Orientação: Dr. César Lignelli

Brasília, junho de 2016.

Dissertação de Mestrado em Arte apresentada a:

Professor Dr. César Lignelli (Cen/UnB)

Orientador

Professora Dra. Roberta Kumasaka Matsumoto (Cen/UnB)

Membro efetivo

Professora Dra. Felícia Johansson Carneiro (Cen/UnB)

Membro efetivo

Professora Dra. Sulian Vieira Pacheco (Cen/UnB)

Membro Suplente

Vista e permitida a impressão.
Brasília,

"A arte existe porque a vida não basta."

Ferreira Gullar

RESUMO

A presente pesquisa investiga procedimentos que visam a obtenção de uma estética que privilegie a verossimilhança na interpretação para teatro na contemporaneidade. Para tanto, toma como referência o espetáculo “deve haver algum sentido em mim que basta”, erguido em 2004 pela Cia. Teatro Autônomo, do Rio de Janeiro. Foi considerada a possibilidade de composição das relações em cena, baseada na busca por questões análogas entre ator e personagem, referenciando-se nos estudos de Constantin Stanislavski. Como exercício para a investigação, foi explorado o processo prático de montagem da peça “Há vagas para moças de fino trato”, em 2014, escrita pelo dramaturgo brasileiro Alcione Araújo. Foram investigados, ainda, conceitos relacionados à estética como a “cena suja” e à expressividade como a “atuação porosa” (Miranda, 2004; Fernández, 2006) além da “microatuação” (Davini, 1998) e aspectos relacionados à sonoridade como a “sonoplastia” e a “música de cena” (Lignelli, 2014) e seu suporte de produção de sentido no espetáculo. As diferenças e confluências encontradas nas duas experiências, principalmente no que se refere à ‘criação coletiva em grupo de repertório’ e à ‘criação isolada’ com artistas diversos, além da distinção entre a utilização de ‘dramaturgia pré-elaborada’ e o uso de ‘texto original’, também constituem-se como importantes pontos de reflexão.

Palavras-chave: Verossimilhança; Interpretação; Sonoridade; Teatro contemporâneo.

ABSTRACT

This research investigates procedures aimed at achieving an aesthetic that privileges the verisimilitude in the interpreting in the theater contemporary. Thus taking as reference the spectacle “deve haver algum sentido em mim que basta”, presented in 2004 by Cia. Teatro Autônomo, Rio de Janeiro. It considered the possibility of composition of relations on the scene, based on the search for similar issues between actor and character, referring to the studies of Constantin Stanislavski. As an exercise for the study, it was explored the practical process part of the creation "Há vagas para moças de fino trato" in 2014, written by the Brazilian playwright Alcione Araújo. Further concepts related to esthetics as "dirty scene" and the expression such as "porous performance" (Miranda, 2004; Fernandez, 2006) besides "micro performance" (Davini, 1998) and related aspects sound as "sound effects" and "music scene" (Lignelli, 2014) and its production of sensations in the spectacle are researched. The differences and confluences found in both experiments, primarily with regard to the ‘collective creation by repertoire group’ and ‘isolated creation’ with various artists, besides to the distinction between the use of “drama previous” and the use of ‘text original’, also constitute as important points of reflection.

Keywords: Verisimilitude; Acting; Sound production; Contemporary theater.

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Dr. César Lignelli e seu admirável comprometimento com sua função, provocando e solicitando resultados que, por vezes, me levaram além das minhas perspectivas.

Aos meus pais, Anísio e Maria e aos meus irmãos, Gleidson e Vagner, que sempre me apoiaram em minhas escolhas.

À Dra. Sulian Vieira, que contribuiu significativamente com o projeto, agregando seus conhecimentos teórico/práticos com disponibilidade e dedicação.

A João Lucas por injetar no trabalho, com enorme competência, o seu afeto musical.

À Olga Fernández que disponibilizou sua dissertação, sendo uma linda ponte de acesso ao trabalho de Jefferson Miranda e seus atores, tornando-se um tesouro neste processo. E à Cia. Teatro Autônomo.

Às atrizes Dina Brandão, Giselle Zivianki, Gleide Firmino e Nalú Miranda.

Aos amigos com seu apoio, em especial, Alberto Costa, Álex Sales e Magno Telles.

Às professoras Dra. Felícia Johansson e Dra. Roberta Matsumoto por suas valiosas observações.

Aos colegas Adriana Lodi, Arthur Gonzaga, Elisa Oliveira e Rodrigo Fischer, e aos professores Dr. Fernando Villar e Dra. Karina Dias por suas contribuições.

A Marcus Vinicius por seu apoio sincero e constante.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Fotografia de Carlos Moura, Correio Braziliense, 2005.....	26
Figura 2 e 3: Fotografias de Flavio Graff, 2004.....	29
Figura 4: Fotografia de Alberto Costa, 2005.....	64
Figura 5: Fotografia de Tatiana Reis, 2014.....	87
Figura 6: Fotografia de Tatiana Reis, 2014.....	100
Figura 7: Fotografia de Maria Isabel Xible, 2000.....	110
Figura 8: Fotografia de Alberto Costa, 2005.....	110
Figura 9: Fotografia de Alberto Costa, 2005.....	111
Figura 10: Fotografia de Rayan Ribeiro, 2014.....	112
Figura 11: Fotografia de Tatiana Reis, 2014.....	112
Figura 12: Panfleto de divulgação, frente, 2005.....	113
Figura 13: Panfleto de divulgação (temporada prorrogada), frente, 2005.....	113
Figura 14: Programa, frente, 2005.....	114
Figura 15: Programa, verso, 2005.....	115
Figura 16: Panfleto de divulgação, 2014.....	116
Figura 17: Reportagem: "Goldoni no Gargalo", Correio Braziliense, 2005.....	117
Figura 18: Crítica: "Montagem revela atriz", Correio Braziliense, 2005.....	118
Figura 19: Reportagem: "Proximidade intrigante", Correio Braziliense, 2005.....	119
Figura 20: Reportagem: "Uma peça dentro de casa", Jornal do Brasil, 2005.....	120
Figura 21: Reportagem: "Procuram-se pessoas para dividir o palco", Tribuna do Brasil, 2005	121

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
1 - CONCEITOS E INFLUÊNCIAS	19
1.1 – Verossimilhança	19
1.2 – Ação cotidiana e interpretação	22
1.3 - Do naturalismo à verossimilhança	25
1.3.1 – Organização do processo.....	28
1.4 – “Cena suja”	33
1.5 – “Atuação porosa”	36
1.6 - A voz como elemento de diálogo verbal e não verbal	40
1.7 – Teatro, contemporaneidade e verossimilhança	43
1.7.1 – Estilo e estética em “Há vagas...”	47
2 – “HÁ VAGAS PARA MOÇAS DE FINO TRATO”: ALGUNS ASPECTOS DA MONTAGEM.....	51
2.1 - Elenco	51
2.2 – Hibridismo: ator / personagem.....	52
2.3 – Trabalho de mesa	55
2.3.1 – Organização da fala.....	58
2.3.2 – Discurso narrativo de “Há vagas...”	59
2.4 – Sobreposição de falas e discurso emocional	60
2.5 – Reflexões sobre o princípio da investigação	63
2.5.1 – Disponibilidade e resistência.....	65

2.6 - Composição das personagens	67
2.7 – “Há vagas...” e “deve haver...”: texto prévio <i>versus</i> dramaturgia original	71
2.7.1 - Criação isolada <i>versus</i> trabalho continuado de grupo.....	74
3 – SONORIDADES DA CENA: PALAVRA, MÚSICA E SONOPLASTIA	78
3.1 – Adaptação do percurso	78
3.2 – Abordagem pragmática da cena	81
3.3 – A ‘ilustração’ como agente de comprometimento da verossimilhança.....	85
3.4 – A potencialização do discurso e da verossimilhança por meio da sonoridade.....	88
3.5 – Deslocamento do discurso sonoro.....	93
3.6 – Sobre a montagem: interpretação e verossimilhança	96
3.6.1 – Alguns aspectos visuais da composição de “Há vagas...”	98
CONCLUSÃO.....	102
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	107
ANEXO I – FOTOGRAFIAS	110
ANEXO II- PEÇAS GRÁFICAS	113
ANEXO III - REPORTAGENS	117

INTRODUÇÃO

A presente pesquisa investiga meios de alcançar uma estética verossímil de interpretação para teatro, tomando como base de verossimilhança o comportamento cotidiano do ser humano e considerando como verossimilhante a transposição desse comportamento para a cena, no intuito de ‘parecer’ verdadeiro¹. Para auxiliar esta investigação, foi utilizada a montagem de “Há vagas para moças de fino trato” (2014) de Alcione Araújo², tendo como importante referencial a montagem carioca, “deve haver algum sentido em mim que basta” (2005) da Cia. Teatro Autônomo³.

O início deste processo se deu em 2005, na experiência de uma segunda abordagem com “Há vagas...”, cumprindo dois meses de temporada em circuito profissional (a primeira experiência com o mesmo texto ocorreu cinco anos antes, em 2000, no curso de Artes Cênicas pela Faculdade de Artes Dulcina de Moraes, sendo apresentada apenas uma vez, na X Mostra Nacional de Teatro de Araxá-MG⁴).

Ainda em 2005, Brasília recebeu no Centro Cultural Banco do Brasil o espetáculo “deve haver algum sentido em mim que basta”, oitava montagem da Cia. Teatro Autônomo do Rio de Janeiro, fundada em 1989, sob a direção de Jefferson Miranda⁵. O espetáculo me impressionou. A princípio, assim como nas obras de Araújo, não foram identificados os motivos de tal impacto conceitual e estético, porém, foi novamente percebido que a “naturalidade” estaria associada à esta recepção.

Após esse período, a referência de “deve haver algum sentido em mim que basta” esteve particularmente presente em meus trabalhos, ainda que, apenas como inspiração. O efeito de espontaneidade na interpretação dos atores de Miranda: Miwa Yanagizawa, Gisele Fróes, Adriano Garib, Diogo Salles e Otto Jr. fertilizaram meus processos, até 2010, pela descoberta

¹ O conceito de verossimilhança será aprofundado no capítulo 1.

² 1945 — 2012. Dramaturgo e professor brasileiro. Formado em engenharia e professor na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Era cronista do jornal Estado de Minas.

³ Fundada em 1989 por Jefferson Miranda, trabalha com investigação de linguagem em interpretação teatral, com ênfase no hibridismo entre atuação e não atuação. Atualmente tem pesquisa associada a elementos relacionados às artes visuais.

⁴ Ver fotografia, ANEXO I, na página 110.

⁵ Diretor teatral e figurinista. Mestre em Artes Visuais pela UFRJ. Ministra residências artísticas, cursos e oficinas, e dirige trabalhos na área teatral e musical. Trabalhou ainda na criação de figurinos para espetáculos de teatro, dança, cinema e televisão.

daquele modelo de interpretação. Com o tempo, foi percebida a necessidade de investigação dos meios utilizados pela Cia. Teatro Autônomo na busca pela ‘naturalidade’ e/ou ‘verossimilhança’ em seus resultados. Ao tentar compreender esse processo, foram identificados pontos associados à atuação do grupo que poderiam justificar a impressão de espontaneidade em seus resultados, tais como: o silêncio, a sobreposição de falas, a simultaneidade de ações e o uso da improvisação dentro dessa perspectiva.

Na busca por referências, foi acessado um importante material que se tornou caro à pesquisa, a dissertação de Olga Rodrigues Fernández intitulada: “Questões sobre o teatro contemporâneo: deve haver algum sentido em mim que basta”, defendida pela UniRIO (2006). O estudo toma o espetáculo da CTA⁶ como objeto, e faz um importante e minucioso registro de seu processo de composição, servindo como referencial no esclarecimento de diversos pontos do processo criativo do grupo.

Em uma narrativa que não se compromete com a linearidade nos acontecimentos, “deve haver...” é conduzido por um estilo de interpretação dotado de sutilezas e certo refinamento, que, por vezes se torna intrigante ao imprimir nos atores atmosferas contraditórias às suas ações. Essas contradições, por sua vez, constituem-se como parte da identidade do trabalho da CTA em “deve haver...”. Fernández sintetiza essas percepções, ao descrever um apanhado de elementos encontrados na obra, quando diz que:

Em deve haver..., a montagem põe em jogo o discurso interior, feito de uma mistura de impressões, sentimentos e pensamentos relacionados a passado, futuro, presente, memória, desejo, sonho - justamente a experiência interior que temos do tempo, feita de descontinuidade⁷.

Na tentativa de organizar uma experiência dialógica entre os trabalhos produzidos por mim, até então, e os procedimentos utilizados pela CTA, houve uma terceira investida no texto “Há vagas para moças de fino trato”, em 2014, com novo elenco e encenação. A repetida escolha dramática se deu pela possibilidade comparativa, no que se refere, tanto às diferentes atrizes participantes das duas abordagens anteriores de “Há vagas...”, quanto ao

⁶ Abreviação: Companhia Teatro Autônomo.

⁷ FERNÁNDEZ, 2006, p. 105.

desenvolvimento das minhas próprias diretrizes na investigação de caminhos que pudessem tornar verossimilhante a interpretação.

Como registro de seus processos, a CTA tem apenas um curto livro publicado em 2004, pelo CCBB/ Rio de Janeiro e, por meio do projeto *Rumos Itaú Cultural*, realizou, em 2011, uma experiência de troca com o coletivo brasileiro Resto pouco a dizer, encabeçado pelos diretores teatrais e artistas plásticos Adriano e Fernando Guimarães (conhecidos nacionalmente como Irmãos Guimarães). Os encontros para troca de experiências resultaram em debates, entrevistas e alguns experimentos cênicos, disponibilizados na *internet* por meio de um *blog*⁸, o que trouxe importantes informações à esta pesquisa, servindo em alguns pontos como base, e em outros, como reforço para o que já havia sido investigado em etapa anterior.

A CTA, em grande parte do seu repertório, e, em especial em “deve haver...”, trabalhou com dramaturgia original, elaborada em inúmeras horas de exercícios de improvisação. Em contraponto, meus processos sempre foram iniciados pela escolha de um texto dramático ‘prévio’, elaborado sem qualquer ligação do autor com a montagem, estando nesse contexto, além de “Há vagas...” (2000, 2005 e 2014), outros textos de Araújo, como: “Voo Cego” (2011) e “Cinco movimentos a duas vozes” (2013), com foco especial em “A Raiz”, que está entre os cinco textos que compõem a colagem realizada por Maria Clara Machado para a “Revista de Teatro” na década de 1970⁹. O autor também se repete dentre as minhas escolhas por uma identificação pessoal com sua abordagem sobre peculiaridades do comportamento humano, além de ser percebido em sua escrita, certa fluidez, e em algumas obras, coloquialidade (características presentes principalmente em “Voo cego” e “Há vagas...”).

De modo geral, os referidos projetos foram motivados inicialmente pelas possibilidades dramáticas abertas por esses textos, que, escritos há décadas — assim como outras formas de produção artística —, possuem dados e/ou características vinculadas aos seus dramaturgos e ao período de sua criação. Este tipo de dramaturgia pode se distinguir dos textos elaborados de forma coletiva, como é o caso da CTA em “deve haver...”. No decorrer da pesquisa serão abordadas as distinções/confluências encontradas nesses dois modos de trabalho.

⁸ Página virtual do projeto *prá daqui a 100 anos*, que apresenta um estudo sobre ambientes cênicos, desenvolvido pela Cia. Teatro Autônomo, dentro da proposta de intercâmbio com Irmãos Guimarães/Núcleo Resto Pouco a Dizer, e a partir do romance “Cem anos de solidão” de Gabriel García Márquez. Disponível em: <http://ciateatroautonomoirmaosguimaraes.wordpress.com/>. Acesso em 13 de junho de 2011, 12:28.

⁹ Esta informação foi passada a mim pelo próprio Alcione Araújo em contato telefônico realizado no ano 2000, período em que tive acesso, pela primeira vez, às suas obras.

As diferentes demandas solicitadas pela escolha de um texto pré-elaborado (criado por um autor sem vínculo com a montagem) e de uma dramaturgia original (criada pelos próprios atores em conjunto com a equipe que irá levá-la para a cena), além das peculiaridades que distinguem as relações estabelecidas por um grupo de repertório continuado (tomando como base a CTA, que acumulou 10 espetáculos em aproximadamente 20 anos de atuação) e trabalhos que serão identificados como “isolados”, com referência à minha experiência com diferentes artistas em cada projeto, sem vínculo de repertório, tornaram-se importante aspecto a ser considerado, principalmente por comparar as duas abordagens, sendo situado, na presente pesquisa, como elemento responsável por algumas das constatações apontadas nesta experiência.

Com referência ao trabalho de Miranda, será abordada ainda, a atualização de duas, dentre três noções desenvolvidas por ele na CTA, em especial, na montagem de “deve haver...” em meados de 2004/2005, que são: a “cena suja”¹⁰ e a “atuação transparente (ou porosa)”¹¹. Nos procedimentos da CTA percebe-se a busca por potencialidades cênicas em ações que, de modo geral, não seriam adotadas como cena para teatro, o que os faz experimentar uma espécie de “teatro menos teatral”. Essa afirmação está diretamente associada às sutilezas já citadas, e, para fundamentá-la, recorrerei à Constantin Stanislavski, outra referência cara ao processo de investigação. Serão abordados pontos que tratam da relação do ator consigo mesmo e com a cena, considerando suas particularidades e seu modo de se relacionar emocionalmente com a atuação, além da busca por uma expressividade que guarda relação com o comportamento comum no cotidiano.

Essa terceira abordagem de “Há vagas...” contou com um processo de aproximadamente 260 horas de trabalho em sala de ensaio, distribuídas em cinco meses no ano de 2014. Fizeram parte do elenco as atrizes Dina Brandão, Giselle Zivianki e Gleide Firmino. O projeto contou ainda, com a colaboração do músico e pesquisador lisbonense João Lucas na composição da “sonoplastia” e “música de cena” do espetáculo, do videoartista Hierônimus do Vale, da preparadora vocal Sulian Vieira e do assistente de direção Nei Cirqueira.

¹⁰ Organização estética que consiste na simultaneidade de execução de cenas, abrindo ao espectador a possibilidade de escolha de direcionamento do seu olhar enquanto assiste. Esta noção será aprofundada no capítulo 1.

¹¹ Relação de hibridismo entre a atuação, a não atuação e a organicidade, conceito que também será explorado no capítulo 1.

Na montagem foram explorados por Vieira¹², procedimentos vocais que auxiliaram na busca pela verossimilhança e pontos relacionados ao modo de respirar e falar que pudessem atender ao espaço de encenação, conduzidos pela necessidade de apreensão/compreensão do público, sem que fosse comprometida a verossimilhança na interpretação.

Na abordagem sobre o trabalho desenvolvido por Lucas¹³, serão destacadas a busca pela mescla de uma estética sonora realista com uma abordagem onírica e poética, na tentativa de potencializar os conflitos existenciais das personagens e estabelecer atmosferas demandadas pela cena. Para maior entendimento dos modos de organização desse trabalho, serão abordados os conceitos de ‘sonoplastia’ e ‘música de cena’ e sua função na composição sonora de “Há vagas...”. Será observada, ainda, a contribuição da sonoridade no alcance da verossimilhança, tanto na consideração dos aspectos realistas da ‘sonoplastia’, quanto no contraponto e reforço da produção de sentido, gerado pela ‘música de cena’, e, para tanto, será considerada a abordagem de César Lignelli¹⁴ sobre o tema.

Serão pensadas, questões relacionadas ao posicionamento ‘estético’ ou ‘estilístico’ da montagem de “Há vagas...”, sendo levantadas questões ligadas a conceitos relacionados ao teatro pós-dramático com referência em Hans-Thies Lehmann e suas confluências nas escolhas da encenação, como por exemplo, a utilização de projeções e seu diálogo com as atmosferas sonoras, ambas compostas para o espetáculo, oferecendo possibilidades de fragmentação estética, ou seja, a incorporação de elementos visuais e sonoros fragmentados, apresentadas sobre a linearidade dramática do texto de Araújo.

Serão consideradas, ainda, as concatenações da presente pesquisa com o “teatro performativo” de Josette Féral e suas influências no conceito de uma estética que considera o processo como material de trabalho, que neste caso, influencia diretamente seus resultados, estando presente de forma dramática, como parte deles. Para essa abordagem, também serão consideradas as diferenças entre ator e performer, apontadas por Matteo Bonfitto, além da proposição de reflexões sobre algumas confluências entre esses dois autores.

¹² Atriz, professora-adjunta do Departamento de Artes Cênicas da UnB na área de voz e performance, integrante do grupo de pesquisa Vocalidade & Cena. Doutora pelo Programa de Pós-graduação em Arte da UnB.

¹³ Compositor e instrumentista, natural de Lisboa, radicado no Brasil desde 2010, é mestre em Arte pela Universidade de Brasília.

¹⁴ Professor de Voz e Performance na Universidade de Brasília. Pós-Doutor pelo Programa Avançado de Cultura Contemporânea -UFRJ (2015) e Doutor em Educação e Comunicação, FE/Universidade de Brasília (2011). É Líder do Grupo de Pesquisa Vocalidade & Cena.

Ao encarar uma nova abordagem para “Há vagas...”, algumas perguntas vieram, como por exemplo: (1) Quais seriam os principais empecilhos trazidos por um texto dramático pré-elaborado, no alcance de verossimilhança na interpretação?; (2) Tomando como base o trabalho da CTA, além da minha breve experiência com processo colaborativo de criação, até que ponto esse caminho, que trabalha com dramaturgia original, colaboraria com as pretensões da presente pesquisa?; (3) Para atingir essa estética, como reproduzir ou adaptar a voz, de forma que ela pudesse alcançar tons audíveis para os espectadores, sem que a atmosfera de verossimilhança fosse comprometida?; (4) Como utilizar-se de características individuais das atrizes, análogas às personagens em sua composição, sem se confundir com as peculiaridades psicológicas e comportamentais de quem a interpretaria?

Antes de qualquer afirmação, prevaleceram os questionamentos sobre essas possibilidades: seria possível? A experiência trouxe algumas respostas, considerando, porém, a reprodutividade dessas perguntas, que durante o processo, tornavam-se, outras. Refletir sobre essas questões e sobre suas possibilidades em cena, direcionou a atenção ao que seria oferecido pelo ator, tanto em seus aspectos físicos, quanto em suas características comportamentais, a exemplo de sua voz, seu modo pessoal de ouvir e sua relação com as emoções.

Desse modo, os objetivos deste estudo se basearam nas seguintes premissas: refletir sobre a verossimilhança no teatro contemporâneo; Aproximar princípios coletivos do trabalho da CTA com o trabalho de criação individual; Verificar as possibilidades dessa aproximação através de duas encenações específicas (“Há vagas...” e “deve haver...”) considerando suas distinções entre a utilização do texto dramático elaborado previamente e a criação dramatúrgica original elaborada coletivamente; Colaborar com o pensamento acerca do teatro contemporâneo.

A investigação será dividida em três capítulos: o primeiro abordará os conceitos e as influências no percurso, como por exemplo o uso dos termos ‘verossimilhança’ e ‘naturalidade’ em diferentes momentos, considerando na exploração dessas noções, a abordagem aristotélica e Patrice Pavis (e ainda, Émile Zola no início da pesquisa), além das contribuições do método de Stanislavski. Nessa perspectiva, será explorada a aplicabilidade de outros conceitos utilizados como suporte no estabelecimento da verossimilhança na interpretação, como a relação entre **cena suja** e a sobreposição de falas, além da relação entre **atuação porosa** e a **microatuação**, que tomarão como base os estudos do diretor Jefferson Miranda e da professora Silvia Davini, respectivamente.

No segundo capítulo, será abordado o processo de composição da montagem da peça “Há vagas para moças de fino trato”, realizado em 2014. Serão explorados aspectos relacionados aos procedimentos adotados para a montagem, tendo como eixo, a comparação entre os desafios enfrentados na utilização de um texto dramático escrito previamente, sem vínculo com sua montagem e a utilização de dramaturgia original, a exemplo da CTA, apresentando o paralelo entre as dificuldades e descobertas encontradas na busca pela verossimilhança, além das diferenças encontradas nas características de organização do trabalho contínuo de grupo com repertório de espetáculos e a criação isolada com diferentes artistas escolhidos aleatoriamente para a montagem.

No terceiro capítulo, serão discutidos o trabalho vocal realizado por Sulian Vieira, os procedimentos utilizados e os resultados obtidos, além da colaboração musical e sonora do compositor João Lucas. Serão abordadas ainda, com base nos estudos de César Lignelli, as distinções entre ‘sonoplastia’ e ‘música de cena’, presentes na sonoridade do espetáculo e consideradas fatores importantes para a composição das atmosferas estabelecidas. Por último, serão consideradas as descobertas proporcionadas pela investigação, os pontos efetivos de aproximação entre a interpretação e a verossimilhança, as respostas alcançadas por meio dos experimentos práticos, os pontos de influência do trabalho da CTA, além das experiências acumuladas pelas abordagens anteriores do mesmo texto de Araújo, bem como, pelos dez anos de trabalho flertando com a estética investigada neste estudo.

Fernández, conforme dito anteriormente, investigou o processo de montagem de “deve haver...” e, na conclusão de sua investigação, sinalizou uma possibilidade que servirá de reforço às inquietações da presente pesquisa, quando ela diz que:

[...] imagino que também pudesse, em algum momento, haver na CTA lugar para um projeto que se fizesse em torno de um *texto prévio*. Por que não um texto de alta qualidade, que tivesse também riqueza literária? Creio que esta hipótese viria a se converter em excitante e surpreendente risco em seu percurso e que, com o percurso que vêm construindo, poderiam assumi-lo com o mesmo espírito de experimentalismo e dentro de sua concepção de teatro — *afinal, o que faz a diferença é o uso que se faz daquilo com que se trabalha*¹⁵.

Utilizo essa possibilidade, como forma de descrever o que buscávamos na montagem de “Há vagas...”. Seria a hipótese de levar ao palco um texto pré-elaborado e reproduzi-lo com

¹⁵ FERNÁNDEZ, 2006, p. 173. Grifo meu.

características cotidianas, na tentativa de alcançar resultados similares ao efeito de verossimilhança percebido em “deve haver...” (ainda que sua dramaturgia tenha sido elaborada originalmente pelo grupo por meio de improvisações). O principal desafio encontra-se em manusear o discurso em cena procurando não se denunciar enquanto dramaturgia, devido às predeterminações dos diálogos e de algumas ações propostas pela dramaturgia de Araújo em “Há vagas...”, tentando apresentá-lo simplesmente como “vida mesma”, com composições de personagens que, ao agirem/reagirem de forma cotidiana, teriam conseqüentemente, atitudes verossímeis.

1 - CONCEITOS E INFLUÊNCIAS

1.1 – Verossimilhança

A opção pelo uso do termo “verossimilhança” tornou-se cara à presente investigação no período de montagem da peça “Há vagas para moças de fino trato”, em 2014, em substituição aos termos “naturalismo” e “naturalidade”, adotados por mim entre 2005 e 2011 como base conceitual e estética dos trabalhos produzidos neste período. Com o tempo, foram percebidas algumas contradições na escolha por essa definição.

A verossimilhança pode ser entendida como aquilo que tem semelhança com a verdade, que parece ser algo verdadeiro, ou seja, que se transpõe — no contexto aqui apresentado — conservando suas características originais. Esta premissa será considerada na pesquisa, centralizada na interpretação, utilizando-se dos demais elementos da cena como suporte de adensamento dessa condução, como por exemplo: a sonoplastia, a música de cena, a cenografia, os figurinos e as projeções audiovisuais.

Patrice Pavis, em seu Dicionário de teatro, diz que “o verossimilhante é o elo intermediário entre as duas ‘extremidades’, a teatralidade da ilusão teatral e a realidade da coisa imitada pelo teatro”¹⁶. O conceito situa o termo não no limiar, mas num espaço ‘entre’, no qual podem estar uma infinidade de outros conceitos. Esse é um ponto de interesse para diversos pesquisadores contemporâneos, a exemplo de Matteo Bonfitto, que dedica seu livro “Entre o ator e o performer” (2013) à investigação dessa zona de imbricação. A percepção dessa amplitude foi importante para se perceber que não se tratava de algo fechado, mas de um universo de exploração, dentro das inúmeras possibilidades de abordagem.

Pavis recorre à origem da noção de verossimilhança abordada por Aristóteles na dramaturgia clássica, sendo “aquilo que, nas ações, personagens, representações, *parece*

¹⁶ PAVIS, 2015, p. 429.

verdadeiro para o público, tanto no plano das ações, como na maneira de representá-las no palco”¹⁷.

Para Aristóteles, na criação poética, a verossimilhança seria uma espécie de ponto de vista para situações que poderiam acontecer, ou seja, possíveis na vida real de acordo com seus contextos. Esse ‘possível’ poderia existir, mesmo em situações improváveis, sendo importante, neste caso, o poder de convencimento da obra. Ele afirma que “é verossímil que algo aconteça contra a verossimilhança”¹⁸, referindo-se ao potencial do efeito poético, que pode tornar uma obra crível, independente da absurdez de sua forma ou do contexto em que está inserida, e reforça dizendo que “um impossível convincente é preferível a um possível que não convença”¹⁹.

Para a filosofia, em Nicola Abbagnano, verossímil é “O que é semelhante à verdade, sem ter a pretensão de ser verdadeiro”.²⁰ Abbagnano também refere-se a um contexto de (im)probabilidade do discurso, tendo como base o próprio comportamento humano para que dele se reproduza o verossimilhante, ao afirmar que “Um feito humano imaginado é verossímil se for considerado compatível com o comportamento comum dos homens ou encontrar explicações ou respaldo nesse comportamento”²¹.

No direito, a verossimilhança está diretamente associada à probabilidade de verdade presente nos fatos, ainda que, esse *status* sempre esteja no âmbito da reprodução, o que pode guardar relação com a interpretação ou a representação. O professor Luiz Guilherme Marinoni²², recorre a Calamandrei²³ para afirmar que “a natureza humana não é capaz de alcançar verdades absolutas”²⁴ e que “é um dever de honestidade acentuar o esforço para se chegar o mais perto possível dessa meta inalcançável.”²⁵

¹⁷ PAVIS, 2015, p. 428.

¹⁸ ARISTÓTELES, 1981, p. 51.

¹⁹ *Idem*, p. 50.

²⁰ ABBAGNANO, 2012, p. 1194.

²¹ *Idem*.

²² Titular de Direito Processual Civil da Faculdade de Direito da Universidade Federal do Paraná, Pós-Doutor pela Universidade Estatal de Milão e *Visiting Scholar* na Columbia University, EUA.

²³ Piero Calamandrei foi um jornalista, jurista, político e docente universitário italiano. 1889 – 1956.

²⁴ MARINONI, 2005, s/p, *apud*, CALAMANDREI, Verità e verosimiglianza nel processo civile, Rivista di Diritto Processuale, 1955, p. 190.

²⁵ *Idem*.

Assim, fica claro que o verossimilhante tenta aproximar-se ao máximo do que é verdadeiro ou da probabilidade de verdade existente ou imaginada de acordo com seu contexto, sem a pretensão de ser considerado verdade.

A verossimilhança, quando compreendida na linha da teoria do conhecimento, não pode se colocar no mesmo plano da convicção de verdade. Ao lado dessa última categoria deve ser colocada a convicção de verossimilhança, pois não há como aceitar a antítese ‘convicção-verossimilhança’, como se fosse possível pensar que a convicção somente pode ser qualificada pela verdade. Ora, como é óbvio, pode haver convicção de verdade e convicção de verossimilhança, ainda que ambas, na perspectiva ‘gnoseológica’, somente possam resultar em verossimilhanças.²⁶

Ao refletir essa perspectiva, a ‘convicção de verossimilhança’ — principalmente no contexto teatral apresentado —, torna-se ferramenta importante, ainda que, na interpretação, possa haver espaço para o reconhecimento da ‘convicção de verdade’, a exemplo dos campos relacionados à performance ou ao teatro performativo.

Direcionando o conceito à interpretação, recorrerei a Luiz Paulo Vasconcelos em uma afirmação que sintetiza esse pensamento ao tratar das (im)probabilidades, quando ele diz que:

A ‘lógica interna da fábula’²⁷ é, pois, o que permite que ações impossíveis de acontecer na vida real, sejam prováveis, da mesma forma que o ‘encadeamento dos motivos’ é o que torna uma ação necessária numa determinada circunstância ficcional.²⁸

Em consideração aos pontos de vista apresentados, serão priorizadas questões diretamente relacionadas ao ator e seus meios de expressão como a fala, o gesto, o olhar e os diálogos provenientes desses meios na tentativa de tornar suas ações verossímeis, independente do contexto proposto pela dramaturgia, ainda que, na montagem em questão — Há vagas... (2014) —, seja utilizada uma base de cunho ficcional. Para tanto, conforme dito anteriormente, o termo verossimilhança tomará como base o comportamento humano em situações comuns do dia a dia, o modo de agir e seus maneirismos, na tentativa de levar para a cena, fragmentos compatíveis com o cotidiano, seus prováveis tempos de ação e reação, entonação, organização de diálogos e velocidade de movimento.

²⁶ MARINONI, 2005, s/p. Significado de Gnoseologia: Parte da filosofia que estuda o conhecimento humano. Grifo meu.

²⁷ VASCONCELOS, 2010, p. 262, *apud*, PAVIS, Diccionario del Teatro, p. 534.

²⁸ *Idem*, sem *apud*.

Desse modo, a busca pela verossimilhança na interpretação das atrizes em ‘Há vagas...’ não significaria uma definição estética para os demais elementos presentes na encenação, influenciando porém, as escolhas em função desse objetivo. No processo, foram percebidas diversas possibilidades de composição, e, de resultados, algumas vezes distantes do que seria considerado verossímil, principalmente no que tange à sonoridade, as projeções e à cenografia. Esses elementos, presentes na montagem, permaneceram em constante diálogo com a atuação, porém, servindo muitas vezes como reforço e intensificação do discurso, pautado em uma experiência do público com a verossimilhança, na tentativa de ir além da simples apreciação de imagens verossímeis.

1.2 – Ação cotidiana e interpretação

Partindo do pressuposto de que a interpretação não seja unicamente associada ao ato executado pelo ator em cena, ampliaremos suas associações conceituais ao vincula-la as situações cotidianas de convívio. Para tanto, serão feitas algumas considerações sobre o papel do corpo nesse contexto e suas características socioculturais diversas adquiridas de acordo com o meio em que está inserido, que acumulam-se continuamente com o tempo e são influenciadas por situações vividas pelo indivíduo.

Com o corpo, esse indivíduo caracteriza sua expressividade, que, não somente expõe particularidades psicoemocionais, mas também, reflete as marcas deixadas pelo tempo e pelo espaço de convívio. Recorrendo a Renato Ferracini em seu livro “Café com queijo: corpos em criação”, poderíamos afirmar que “o corpo é uma presentificação do passado acumulado”²⁹. Ele aborda esse “corpo memória” e sua relação com o passado e o presente quando diz que:

[...] não devemos pensar a memória como localizada em um suposto passado, mas a memória, enquanto corpo, seria um aqui-agora que se atualiza e se recria nela mesma — memória/corpo — corpo/memória — corpo que se recria — memória que se recria — recriação e atualização de um suposto passado no aqui-agora — afetando e sendo afetada numa relação dinâmica.³⁰

²⁹ FERRACINI, 2012, p. 120.

³⁰ *Idem*, p. 119.

Essa relação faz com que o corpo atualize constantemente sua forma de ação/recepção. Isso pode ser entendido como algo que ocorre em um curto ou longo espaço de tempo. As atualizações curtas são as geradas pela locução e pela interlocução proporcionadas pelo diálogo, seja ele verbal ou não, ou ainda, sem necessariamente precisar de duas pessoas para sua efetivação³¹.

O corpo se atualiza de acordo com sua relação com o tempo/espaço em que está inserido. Essa relação contínua causa mudanças imediatas, além de outras acumuladas pelo tempo, de longo prazo. Ferracini diz que “ao mesmo tempo em que o corpo é um todo ‘presente’, ele também é um passado vivido, que se torna presente no corpo, a cada instante”³². Com esse acúmulo no instante presente, que a todo tempo se torna passado, poderíamos pensar no passado com mais concretude que o próprio presente, dada a sua efemeridade.

Desse modo, o passado torna-se importante material de investigação dentro da interpretação, seja na construção de personagens com suas supostas características acumuladas durante a vida, ou na atualização da ação no instante da atuação.

Existe outro fator que pode ser importante considerar: o meio no qual este corpo está inserido, que interfere em seu modo de agir/reagir, carregando em si características socioculturais que apreendemos durante toda a vida. Michel Foucault confirma essa ideia quando diz que “em qualquer sociedade, o corpo está preso no interior de poderes muito apertados, que lhe impõem limitações, proibições ou obrigações”³³.

Consideremos para este estudo, que o homem, além dos modos de agir/reagir apreendidos, também pode modificar seu estado, quando está na presença do outro, alterando estes modos — mesmo de forma imperceptível —, sendo uma espécie de reflexo por estar sendo visto. Isso pode ocorrer devido aos efeitos dessas limitações que são impostas durante a vida, que, associadas ao passado do indivíduo, formam a memória do corpo, abordada anteriormente. Erving Goffman pode colaborar com o assunto em “A representação do eu na vida cotidiana”, quando diz que:

Quando um indivíduo se apresenta diante dos outros, terá muitos motivos para procurar controlar a impressão que estes recebem da situação. Este trabalho trata das técnicas comuns que as pessoas empregam para manter tais

³¹ Esta noção será explorada no capítulo 02.

³² FERRACINI, 2012, p. 120.

³³ FOUCAULT, 1987, p. 163.

impressões, bem como de algumas das contingências habituais associadas ao seu emprego.³⁴

Esse controle da ‘impressão’ do outro (sobre si) poderá ser relacionado à atuação, se considerarmos que o ator, para efetivar a sua função, tenha este outro — o público — como elemento fundamental, e, ao estar diante dele, modifique seu estado, mesmo que involuntariamente. Stanislavski, em “A preparação do Ator”, cita essas alterações de estado quando diz que “Todos os nossos atos, até mesmo os mais simples, que nos são de tal modo familiares na vida cotidiana, tornam-se forçados quando surgimos atrás da ribalta”³⁵.

Consideraremos em nosso contexto, a possibilidade dessas alterações sem que necessariamente ocorra uma modificação significativa nas expressões corporais ou faciais, podendo desse modo, haver mudança de estado num âmbito emocional ou de subjetividade, o que pode dialogar com o que Stanislavski chamaria de “inação dramática”³⁶ ao afirmar que, mesmo em atividade emocional, seria possível não haver qualquer tipo de expressão, e, nem por isso, a atmosfera circunstancial da cena deixaria de ser estabelecida. Apoiado em um exemplo contundente de atividade emocional, por meio de uma passagem pessoal de seu personagem Tortsov, sobre este assunto, ele conta o seguinte ocorrido:

Era preciso dar a uma mulher a notícia da morte do marido. Depois de longo e cuidadoso preparativo, pronunciei, finalmente, as palavras fatais. A pobre mulher ficou aturdida. Em seu rosto, entretanto, não havia o menor traço dessa trágica expressão que os atores gostam de exibir em cena. A completa ausência de expressão na sua face, quase mortal em sua imobilidade extrema, era o que impressionava tanto. Tive de ficar inteiramente imóvel perto dela por mais de dez minutos, a fim de não interromper o processo que se desenvolvia em seu íntimo. Esbocei afinal um gesto que a tirou do estupor. E logo caiu desmaiada.³⁷

A “inação dramática”, a meu ver, dialoga com alguns pontos do trabalho realizado pela CTA, que, conforme será explorado mais à frente, resguarda em sua estética um lugar na interpretação que para olhos menos atentos, passaria como inexpressivo. Sobre o assunto, Miranda acredita que existam situações que, a princípio, podem parecer desprovidas de

³⁴ GOFFMAN, 2002, p. 23.

³⁵ STANISLAVSKI, 2010, p. 178.

³⁶ *Idem.*

³⁷ *Ibidem.*

atividade emocional, tornando-as terreno fértil na investigação do grupo e justificando seu interesse no que ele chamaria de um “nada cheio de coisas”³⁸.

Esses pontos foram valiosos no presente processo de investigação, e, por terem em seu material, nuances e sutilezas, relacionadas à (in)expressividade, acreditava-se que, para que fossem absorvidas pela plateia com maior efetividade, necessitariam de um envolvimento emocional mais consistente, tanto por parte dos atores, quanto do público. Esta era uma característica presente em “deve haver...” e em “Há vagas...”, montagens que optaram por uma espacialidade intimista, tendo capacidade de público de 39 e 60 pessoas, em cada sessão, respectivamente.

Para que a ‘inação’ dos atores em cena fosse absorvida pelo público enquanto atividade interna e/ou emocional, seria fundamental o estabelecimento de atmosferas circunstanciais na cena. Isso significa que, o contexto ao qual estariam inseridas as personagens, seja por uma situação específica, por um assunto abordado, pelos conflitos estabelecidos em seus diálogos (sendo verbais ou não), ou ainda, simplesmente pelo silêncio, poderiam justificar esse estado externamente inativo, e, esse contexto por si só, conduziria a narrativa. Desse modo, o ator poderia oferecer ao público possibilidades de leitura sugeridas pelos contextos apresentados pela dramaturgia.

1.3 - Do naturalismo à verossimilhança

Ao dirigir a segunda experiência com “Há vagas...”, em 2005, optei por encena-la em um espaço alternativo na Asa Sul, em Brasília, anexo ao Teatro Goldoni. Esse espaço, antes uma casa de ensaios, logo passara a se chamar Sala Adolfo Celi, sendo posteriormente usada por outros artistas no circuito local de espetáculos teatrais. Ali foi construído o ambiente que reproduzia uma quitinete com a acomodação dos espectadores inserida em meio à cenografia.

³⁸ Jefferson Miranda entrevistado por Adriano Garib, disponível no site da *Cia. Teatro Autônomo*. s/p. www.ciateatroautonomo.com.br. Acesso em 05 de julho de 2011, 22:13.

Existia uma proximidade entre o público e as atrizes, que colocava quem assistia, dentro do ambiente de atuação³⁹. Pretendíamos que o espectador se sentisse um ocupante invisível daquele espaço, que percebesse a atmosfera cotidiana de uma casa habitada por pessoas comuns, em uma metrópole qualquer, mas fosse desconsiderado pelo elenco. O mesmo ocorre com a utilização do termo “quarta parede”, geralmente associado ao palco italiano, sendo neste caso, ampliado à uma espécie de semiarena. A fotografia a seguir mostra a inserção da plateia no espaço de ação, em “Há vagas...”:



Figura 1: Fotografia de Carlos Moura, Correio Braziliense, 16 de janeiro de 2005.

Naquele momento, foi oferecida ao público uma experiência “naturalista”. Essa afirmativa constava em reportagens, críticas e entrevistas de divulgação da peça⁴⁰ como um dos objetivos do trabalho. Obviamente, a pretensão trouxe consequências, e a primeira delas foi a necessidade de justificar a utilização do termo “naturalismo”, percebendo naquele momento que a afirmativa poderia não ser contundente. Isso ocorreu, devido ao norteamento do trabalho ser pautado por escolhas exclusivamente intuitivas, até então, sem qualquer organização

³⁹ Ver ANEXO III, reportagens: “Uma peça dentro de casa”, de Renata Camargo, Jornal do Brasil, 2005 e “Procuram-se pessoas para dividir o palco”, de Karla Watkins, Tribuna do Brasil, 2005, nas páginas 120 e 121.

⁴⁰ Ver ANEXO III, reportagem “Goldoni no gargalo” e crítica “Montagem revela atriz”, de Sérgio Maggio, Correio Braziliense, 2005, nas páginas 117 e 118.

conceitual e estética do que estava sendo produzido. Não havia espaço de reflexão sobre a composição, numa compulsão criativa que nos levava a titubear ao falar da obra e seu processo de feitura.

Para situar a utilização do termo ‘intuição’ nesse contexto, recorrerei, em síntese, à David Lapoujade em sua análise sobre o pensamento de Henri Bergson, onde, em uma de suas citações bergsonianas sobre a ‘intuição’ associada à ‘simpatia’, ele destaca que: “Chamamos aqui de *intuição* a simpatia através da qual nos transportamos ao interior de um objeto para coincidir com aquilo que ele tem de único e, conseqüentemente, de inexprimível”⁴¹.

Desse modo, a simpatia poderá ser compreendida como o veículo que nos conduz a imaterialidade das coisas, aquilo que está além da imagem, gerando em nós, uma recepção que também está além da leitura formal do objeto ou coisa. Lapoujade aborda a crítica bergsoniana da ‘inteligência’ *versus* ‘intuição’, como lados distintos e ao mesmo tempo, paralelos da experiência:

[...] o lado da inteligência, vasto plano superficial onde tudo se desdobra horizontalmente no espaço, segundo a lógica da representação, e o lado da intuição ou da emoção profunda, um mundo vertical onde tudo se organiza em profundidade, de acordo com uma pluralidade de níveis ora inferiores, ora superiores ao nível da inteligência, mas sempre paralelos a ele, operando segundo um tempo e uma lógica de outra natureza.⁴²

Ao associar a intuição à emoção, podemos perceber o universo de subjetividade ao qual ela imerge, cuja a analogia à verticalidade apontada, abre um espaço relacional do ser consigo mesmo em um lugar que está além do cartesianismo da inteligência. E, em reforço a esse pensamento, ainda no campo bergsoniano, Lapoujade afirma que: “a intuição é aquilo pelo qual entramos em contato com o outro em nós [...]; nesse sentido, ela permanece uma relação de si para si, e não pode ser nada mais que isso”⁴³.

Mesmo reconhecendo importância à intuição no trabalho artístico, ficam claros os riscos de considerá-la como norteadora exclusiva de um processo, e, naquele momento (2005), essa verticalidade relacional na montagem de “Há vagas...” precisaria estar em paralelo à uma análise técnica da obra. Grosseiramente (ainda considerando Bergson), em nossa realidade sobrava ‘intuição’ e faltava ‘inteligência’, dois elementos que, conforme dito, caminham

⁴¹ LAPOUJADE, 2013, p. 51, *apud*, BERGSON, PM, p.181 [187] (grifo do autor).

⁴² *Idem*, p. 12, sem *apud*.

⁴³ *Ibidem*, p. 65.

paralelamente ao mesmo tempo em que se opõem, e, juntos, conluo, poderiam sinalizar equilíbrio.

1.3.1 – Organização do processo

A tentativa de organizar os modos de condução em meus processos de montagem, enquanto diretor, resultou, em 2011, na elaboração da monografia de especialização em Direção teatral intitulada: “Investigando caminhos de aproximação entre a interpretação teatral e a naturalidade”, sob orientação do professor Rodrigo Fischer, e posteriormente, nesta dissertação.

Naquele momento, a afirmativa de que “Há vagas...” resultava em uma experiência “naturalista”, tornou-se importante ponto de reflexão, e isso ocorreu por ser percebido certo radicalismo no significado do termo utilizado, principalmente ao tratar da ‘natureza das coisas’. Por alguns anos, foi utilizado um importante referencial para justificar essa apropriação, ele estava em Émile Zola, em o “Romance Experimental e o Naturalismo no teatro”. Esse autor afirma que “o naturalismo é o retorno à natureza”⁴⁴ e diz ainda esperar “que as personagens ajam segundo a lógica dos fatos combinada com a lógica de seu próprio temperamento”⁴⁵. O livro é um breve apanhado histórico sobre a naturalização da interpretação e a busca pelo recomeçar, pelo autoconhecimento humano através das próprias fontes, para que não seja concluído de maneira idealista. Naquele instante, a tentativa de levar recortes da vida cotidiana para a cena, pareceu-me justificável.

Na prática, a busca pelo retorno à natureza e a tentativa de tratar com certo hibridismo, ator e personagem, não se simplificaria a estas afirmativas. O primeiro ponto de reflexão para que se chegasse a tal constatação, foi sobre a natureza do ator e a sua necessidade de autocontrole em diversas situações. Nessa reflexão, surgiram alguns questionamentos: Controlar a natureza humana não poderia ser visto como um meio de forjá-la?; Deste modo,

⁴⁴ ZOLA, 1979, p. 92.

⁴⁵ *Idem*, p. 122.

não deixaria de ser natural? Essas questões alicerçam os primeiros questionamentos sobre o teatro que produzíamos.

No mesmo período da temporada de “Há vagas...” (que, conforme exposto, foi produzida num momento em que buscávamos respostas na prática), a cidade recebeu também em temporada o espetáculo “deve haver algum sentido em mim que basta”. Na peça, não era simples identificar o que havia sido ensaiado, o que era improvisado ou o que ia além, na experiência em cena do grupo. O trabalho parecia ser resultado da mistura de todos esses elementos, o que foi confirmado posteriormente em investigação de seu processo criativo.⁴⁶ A partir daí, surgiu o interesse em investigar os meios utilizados por Miranda e seus atores junto à CTA.

A seguir, fotografia da cenografia de “deve haver...”, e, em seguida está em cena Adriano Garib, onde pode ser vista a inserção da plateia no espaço de atuação:



Figura 2: Fotografia de Flavio Graff, 2004⁴⁷.



Figura 3: *Idem*.

Na cenografia de “deve haver...” existiam aspectos estéticos que dialogavam com o discurso do espetáculo com suas cores e plasticidade, além de seus poucos mobiliários e objetos cotidianos distribuídos, e, em alguns momentos, modificados de lugar pelo atores no ambiente. As paredes eram erguidas por finas tiras de madeira e cobertas por um papel translúcido pelo qual passavam as cores proporcionadas pela iluminação, enquanto o chão, coberto por folhas secas, gerava uma plasticidade/sonoridade melancólica.

⁴⁶ Por contato via *e-mail* com o diretor em 18 de janeiro de 2011, 13:34.

⁴⁷ Disponíveis em: <http://flaviograff.com.br/site/dramaturgia/nggallery/dramaturgia/deve-haver-algum-sentido-em-mim-que-basta/>

Esses elementos, por vezes, preenchiam o ambiente com um caráter de signo, podendo também serem sinais no desenrolar da dramaturgia, a exemplo de uma cena que era realizada duas vezes, em repetição detalhada em momentos distintos do espetáculo, porém, com uma iluminação em tons absolutamente distintos. Isso abria possibilidades de leitura que poderiam variar entre tempo, memória, imaginação, ou outras possibilidades diversas.

Esse espaço dedicado à plasticidade no espetáculo, recebia sobre ele, os atores, que, dentro daquele ambiente poético viviam como se estivessem num lugar comum e cotidiano, o que trazia para a obra uma espécie de onirismo que permitia sua leitura tanto no presente, quanto no passado e no futuro, ou ainda, nas probabilidades encontradas para estes tempos na vida daquelas personagens.

Em “Há vagas...” (2014), por se tratar de uma realidade que fazia uso de um texto linear montado sobre uma cenografia elaborada com base nas próprias sugestões feitas pelo autor, existia o objetivo de se reproduzir uma quitinete, porém, foram acrescentados na referida montagem, elementos simbólicos que guardassem relação com as questões internas do discurso, e, o uso de imagens e sons que poderiam contribuir com a produção de sentido sem o compromisso de obedecer a linearidade original do texto, o que poderiam aproximar alguns aspectos da montagem, da estética de ‘deve haver...’.

Uma importante informação obtida com Miranda, foi o fato da CTA recusar o crédito de criação e utilização de um “método”. O diretor afirmou fazer uso de procedimentos de improvisação que visam investigar situações cotidianas, que em geral, poderiam ser consideradas banais pela ausência de conflitos condensados, frequentes na dramaturgia tradicional.

Eles exploravam situações que, a princípio, poderiam parecer desprovidas de qualquer sentido narrativo ou motivadas pela necessidade do desenrolar da dramaturgia, mas que ainda assim, abrissem espaço para a investigação de outras camadas, principalmente no âmbito emocional. Deste modo, a simples possibilidade de estar quieto em cena, sem fazer nada, poderia ser um complexo universo a ser explorado.

No texto intitulado “A inteligente viagem do Teatro Autônomo pela poesia cênica”, escrito por Sebastião Milaré e compartilhado por Miranda, ficou claro que a verossimilhança na interpretação dos atores da CTA era resultado do exercício constante de humanização de suas personagens. Milaré diz que “Jefferson Miranda lidou com o sistema de maneira pessoal,

tornando-o um modo de investigar a alma humana e de transformar a cena em objeto de arte”⁴⁸. O diretor tentava aproximar ator e personagem ou, até mesmo, confundi-los dentro desses limites.

Milaré deixa claro, ainda, que Miranda caminha por zonas de imbricação, lugares que se encontram entre os limites que unem ou separam o ator e a personagem, interessando-se exatamente pelo que está entre eles. Suas afirmativas esclarecem que a matéria-prima do trabalho de Miranda e sua companhia, seriam ‘o próprio ator e suas particularidades enquanto ser humano’, dotado de infindáveis características comportamentais. Essas impressões tiveram reforço no acesso à dissertação de Olga Fernández, citada na introdução deste estudo, que trata de uma investigação sobre o processo de criação do espetáculo “deve haver algum sentido em mim que basta”, dos procedimentos utilizados pela CTA e do trabalho de ator no percurso de mais de quinze anos do grupo, completados antes da pesquisa em questão.

Para um maior entendimento desses modos de trabalho, é importante expor, em afirmativa do próprio diretor, Miranda, pontos de interesse do processo de composição com seus atores. Em entrevista concedida ao ator do grupo, Adriano Garib, ele diz que:

Hoje estamos interessados num ‘estar em cena’, mais do que no ‘ser em cena’. [...] O ator vivo, pulsante, deve deixar que as circunstâncias o definam de maneira quase absoluta, em vez de se preocupar com uma construção longe do seu alcance, justamente por ser uma abstração. O ponto de partida se dá através de uma vivência muito concreta do ator. Tudo o que está longe de seu alcance ou que, de alguma forma, esconde suas reações mais legítimas, não nos interessa. Isto para vencer uma educação, em que o ator substitui suas reações mais sensíveis, espontâneas, por um apanhado de códigos teatrais limitados, que o fazem acreditar que o exprimem de maneira mais convincente. Por isso, procuramos, através de um longo processo de improvisações, fazer com que o ator vivencie o máximo possível as circunstâncias, ‘colocando-se em situação’, mais do que ‘criando a situação’ segundo seus pré-conceitos. A improvisação, que sempre fez parte do nosso trabalho, tem a função, hoje, além de fazer com que o ator crie e conquiste a vibração mais espontânea, de levá-lo a ter propriedade sobre o ‘estar’. Descobrir ‘como estar sempre renovado em cena’ é uma das questões cruciais do trabalho do ator e queremos, mais do que nunca, trazer o ‘presente’ de volta à cena. O objetivo disso tudo é resultar numa atuação em que não haja mais ator ou personagem, tudo se confunde com um ‘ser em vida’ em cena. Eu queria que, ao menos por alguns momentos, os espectadores se esquecessem de que tudo se trata de atuação, ou que isso não importasse⁴⁹.

⁴⁸ Encaminhado por Jefferson Miranda em arquivo *word* via *e-mail* em 18 de janeiro de 2011, 13:34, *apud*, MILARÉ, 2006, s/p.

⁴⁹ Encaminhado por Jefferson Miranda em arquivo *word* via *e-mail* em 18 de janeiro de 2011, 13:34, *apud*, CIA. TEATRO AUTÔNOMO, 2004, s/p.

Tendo como referência “deve haver...”, outro ponto a ser considerado seria a relação do próprio espetáculo com o público, em que, segundo Fernández, seria imprescindível que se estabelecesse um estado de “disposição anímica” da plateia para que os objetivos fossem concretizados. Essa ‘disposição’ pode ser sintetizada como uma abertura psicoemocional, tanto em quem interpreta, quanto em quem assiste, principalmente no que tange à relação de intimidade proposta pelo molde da peça. Seria uma espécie de estado de concessão ao que seria proposto pelo espetáculo, no intuito de absorver os climas estabelecidos, ainda que eles se caracterizassem, algumas vezes, de forma sutil e quase imperceptível.

Ao abordar a ‘disposição anímica’, vale a reflexão — principalmente se pensarmos no público —, de tratar-se de um estado que não pode ser garantido na realização do espetáculo, não existindo para tanto, uma preparação da plateia, bem como exploramos a preparação do ator. É sabido que ao abrir as portas do teatro estamos sujeitos a receber os mais diversos tipos de pessoas, quem quer que seja, e nesse contexto essa ‘disposição’ pode tornar-se algo subjetivo. Desse modo, um aspecto a ser observado, não como um pré-requisito para que se estabelecesse uma relação eficaz entre a obra e quem a assiste, mas como um diferencial de percepção por parte do público, que ao assistir a peça, num estado de ‘disposição’, se permitiria experimentar a obra, mais que apreciá-la. Isso talvez seja o principal ponto para a compreensão do potencial do discurso de “deve haver...”, e indo além, essa ‘disponibilidade’ para a ‘experiência’, talvez possa ser uma tendência à qual caminha o teatro contemporâneo, o que exigiria também do público, novas formas de fruir.

Seguindo essa lógica, poderíamos concluir que a ‘disposição anímica’ seja um importante elemento para a apreciação artística de modo geral, mesmo se considerarmos sua recusa por parte do público como mais uma possibilidade de leitura. Este assunto seria um amplo caminho a ser explorado, desse modo, concluo que, poderíamos considerar esse estado como importante meio de apreciação da obra, porém, vulnerável às subjetividades individuais do público, sendo assim, muito mais uma sugestão, que propriamente, um pré-requisito.

1.4 – “Cena suja”

O trabalho da CTA, no período de montagem de “deve haver...”, tinha sua proposta estética pautada em três pilares: (1) a **cena suja**; (2) a percepção do espectador como criador; (3) a **atuação transparente (ou porosa)**⁵⁰. Na montagem de “Há vagas...”, buscou-se procedimentos que levassem a resultados relacionados a dois desses pontos: a **cena suja** e a **atuação porosa**. No presente estudo, o termo “atuação transparente (ou porosa)”, utilizado por Fernández, será abordado apenas como “atuação porosa”, crendo que esta simplificação consiga abarcar os objetivos em questão. A utilização desses conceitos, presentes no trabalho desenvolvido naquele período por Miranda e seus atores, tornou-se um importante elo estético entre “deve haver...” e “Há vagas...”⁵¹.

Fernández defende que, com a **cena suja**, “o diretor não determina, enquadra ou define um foco único para o qual dirige o olhar do espectador [...] a direção não determina ou lhe impõe para onde olhar ou quando deve perceber isto ou aquilo”⁵². Por isso, o conceito de **cena suja** pode ser entendido como a execução simultânea de ações, e, conseqüentemente, de falas e diálogos, em que o espectador, para capturar o que está sendo apresentado, possa direcionar seu foco, optando também pelo direcionamento de seus pontos de atenção.

Lehmann situa essa simultaneidade na estética pós-dramática classificando-a como significativa quando afirma que:

Quando se pergunta sobre a intenção e o efeito da simultaneidade, constata-se que o parcelamento da percepção se torna uma experiência inevitável. Se o entendimento já não encontra quase nenhum apoio em contextos de ação abrangentes, até mesmo os acontecimentos percebidos no momento perdem sua sintetização quando decorrem simultaneamente, e a concentração em um deles torna impossível o registro claro do outro.⁵³

⁵⁰ FERNÁNDEZ, 2006, p. 89.

⁵¹ Esse diálogo, a princípio, não existiu por influência de nenhuma das partes, mas ganhou espaço de reflexão ao ser citado, em 2005, pela jornalista Renata Caldas, Correio Braziliense, em reportagem intitulada “Proximidade intrigante” sobre a temporada de “deve haver...” em Brasília, onde ela ainda cita, a então, recente temporada de “Há vagas...”. / Ver reportagem “Proximidade intrigante”, Correio Braziliense, 2005, ANEXO III, na página 117.

⁵² FERNÁNDEZ, 2006, p. 89.

⁵³ LEHMANN, Hans-Thies, 2007, p. 146.

Esta abordagem mostra a possibilidade do estabelecimento de uma relação ativa entre o espectador e a obra, onde neste caso, o público pudesse escolher o ponto ao qual direciona sua atenção, sendo intencionalmente, conduzido à possibilidade de uma assimilação fragmentada de leitura.

Ao sinalizar anteriormente os desafios que seriam encontradas no processo de “Há vagas...”, apresentados pelo texto dramático, vale destacar a necessidade de adaptação da **cena suja** à uma narrativa linear, que utilizava o texto de Araújo como base do trabalho. Essa dificuldade se justificaria se for levado em conta que, na dramaturgia original de “deve haver...”, não existia essa característica de linearidade, não havendo, portanto, histórias com estruturas formais nem, tampouco, a necessidade de concluí-las. Nesse terreno, mostrou-se efetiva a ideia de descentralizar o olhar do espectador, que, como na vida, captura, a todo instante, fragmentos.

Essa descentralização do olhar refere-se aos diversos momentos de “deve haver...” onde as cenas acontecem simultaneamente e as falas são ditas umas sobre as outras num resultado em que o espectador opta pelo ângulo ou para quem irá olhar e/ou direcionar sua escuta. Sobre essa autonomia, Fernández diz que “ninguém quer lhe dizer que esta ou aquela é ‘a verdade’ ou ‘a melhor perspectiva’, e neste sentido é a individualidade de cada um que está sendo respeitada”⁵⁴.

Em “Há vagas...”, essa perspectiva foi adaptada à necessidade de linearidade da narrativa, e para isso, um importante procedimento utilizado foi o mapeamento feito durante o processo de leitura. Esse mapeamento indicava zonas livres para a exploração da **cena suja**, e definia **palavras-chave** como pontos indispensáveis para a compreensão do discurso, sempre numa perspectiva de colaborar com o acompanhamento da plateia. Na prática, foi utilizado o procedimento de sobreposição de falas, onde, em momentos mapeados era oferecido às atrizes certa liberdade ao darem suas falas, sem que necessariamente esperassem uma deixa para dar continuidade aos diálogos, sendo fiel, em primeiro plano, ao contexto em que estava inserida⁵⁵.

O interesse em me apropriar desse conceito se deu primeiramente pelo testemunho de sua efetividade ao assistir “deve haver...”. Essa perspectiva de simultaneidade poderia ser a resposta a um dos meus primeiros questionamentos a respeito do que me impressionara no

⁵⁴ FERNÁNDEZ, 2006, p. 90.

⁵⁵ Este assunto será retomado e explorado no capítulo 2.

trabalho dos atores da CTA naquele momento. Talvez, ao assisti-los, esperasse do trabalho da companhia — cujo nome: Companhia Teatro ‘Autônomo’, deixa clara sua perspectiva de criadores — e não apenas de atores autônomos. O caso é que, tratava-se de um ‘teatro autônomo’ como um todo. Como espectador, e desse modo, parte daquele teatro, mesmo sem perceber, desfrutava da minha ‘autonomia’. Essas conclusões são bastante pessoais, mas talvez seja relevante expô-las, no intuito de colaborar na compreensão do processo de entendimento dos meios utilizados por Miranda e seus atores na criação de uma atmosfera de intimidade.

Esse ângulo de relatividade experimentado pelo espectador, causado, em grande parte pela estética definida como **cena suja** é sintetizado por Fernández da seguinte forma:

A cena suja traz para a experiência estética do espectador a sensorialidade unida a essa percepção das impressões, que nunca pode alcançar uma totalidade, onde quer que se esteja, em lugar de orientar sua percepção para uma ilusória certeza. Aguça a relatividade do olhar sobre o outro e sobre tudo que nos é desconhecido e que sempre depende de circunstâncias, de perspectivas e das características de cada um.⁵⁶

Agregar esse conceito à montagem de “Há vagas...”, tinha o objetivo de abrir espaços de autonomia para o público, na tentativa de estreitamento da relação espectador/obra. Seria oferecer possibilidades a este espectador de experimentar momentos em que ele pudesse “escolher a quem (e o que) percebe segundo seu interesse e seu afeto, e dar-se conta de como pode ser surpreendido”⁵⁷. Abrir possibilidades de execução de ações simultâneas em diferentes pontos do espaço de atuação — sem que tivessem necessariamente relação dramática —, daria ao espectador autonomia, que em contraponto, não permitiria a assimilação de todas as cenas, gerando também a sensação de perda. A materialidade dessa incompletude aproximava o que estava sendo visto da própria vida, na qual não temos a possibilidade de acesso simultâneo ao todo.

Esse foi um ponto significativo em relação às potencialidades da **cena suja** no caminho investigativo da verossimilhança. Vale ressaltar que não foi identificado em Stanislavski nenhuma passagem que guardasse similaridades com esse conceito, sendo percebida a possibilidade de sua concatenação com o teatro contemporâneo, em especial, com o teatro pós-dramático, o que será explorado ao final deste capítulo.

⁵⁶ FERNÁNDEZ, 2006, p. 92.

⁵⁷ *Idem*, p. 90.

1.5 – “Atuação porosa”

Os termos “atuação porosa” e “atuação transparente” foram utilizados por Miranda, a partir de 2002, quando a CTA erguia o espetáculo “Uma Coisa que Não Tem Nome (e que se Perdeu)”. Eles tratam de um estilo de interpretação que considera o hibridismo entre ator e personagem, e valoriza o estado cotidiano do comportamento humano e suas sutilezas como base para a condução, resultando assim em uma atuação verossímil. Fernández, em dado momento de sua pesquisa, chegou a referir-se a esse modo de atuação como uma “atuação cinematográfica”, na busca de um termo que conseguisse abarcar o estilo verificado na CTA. Posterior ao desenvolvimento de uma investigação, ela apropriou-se dos termos “atuação transparente (ou porosa)”, justificando-se pela continuada utilização de Miranda dos mesmos, no vocabulário do grupo.

Na realidade de “Há vagas...”, conforme já sinalizado, o termo **atuação porosa**, apenas, mostrou-se suficiente para abarcar esse hibridismo dedicado à atuação, principalmente pelos espaços abertos pelas atrizes na consideração de aspectos relacionados às suas percepções pessoais diante das composições de suas personagens, além da consideração das ‘relações análogas’ apoiadas referencialmente em Stanislavski, sendo considerada na presente pesquisa, esta simplificação. Para compreender o que pode ser entendido como “poroso”, nesse contexto, Fernández diz que:

O ator que tem um trabalho que ora chamamos *poroso* não está tratando de *parecer* natural, senão de *estar* natural (como resultado de seu trabalho, e sendo fundamental que o ator tenha o *estado cênico* com a energia demandada pela cena); a ideologia a que se liga também não tem nada de determinista; ao contrário, busca revelar, através da atuação, a fragilidade dos dualismos para a compreensão das coisas, sobretudo para a compreensão do discurso interior do sujeito.⁵⁸

Ter uma **atuação porosa** significaria, então, criar uma relação real com as circunstâncias dadas. Deixar vir à tona, camadas emocionais que, de modo geral, seriam forjadas. Desse modo, o ator utilizaria em seu favor o estado pessoal em que se encontram suas inseguranças e/ou as instabilidades do processo, ou ainda, do próprio fenômeno teatral, que tem

⁵⁸ FERNÁNDEZ, 2006, p. 136.

uma importante característica, entre tantas, que o tornam singular: o fato de ser realizado ao vivo. Esse poderia ser um ponto importante na abordagem das questões análogas consideradas pelo ator na composição de sua personagem e nas relações estabelecidas em cena, apontada por Stanislavski⁵⁹ como uma possibilidade de composição relacional.

Na prática, em “Há Vagas...”, as atrizes trabalhariam considerando o modo com que as situações propostas pelo texto e compostas no espetáculo reverberassem nas mesmas, ou seja, de acordo com as probabilidades circunstanciais apontadas pelas composições, elas tentariam aproximar-se emocionalmente dessas circunstâncias, sendo fieis ao modo com que as situações se assentassem emocionalmente nas mesmas. Desse modo, não haveria em qualquer momento, por exemplo, a necessidade de provocação de lágrimas em situações tristes, ou ainda de risadas em momentos supostamente alegres, elas estariam livres para responderem/reagirem de acordo com o modo como seu corpo e sua emoção, individualmente, receberia a provocação.

Josette Féral, ao evocar seu conceito de ‘teatro performativo’, situa esse hibridismo como “um jogo com a *representação*. Uma forma de representação que nega a si mesma (ele [o ator/performer] age como se estivesse na dianteira e encena sua vitória)⁶⁰. Desse modo, ela descreve um ator que experimenta a força da fruição em cena, onde, ele se deixaria ser guiado, provocando em si esse estado, e, deixando-se levar por ele.

Expondo o interesse pela investigação de uma relação aproximada do ator com a cena e de seus entremeios, Miranda, em 2002, diz que “não queremos mais personagens determinados, mas sim o ator em cena. Os personagens se definem através da rede de relações construídas na cena”⁶¹. Nessa relação, ele se permitiria afetar pelos acontecimentos do presente, o que incluiriam não apenas o que é proposto pela base dramaturgica da ação, mas também pelas relações estabelecidas no convívio com o outro e com o espaço no momento da cena. Dentro dessa dinâmica, as relações estabelecidas no processo criativo, gerariam uma memória dentro do próprio processo, que posteriormente, seria utilizada pelos atores na lógica criada para essas figuras/criaturas/personagens/pessoas em cena.⁶²

⁵⁹ STANISLAVSKI, 2010, p. 176.

⁶⁰ FÉRAL, 2008, p. 206.

⁶¹ FERNÁNDEZ, 2006, p. 140, *apud*, LANDIM, ‘Cinco cenas em busca de referência’. In: *Globo on line*. 24 de julho de 2002.

⁶² Esse assunto será retomado e explorado no capítulo 2, ao tratarmos das diferenças e confluências encontradas nos processos de montagem realizados por grupos com repertório continuado, comparados aos trabalhos compostos por artistas independentes.

Nesse caso, pode parecer que a improvisação tenha espaço garantido no momento da atuação, o que não necessariamente aconteceria na CTA. A improvisação tem uma importante função na elaboração do trabalho de composição das cenas. Depois de erguidas, essas cenas teriam um mapeamento bem definido, e o próprio estado de atenção dos atores para a execução de suas ações é que se tornaria útil para a porosidade dessas atuações.

Isso poderia gerar, em determinadas situações, elementos contraditórios aos da cena, oferecendo à interpretação uma atmosfera de instabilidade, de incertezas, como em um banal exemplo cotidiano de optar por dobrar uma rua em que procuramos um endereço sem estarmos certos do que nos espera pela frente. As sutilezas valorizadas neste contexto, onde a composição das atmosferas se mostra uma espécie de fio condutor da narrativa, situa o ator em uma linha tênue, que passeia entre a busca de fragmentos de realidade envoltos a uma espécie de — ainda que contraditória —, ‘vivência da atuação’ concatenada ao prosseguimento da narrativa, necessária à condução dramaturgica da obra.

Fernández expõe em seu discurso, afirmativas de Miranda que colaboram com esta ideia sobre porosidade quando ele diz, já em 2005 que: “Se até então a gente fazia teatro olhando muito para as referências do próprio teatro, resolvemos mudar a lente e olhar diretamente para a vida como grande fonte de inspiração”⁶³. No ano seguinte, Miranda reforça suas colocações em outras palavras: “Antes a gente partia de um personagem, de uma história. De onde a gente parte agora? Qual é a nossa referência? Para onde vamos olhar? Para as artes plásticas, por exemplo? Não, para a fonte de tudo, a vida mesma”⁶⁴.

A utilização da própria vida enquanto base do processo criativo, tendo como material de composição o convívio entre pessoas em situações muitas vezes cotidianas, poderia ser identificada no teatro realista, por exemplo, porém, no caso da CTA, seriam consideradas possibilidades banais e não utilizadas comumente no teatro, situações em geral, desprovidas de conflitos ou histórias fechadas, ou ainda, ações solitárias envoltas em silêncio, por vezes, sem uma justificativa direta, o que em geral poderia ser desprezado pela dramaturgia tradicional. Desse modo, seria explorada a composição de uma dramaturgia baseada em suas próprias ações, em situações cotidianas vivenciadas em sala de ensaio por meio de exercícios de improvisação.

⁶³ FERNÁNDEZ, 2006, p. 136, *apud*, Jefferson Miranda, entrevistado em abril de 2005.

⁶⁴ *Idem*, entrevistado em setembro de 2006.

Para utilizar a própria vida como referencial de base na atuação, Miranda considerou trabalhar numa perspectiva de “despojamento de ego”, colocando o ator em constante confronto consigo mesmo, e para que isso se efetivasse, seria necessário um intenso e contínuo trabalho relacional do ator com a cena, com o outro, e, conforme dito, consigo. Isso se relaciona com sua passagem sobre a dificuldade de não se fazer nada em cena, pois, naquele momento, o ator necessariamente precisaria encarar a si mesmo, se dedicando a relacionar-se apenas com os conflitos internos propostos e análogos à sua composição, sem outro como interlocutor, o que poderia gerar o “nada cheio de coisas”, já abordado anteriormente.

Considerar essas circunstâncias pode guardar relação com Stanislavski quando ele diz que “quando estamos em cena a nossa preocupação maior deve ser a de constantemente refletir em nossa própria visão interior a coisas análogas àquelas que a nossa personagem teria na sua”⁶⁵, o que colabora com o entendimento dos meios de estabelecimento dessas relações com a emoção, que (co)existe em função das circunstâncias dadas e das características da personagem. Ele sugere como psicotécnica, a criação de uma linha de condução de pensamento imagético, com elementos reais, análogos à personagem como um elo relacional entre ela e o ator, afirmando que “Os pensamentos sobre a vida real são mais concretos, acessíveis, palpáveis. Podemos vê-los e tendo-os visto podemos senti-los. É mais provável que ele nos comovam, conduzam-nos naturalmente ao sentido de experiência interior”⁶⁶.

Não foi verificado no trabalho da CTA, relação direta com as fontes stanislavskianas na criação e execução de seus procedimentos, porém, em “Há vagas...” (2014), estas referências encontram pontos de imbricação, considerando-os de acordo com suas peculiaridades, principalmente no que se refere ao hibridismo. Desse modo, as atrizes em “Há vagas...” foram orientadas na investigação de possibilidades análogas às personagens que interpretariam. Isso não significa que fosse necessário, de nenhum modo, que elas concordassem ou se identificassem com o caráter ou com determinadas características das mesmas, porém, que fosse realizado um estudo emocional minucioso, no qual elas tentariam identificar emoções às quais as mesmas considerariam possíveis de serem realizadas em si. Seria como tentar entender, por exemplo: como a solidão eminente naquelas mulheres as afetavam? Ou ainda, quais referências elas poderiam encontrar em si que casariam com a escassez de afeto proposta pela narrativa?

⁶⁵ STANISLAVSKI, 2010, p. 176.

⁶⁶ *Idem*, p. 169.

Essas poderiam ser algumas dentre as diversas possibilidades de identificação das analogias presentes na relação ator/personagem, e, seriam trabalhadas não apenas nos momentos dos diálogos, mas também, quando sozinhas, permanecendo em cena num constante estado de desenvolvimento de suas ações, ainda que houvessem outras cenas sendo executadas simultaneamente, dando prosseguimento à narrativa. Essas ações poderiam ser vistas como mais uma possibilidade de apropriação da **cena suja**, conferindo um importante suporte na manutenção das atmosferas, principalmente no que tange aos objetivos relacionados à verossimilhança.

1.6 - A voz como elemento de diálogo verbal e não verbal

Percebendo a necessidade de exploração do diálogo como caminho para uma atuação verossímil, devido ao espaço de coloquialidade e espontaneidade nas ações —seja por meio do olhar, do gesto ou da fala —, também foi percebida a necessidade de investigação sobre o uso da voz nesse contexto. Abordar a temática no teatro, (considerando o papel da voz nas artes cênicas, em função do uso do corpo como base de criação) pode levantar considerações mais amplas a respeito do tema, sendo percebida enquanto voz, nesse contexto, sentidos articulados por diversas fontes, sejam elas verbais ou não.

Considerando possibilidades ainda mais amplas, isso se constituiria tanto no contexto físico, quanto no psicológico. E, tentando avançar dentro do que seria entendido como voz, pode-se relacioná-la ao sujeito da ação, sendo que, para que esta se estabeleça, será necessário que um primeiro aja, para que, assim, um segundo reaja em caráter de resposta ao meio ou a alguém presente na cena, num estado de interlocução.

Seria a ideia de que, para que exista vida em cena, em presença, bem como comunicação verbal ou não verbal, ela seja baseada na relação com algo que impulse sua existência. Isso pode ser associado à necessidade — dentro dos moldes da dramaturgia tradicional — de existência do desejo como elemento na composição, que, no caso da voz, seria identificado como impulsionador dessa voz, ou seja, algo ou alguém que provoque no ator a necessidade de

expor-se, seja no âmbito do espaço, do tempo, das emoções, ou ainda, simplesmente, de uma segunda voz como agente de interlocução.

No que tange à verossimilhança e aos pontos de interesse da presente pesquisa, a **microatuação**, — conceito trazido por Vieira na preparação vocal de “Há vagas...”, apoiando-se no trabalho desenvolvido pela professora Silvia Davini⁶⁷ — guarda relação com o diálogo não verbal, por se tratar da investigação de elementos que vão além daquilo que é dito em cena. Para tanto, foram propostos procedimentos de ações não verbais, justificadas na experiência de Davini, quando ela diz que:

A técnica da microatuação surge da hipótese de que, através da intervenção em alguns momentos verbais, é possível resolver a personagem em performance em toda a sua extensão. Focalizada em sua dimensão acústica, em como ela *soa* no espaço cênico, a personagem define-se como um modo discursivo; ela acontece em performance em primeiro lugar por *como diz o que diz*, entendendo que *dizer é fazer*, em um agenciamento pragmático e não representacional da atuação⁶⁸.

Ela sugere que as ações passem por uma intervenção de entendimento pragmático, ou seja, que sejam desenvolvidas sem o auxílio das falas que as conduzem, mas sim, pelas circunstâncias propostas por esses diálogos. Propõe que essas circunstâncias sejam exploradas, abrindo um novo espaço de entendimento do que está sendo executado. Assim, com o retorno da palavra, a voz será acolhida com outra qualidade de apropriação pelo ator em cena.

Essa ‘qualidade na apropriação’ guarda relação com o termo “qualidade de presença”, utilizado em alguns momentos desta pesquisa. Para justificar essa utilização, recorro novamente à Stanislavski, que mesmo de forma subjetiva, poderá servir de elo na abordagem posterior do assunto, no segundo capítulo, sobre a montagem de “Há Vagas...”. Ele usa a presença do ator em cena, com uma associação mais voltada para o sentido de verdade na interpretação, contribuindo, na transposição do seu contexto à abordagem apresentada, quando ele diz que:

O que quer que aconteça no palco deve ser com um propósito determinado. Mesmo ficar sentado deve ter um propósito, um propósito específico e não apenas o propósito geral de ficar visível para o público. Temos que ganhar nosso direito de ficar ali sentados. E isso não é fácil.⁶⁹

⁶⁷ Cantora e atriz, PhD em Teatro pela *University of London, Queen Mary College*. Foi professora do Departamento de Artes Cênicas do Instituto de Artes da Universidade de Brasília. Desenvolveu pesquisa na área de novas vocalidades em performance de 1990 a 2010.

⁶⁸ DAVINI, Revista Folhetim – Vocalidade e Cena, out. / dez. 2002, p. 71.

⁶⁹ STANISLAVSKI, 2010, p. 65.

Em analogia à esta afirmativa, poderíamos considerar o desejo como o propósito específico de estar no palco, como uma segunda voz que impulsiona a voz interior e a fala do ator. Seria a tentativa de compreensão do propósito existencial da personagem, sendo um agente de interlocução utilizado como combustível para as ações provenientes desse desejo.

Considerando a voz, não apenas como algo proveniente da fala, poderemos entendê-la também como aquilo que é produzido a partir de uma provocação, e neste caso, ao ser recebido por um interlocutor, seria devolvido de forma reativa, sendo independentemente, por meio verbal ou não verbal.

Para o filósofo Mikhail Bakhtin, a voz também pode ser entendida como algo que sempre responderá a alguma coisa, podendo essa interlocução ser realizada por alguém, ou simplesmente, pela percepção da necessidade criada por um contexto para que algo seja dito. Sobre esse assunto, podemos recorrer a Dahlet, que ao referir-se a Bakhtin, afirma que “O sentido da voz em Bakhtin é mais metafórico, porque não se trata da emissão vocal sonora, mas da maneira semântico-social depositada na palavra”⁷⁰ e, ainda, pode-se considerar o trecho do artigo de Tatiana Bubnova⁷¹ sobre o filósofo, publicado na Revista de Estudos do Discurso, Bakhtiniana:

A combinação do som com o silêncio significativo, que responde a algo dito e/ou significado antes, produz como resultado a irrupção do sentido. Só aquilo que responde a uma pergunta tem sentido. O sentido é, então, uma resposta a algo dito antes, e, é algo que pode ser respondido. A voz é, assim, a fonte de um sentido personalizado; atrás dela há um sujeito pessoa; mas não se trata de uma “metafísica da presença”, dos sentidos pré-existentes e imóveis, nem de algo fantasmagórico, mas de um constante devir do sentido permanentemente gerado pelo ato-resposta, que vai sendo modificado no tempo ao ser retomado por outros participantes no diálogo.⁷²

Tendo o silêncio como fonte de produção de sentido, consideraremos sua utilização como interlocutor na **atuação porosa**. Na experiência com “Há vagas...”, existiu uma especial atenção às suas potencialidades e, para tanto, foi feita uma investigação pessoal com as atrizes em seu cotidiano, onde as mesmas observaram a presença do silêncio em seu dia a dia, levando para a cena o potencial das atmosferas estabelecidas pela ausência de voz nas relações humanas, que, em muitos casos, atingiram níveis consideráveis, principalmente, se comparado às mesmas

⁷⁰ DAHLET, p. 64.

⁷¹ Professora da Universidad Nacional Autónoma de México – UNAM, Ciudad de México, DF, México; O artigo Voz, sentido y diálogo en Bajtín foi publicado originalmente na Revista Acta Poética 27 nº 1, em 2006, p. 97-114.

⁷² BUBNOVA, 2011, p. 274.

situações executadas verbalmente. Essa abordagem será retomada no próximo capítulo e sua exploração no contexto prático da montagem de “Há vagas...”, bem como, a utilidade dos seus resultados para este estudo.

1.7 – Teatro, contemporaneidade e verossimilhança

A verossimilhança, por guardar relação com a realidade, é um conceito que sugere probabilidades do real. Esse terreno não lida apenas com a realidade transformada pela interpretação em teatro, vai além, podendo utilizar essa mesma realidade como matéria viva de expressão. Isso significa que existe um frequente interesse de aproximação do real com o ficcional, especialmente na contemporaneidade. Esse interesse pode ser, inclusive, identificado no trabalho da CTA, onde, mesmo em criações eminentemente teatrais, encontram-se possibilidades de discuti-las enquanto realidade/ficção, ainda que, em seus objetivos “isso não devesse importar”, conforme afirmativa do diretor, já exposta anteriormente.

No ‘teatro performativo’ de Féral, ao considerarmos essa imbricação (realidade/ficção), seria observada a “ação em si, mais que seu valor de representação, no sentido mimético do termo”⁷³. Para tanto, ao evocar alguns espetáculos considerando-os ‘performativos’, ela afirma que:

Tratava-se precisamente de um *jogo com os sistemas de representação*, um jogo de ilusão em que o real e a ficção se interpenetram. Ali, onde o espectador crê estar no real, ele descobre que tinha sido enganado e que o que era dado como real, era apenas ilusão. [...] Houve ao mesmo tempo, precisamente uma derrota do real e da representação. Ao invés de perceber o real [...], ele descobre um efeito do real, e o teatro retoma todos os seus direitos.⁷⁴

Em sua abordagem ela trata, além do jogo entre o real e o ilusório, da utilização da tecnologia nesse contexto, porém, permaneceremos nesse caso, centralizando suas observações no ator e sua relação com a cena. Portanto, ao perceber enquanto interpretação, ações que se distanciam usualmente do que se adotaria como cena, experimenta-se uma espécie de ‘teatro

⁷³ FÉRAL, 2008, p. 201.

⁷⁴ *Idem*, p. 205.

menos teatralizado’. Seria como, ao almejar a diminuição ou retirada de teatralidades da cena, a mesma reverberasse inevitavelmente como teatro – ainda que ‘desteatralizado’ – sendo deste modo apresentada como resultado teatral.

Ao tratarmos do teatro contemporâneo, será considerada primeiramente a utilização do termo “contemporâneo” na atualidade, que, por questões óbvias, trata do teatro realizado em nosso tempo — mesmo com uma linguagem ou estética de tempos remotos — não podendo deixar de sê-lo, ao menos sob essa ótica de temporalidade, e, considerando ainda, o ‘teatro performativo’ em Féral, e/ou o ‘teatro pós-dramático’ em Lehmann como base de pensamento, observaremos como ponto comum, a consideração do ‘processo de criação’ como material cada vez mais imbricado com a obra, ou ainda, a sua preservação nos resultados artísticos.

A professora e dramaturga Silvia Fernandes em seu livro “Teatralidades contemporâneas” diz que “a produção de uma dramaturgia e de um espetáculo, em geral se processam numa relação corpo a corpo com o real”⁷⁵, e, a fim de exemplificar sua abordagem, cita nomes como Michel Melamed e Christiane Jatahy, importantes referências no teatro performativo no Brasil, e que exploram esse terreno “entre” o real e suas obras.

Sobre uma possível tendência da arte contemporânea em investigar a realidade e utilizá-la como elemento de criação, José A. Sánchez, em seu livro *Prácticas de lo real en la escena contemporânea*, diz que “a criação cênica contemporânea não tem sido imune à renovada necessidade de *confronto com a realidade*, que tem se manifestado em todos os âmbitos da cultura na última década”⁷⁶.

Esse confronto não apontaria uma recusa a essa mesma realidade, pelo contrário, seria uma forma de encará-la com os desafios que possam surgir da relação entre o real e o ficcional. Desse modo, confronta-la poderia ser entendido como a percepção do que dela possa ser extraído, e/ou preservado: um desafio para qualquer linguagem artística, principalmente se considerarmos a realidade enquanto momento presente, sua efemeridade e a impossibilidade de rearticulá-la e preservá-la enquanto realidade ‘pura’, o que apontaria espaço à verossimilhança, que tenta reproduzi-la preservando seus aspectos percebidos como verdadeiros.

Féral, fazendo referência a Schechner, lembra que “as obras performativas *não são verdadeiras, nem falsas*. Elas simplesmente sobrevivem”⁷⁷, sendo portanto importante considerar

⁷⁵ FERNANDES, 2011, p. 19.

⁷⁶ SÁNCHEZ, 2012, p. 15. Tradução e grifo meus.

⁷⁷ FÉRAL, 2008, p. 203, *apud*, SCHECHNER, 2002, p. 127.

essa influência no teatro contemporâneo e seu crescente interesse em explorar o espaço ‘entre’ verdade e ilusão. Existe, porém, uma abordagem menos generalizada, que, ao classificar uma obra como ‘contemporânea’, prioriza seus aspectos temporais, estéticos e estilísticos. Assim, ao almejar esta definição em um trabalho, seria preciso considerar o modo como ele se apresenta, e ainda, as características que o associam ao contemporâneo (tempo) e/ou à arte contemporânea (estilo).

Giorgio Agamben levanta uma reflexão que contrapõe essa ótica temporal, abrindo espaço para um ponto de vista cujo aprofundamento está muito mais no ângulo de visão da contemporaneidade, que no tempo em que ela se apresenta. Isso quer dizer, que, o que possibilita uma percepção mais ampla do que é produzido em nosso tempo, seria uma observação distanciada deste mesmo tempo, que ofereceria um olhar analítico do todo, para somente então, abordá-la enquanto objeto de expressão. Sobre o assunto, ele diz que:

Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela. [...] O poeta — o contemporâneo — deve manter fixo o olhar sobre seu tempo [...] para nele perceber não as luzes, mas o escuro. Todos os tempos são, para quem deles experimenta contemporaneidade, obscuros⁷⁸.

Agamben defende — atestando sua teoria na neurofisiologia —, que o escuro não precisa ser entendido como a ausência de luz, mas sim, como uma atividade física de neutralização da luz, não sendo, portanto, uma atividade passiva resultante dessa ausência. É nesse escuro ativo que deve habitar o contemporâneo, retirando do “entre” e das sombras de seu tempo, o cerne.

Para tanto, seria importante priorizar as perguntas, em lugar das respostas. Quando o indivíduo se situa como ser participante do seu tempo, seja de forma criadora, analítica ou investigativa, entre outras, ele transforma essa ‘escuridão’ em material de trabalho, transformando também seus questionamentos em matéria-prima e, seus processos, no produto de sua arte, mesmo sem ter, necessariamente, qualquer conclusão definitiva.

Nesse lugar “entre” (que conforme dito no início deste capítulo, está o ponto de interesse de diversas investigações contemporâneas), também se encontra nossa busca. Analisar

⁷⁸ AGAMBEN, 2009, p. 59-62.

temporalmente a presente pesquisa mostrou-se útil, por situá-la, colocando-nos como investigadores dos espaços — antes para nós, inócuos, de nosso próprio tempo.

Não fechar ou concluir pontos, no que se refere ao processo criativo de “Há vagas...”, seria um desafio, já que, como dito, trabalhávamos em uma realidade em que o texto dramático seria o principal norteador, trazendo personagens com uma estrutura emocional bem sinalizada pelo autor. O desafio, então, seria identificar espaços que possibilitassem ações autônomas, que dessem abertura a questionamentos que não fossem concluídos pela dramaturgia, nem tampouco pela composição das atrizes, ou ainda, pelas escolhas da direção. Esses espaços deveriam permanecer sob esses questionamentos, servindo de impulso para que a obra dialogasse diretamente com o espectador, exatamente por seus aspectos inconclusivos.

As atrizes, guiadas pela narrativa de Araújo, procuravam relacionar-se intuitivamente entre si e com o espaço de atuação, numa tentativa de — como já dito por Miranda — “desteatralizar o teatro e torná-lo humano, um recorte da realidade”⁷⁹. Agir usando apenas ações pré-determinadas, sem marcas, sendo executadas na medida em que o instante as solicita, esboçava um terreno de trabalho ideal, sem deixar de considerar o texto dramático que, nesse contexto, mostrava-se um complicador.

Em contraponto, montar “Há vagas...” naquele momento, já absorvidos pelo discurso psicológico do texto, que oferece inúmeras possibilidades de composição emocional e expõe aspectos contraditórios do comportamento humano, tornou-se instigante e abriu caminho para utilização da dramaturgia, tanto sob o ponto de vista de provocação criativa na exploração de espaços desconhecidos, quanto como um ponto de constante retorno, do qual não poderíamos fugir.

Talvez tenhamos encontrado em “deve haver...”, principalmente em seus espaços inconclusivos que abriam possibilidades individuais de leitura e expunham questões também individuais dos atores em cena (inclusive sua memória afetiva construída no próprio processo e geradora de uma cumplicidade aparente nas relações entre si, conforme já abordado anteriormente), ferramentas para explorar um universo escondido — presente, mas inabitado —, na intimidade obscura das três mulheres que residiam aquela quitinete.

⁷⁹ CIA. TEATRO AUTÔNOMO, 2004, enviado via *e-mail* em 18 de janeiro de 2011, 13:34.

1.7.1 – Estilo e estética em “Há vagas...”

Para tentarmos localizar a montagem de “Há vagas...” e as escolhas estéticas/estilísticas adotadas, será preciso compreender o contexto no qual foi produzido o projeto prático resultante da presente investigação e as peculiaridades da experiência, como por exemplo, a utilização de um texto prévio, a escolha aleatória de artistas e o objetivo de tornar as interpretações e as atmosferas estabelecidas em cena, verossímeis.

Será preciso considerar, ainda, a sonoridade do espetáculo, composta por **sonoplastia e música de cena**⁸⁰, sua cenografia que tinha como característica o entrelaçamento de elementos realistas e simbólicos, e, o formato da encenação que colocava o público no limite das paredes do ambiente, em algumas cenas, a poucos centímetros das atrizes.

A montagem de “Há vagas...”, nesse contexto de experimentação, suscitou reflexão sobre sua localização estética e estilística, e para tanto, foram consideradas conceitualmente as definições dos termos por perspectivas que dialogassem diretamente com a experiência. Se recorrermos à tese da Professora Doutora Sulian Vieira, que se apoia na ‘teoria estética’ de Adorno para conceituar o tema, perceberemos que o ‘estilo’ “refere-se ao momento englobante pelo qual a arte se torna linguagem”⁸¹. Desse modo, ele pode ser entendido como resultante das manifestações artísticas e de sua identidade, que reflete características do próprio tempo e se retroalimenta das tendências.

A visão apontada por Adorno, pode guardar contradições que reforçariam essa ideia quando ele afirma que “controversamente, apesar da recusa aos estilos na modernidade, algo como o estilo também se constituiu onde ele é recusado, sob as proposições das vanguardas”⁸², ou seja, a apresentação de uma tendência pode contrariar o fluxo criativo de uma época, e essa oposição ser percebida exatamente como norteadora desse fluxo, retroalimentando uma nova tendência criativa, que se definirá por suas características, ou ainda, por um novo estilo.

Desse modo, se situarmos o trabalho da CTA como produtora de um teatro com caráter vanguardista (por sua ‘pseudonegação’ do próprio teatro ou da teatralidade, principalmente se considerarmos suas características tradicionais), beber nessa fonte, poderia ser visto de forma

⁸⁰ As noções de “sonoplastia” e “música de cena” serão exploradas no capítulo 3.

⁸¹ VIEIRA, 2013, p. 58, *apud*, ADORNO, 2011, p. 310-1.

⁸² *Idem*, p. 312.

mais abrangente como a reverberação de uma tendência do teatro contemporâneo, principalmente, conforme dito anteriormente, se considerarmos o teatro performativo (que é objeto de frequente investigação atualmente) e sua exploração de possibilidades existentes entre a ficção e a realidade como uma importante influência estética para o teatro produzido na contemporaneidade.

Mais um contraponto que reforça o caráter contraditório do totalitarismo apontado por Adorno em seu conceito de estilo, seria também considerar o percurso de recusa dessa totalidade, sinalizado pela estética “pós-dramática” em Lehmann, onde ele afirma que a partir da segunda metade do século XX foi se percebendo “a perda da *moldura temporal*”⁸³, referindo-se às novas tendências de produção artística em diversas áreas, citando ainda, termos que caracterizam o teatro contemporâneo como possuidor de um ‘tempo partilhado’ e de ‘processualidade aberta’, dando ênfase ao abandono da linearidade dramática como uma tendência.

Podemos reforçar essa perspectiva, retomando o teatro performativo de Féral no qual ela deixa clara essa liberdade, que poderia ser considerada tanto de um ângulo criador por parte do artista, quanto de assimilação, leitura, ou apreciação por parte do espectador, que também contrapõe o totalitarismo apontado anteriormente, quando ela diz que “O espectador é confrontado com este fazer, com estas ações postas [colocadas], das quais só lhe resta, a si próprio, encontrar o sentido”⁸⁴.

Se considerarmos as tendências como responsáveis pela formação do estilo, conseqüentemente, também serão consideradas suas características conduzidas pelo próprio presente, sua efemeridade, e ainda, suas contradições, presente nas vanguardas que, via de regra, influenciaram os percursos históricos da arte, caminhando desse modo, para o desembocar de uma estética caracterizadora deste mesmo tempo.

Assim, o teatro pós-dramático investigado por Lehmann, poderá nos valer conceitualmente para situar “Há vagas...”, principalmente se considerarmos na montagem a inclusão dos elementos sonoros e audiovisuais, além de sua distribuição espacial. Ele aborda a estética pós-dramática apontando as influências da tecnologia e das mídias na construção do tempo cênico contemporâneo, desde a década de 1990, ao afirmar que:

⁸³ LEHMANN, 2007, p. 303.

⁸⁴ FÉRAL, 2008, p. 202.

Quando atores unem seus corpos com vozes de outros, quando sua fala se dirige a parceiros ausentes (visíveis apenas num monitor) ou quando gravações de atores em vídeo são trazidas para o palco, de modo que eles participam da representação *in absentia*, o que há não é apenas um eco difuso do ambiente de vida cotidianamente pautado pelas mídias. Por certo, também se reflete a realidade do tempo estilizado, mas sobretudo o fato de que *espaços temporais heterogêneos* podem ser “conectados” sem esforço por meio das mídias eletrônicas.⁸⁵

Essa realidade do uso de tecnologias e seu espaço dentro da lógica de produção de sentido no todo da obra, encontrou abrigo na composição da atmosfera sonora em “Há vagas...” ao ser explorado na composição da **sonoplastia** e da **música de cena**⁸⁶ do espetáculo, numa dimensão espacial totalitária, ou seja, sendo utilizadas possibilidades de distribuição sonora em 360°, organizada em quadrifonia.

Foi explorada ainda, a musicalização de sons referenciais cotidianos, criando atmosferas que dentro do objetivo principal — de tornar aquela experiência verossímil —, poderia por um lado oferecer fragmentos que tinham a intenção imagética de parecerem verdadeiros, e por outro, a intenção subjetiva (por meio desses fragmentos dotados de características emocionais e oníricas), de priorizar mais a experiência, que a apreciação, conforme já exposto em subcapítulos anteriores.

Desse modo, considerando a tentativa de fragmentação de partes do discurso linear de “Há vagas...”, e a construção de espaços temporais em cena para além do que era oferecido pelo texto original, poderíamos dialogar com uma estética pós-dramática, principalmente se considerarmos mais uma afirmativa de Lehmann, quando ele diz que “A *simultaneidade* na própria ação cênica, que aqui se torna dominante, é uma das principais características da configuração temporal pós-dramática”⁸⁷. Essa simultaneidade também será explorada tanto no âmbito imagético, quanto na construção das cenas no que se refere à própria interpretação, conforme já abordada conceitualmente quando explorada a utilização do conceito de **cena suja** na montagem do espetáculo.

Afirmar desse modo que “Há vagas...” (2014) dialoga com conceitos relacionados ao teatro pós-dramático, não teria o objetivo de limitá-la à uma estética, uma vez que este mesmo conceito seja amplo e altamente contemporâneo, assim como a própria contemporaneidade,

⁸⁵ LEHMANN, 2007, p. 314-5.

⁸⁶ O trabalho de composição das atmosferas sonoras do espetáculo será abordado no capítulo 3.

⁸⁷ *Idem*, p. 315.

encontrando-se num lugar do presente, de frequente investigação, o que situaria a montagem exatamente em meio a esse processo.

2 – “HÁ VAGAS PARA MOÇAS DE FINO TRATO”: ALGUNS ASPECTOS DA MONTAGEM

2.1 - Elenco

O processo de criação da peça “Há vagas para moças de fino trato” foi desenvolvido entre os meses de junho e outubro de 2014, com encontros que duravam de 3 a 4 horas, três vezes por semana, totalizando uma média de 260 horas de trabalho até a estreia do espetáculo em 28 de outubro, no Teatro da Praça, localizado na parte central da cidade satélite de Taguatinga, Distrito Federal⁸⁸.

Uma das primeiras ações definidas foi referente à seleção do elenco, buscando, de forma pragmática, a aproximação da idade das atrizes com a idade das personagens da peça. No período, Dina Brandão tinha 57 anos, Giselle Zivianki 36 e Gleide Firmino 27, idades — considerando a lógica proposta pelo autor —, possíveis às personagens Gertrudes, Madalena e Lúcia, respectivamente. Essa opção, de início, já seria considerada um fator de aproximação das atrizes com suas personagens, otimizando o processo de composição, no intuito de privilegiar o foco de investigação nas relações emocionais que seriam estabelecidas em cena.

Nesse primeiro momento, foi exposto às atrizes que se tratava da investigação de uma estética voltada à verossimilhança com base no comportamento cotidiano, tendo as composições relacionais como ponto importante, que a princípio, seriam pautadas em uma dinâmica híbrida no que se refere ao relacionamento das atrizes com as personagens e com o texto dramático, além do relacionamento das personagens entre si, e das atrizes/personagens com o ambiente de ação. Teoricamente, esse hibridismo pareceu tarefa simples, mas na prática, tornou-se uma complexa teia de possibilidades.

⁸⁸ Ver panfleto de divulgação, ANEXO II, na página 116.

2.2 – Hibridismo: ator / personagem

Na exploração de um terreno híbrido entre ator e personagem, em “Há vagas...” (2014), entendeu-se como necessário que as intérpretes oferecessem “disponibilidade”⁸⁹ para tal, o que também seria uma das premissas do trabalho de Miranda e a CTA, estando este aspecto presente em “deve haver...”. Fernández, em sua pesquisa, observou a necessidade de um termo que abarcasse as possibilidades apontadas pela investigação dos elementos existentes nesse espaço híbrido, acreditando que o ator, ao levar em conta particularidades pessoais em sua composição, poderia não ser considerado: nem puramente ator, nem puramente personagem, mas uma *figura em cena*. Ela sugere esta apropriação (justificando-se na utilização do termo por Miranda), ao afirmar que:

[...] há uma progressão dramática que promove uma atmosfera onírica e torna impossível ao espectador fazer qualquer ideia fechada ou “completa” de uma suposta *figura em cena*. Essa realidade cênica, a meu ver, acaba por se constituir como grande provocação sobre a incompletude e a não totalidade das perspectivas humanas, valorizando-se a relatividade do olhar sobre si mesmo e sobre o outro e, com isso, refletindo a capacidade humana de permanente dinâmica e transformação⁹⁰.

Desse modo, em “Há vagas...”, buscávamos levar para a cena um ser (ator) que soma seu próprio tempo e seus anseios particulares aos anseios de uma *criatura*⁹¹ composta (personagem) e, para tanto, foram consideradas na montagem as influências associadas a dois termos do cotidiano criativo de Miranda: “criatura” e “figuras em cena”. De qualquer forma (talvez devido à forte influência stanislavskiana na presente pesquisa), o uso do termo “personagem” em nossa realidade, permaneceu inalterado, sendo observado no trabalho das atrizes, principalmente a manutenção das relações análogas (ator/personagem) estabelecidas em cena, sendo considerado o universo existente em meio a esses conceitos.

Estes termos poderiam ser associados à performance, ainda que, para o presente estudo resguardem cautela nessa aproximação, sendo percebido em Fernández, esta mesma premissa ao investigar o trabalho da CTA. Desse modo, poderíamos explorar para este estudo, o interesse

⁸⁹ FERNÁNDEZ, 2006, p. 129. No subcapítulo 2.5.1 – **Disponibilidade e resistência**, será explorada a noção de “disponibilidade” para este estudo, tendo como base a abordagem de Fernández sobre o trabalho de Miranda.

⁹⁰ *Idem*, p. 105.

⁹¹ *Ibidem*, p. 91. O termo *criatura* foi utilizado por Miranda em 1994 na montagem do espetáculo *Minh’Alma é imortal*.

em aspectos da ‘performatividade’ que possam dialogar com a interpretação em teatro. A fim de tentar compreender essa abordagem, primeiramente serão consideradas as definições encontradas em Pavis, em que ele diz o seguinte:

O *performer* é aquele que fala e age em seu próprio nome (enquanto o artista e pessoa) e como tal se dirige ao público, ao passo que o ator representa sua personagem e finge não saber que é apenas um ator de teatro. O *performer* realiza uma encenação do seu próprio eu, o ator faz o papel do outro.⁹²

Considerando tais conceitos, percebe-se um caráter dicotômico entre o ator e o *performer*. Bonfitto descarta essa dicotomia, na pretensão de “abrir espaço para a construção de elaborações que levem em consideração a complexidade envolvida neste caso, que implica o reconhecimento de tensões, vazios e zonas de imbricação entre os territórios explorados por esses profissionais”⁹³. Ele cita ainda o “teatro performativo” de Féral, como uma dessas possibilidades. Esta indicação sobre aspectos da performatividade em Bonfitto, podem ser reforçados pelas próprias palavras de Féral, quando ela diz que:

[...] a performatividade (e o teatro performativo) insiste mais no aspecto lúdico do discurso sob suas múltiplas formas – (visuais ou verbais: as do performer, do texto, das imagens ou das coisas). Ela os faz dialogar em conjunto, completarem-se e se contradizerem ao mesmo tempo.⁹⁴

E reforça em síntese muitas das questões que deste processo emergem, ao expor a seguinte indagação: “Mas é realmente possível escapar de toda a referencialidade, e, assim, à representação?”, e, sem a pretensão de qualquer conclusão definitiva ela completa afirmando que “A questão permanece aberta”⁹⁵.

Na tentativa de dar continuidade a esta reflexão, principalmente no que tange aos aspectos híbridos na relação ator/personagem, retomaremos a consideração da necessidade do já referido estado de ‘disponibilidade’ do ator. Isso poderia colaborar com o propósito de aproximação entre o ator e sua personagem no intuito de somá-los, com a perspectiva de tornar vivo o seu estar em cena. Rodrigo Fischer reflete sobre o assunto, colocando a busca pela “verdade cênica”, como possível caminho para esse hibridismo:

⁹² PAVIS, 2015, p. 284-285.

⁹³ BONFITTO, 2013, p. 97.

⁹⁴ FÉRAL, 2008, p. 207.

⁹⁵ *Idem.*

Se pensarmos, por exemplo, em verdade como algo absoluto e definitivo, a apropriação de *verdade cênica* não caberia nesse contexto da pós-modernidade. Pensaremos em *verdade cênica* não como a busca da verdade absoluta por um ator, mas simplesmente como uma busca para tornar ‘vivo’ aquilo que está sendo apresentado para o espectador, *sem que o ator se esconda atrás da personagem, mas se revele por meio dela.*⁹⁶

Essa ideia é ponto polêmico em inúmeros estudos, mas apoiado na experiência de Miranda e a CTA, e, lembrando as reflexões levantadas em torno da ‘convicção de verdade’ e da ‘convicção de verossimilhança’, apontadas através de uma abordagem filosófica do direito no capítulo 1, consideraremos, ainda, um ângulo que faz reflexão sobre a verdade como algo irreproduzível, porém, geradora de convicções em torno das probabilidades que cercam sua reprodução — de acordo com seu contexto —, tornando este ângulo para a presente pesquisa, uma hipótese.⁹⁷

Em “Há vagas...”, com o objetivo de tornar possível esse hibridismo num contexto de utilização de um texto pré-elaborado e com indicações substanciais do desenho de suas personagens pelo autor, foi preciso estabelecer junto ao elenco, uma consciência de ‘liberdade’ de condução de suas ações, ou seja: no âmbito da movimentação em cena, seria feito um esboço da condução narrativa com o mínimo possível de marcas ou posicionamentos predeterminados, no intuito de abrir espaço de provocação de ações conduzidas por escolhas feitas pelas atrizes no momento da atuação, sejam elas com relação ao posicionamento das mesmas no espaço para desenvolvimento de sua cena, pela ação desenvolvida, ou ainda, pela movimentação ou articulação das relações entre si em diversos pontos do espaço de ação.

Essas escolhas seriam pautadas nas probabilidades apontadas pela dramaturgia, dentro de uma lógica composta de acordo com a realidade das personagens concatenadas com a autonomia das atrizes de desenvolvê-las intuitivamente, sempre em consonância com a lógica proposta pelo texto. Esse caminho teria relação direta com as premissas de Stanislavski, e dentro do que apontaríamos como ‘convicção de verossimilhança’, precisaria de um exercício de investigação aprofundado das probabilidades comportamentais de Gertrudes, Lúcia e Madalena, sendo indispensável a definição de um campo amplo de possibilidades em suas

⁹⁶ FISCHER, 2008, p. 71. Grifo meu.

⁹⁷ Dadas as devidas adaptações solicitadas, especificamente, por “Há vagas...” utilizar um texto dramático escrito há quarenta anos.

escolhas que dialogassem com o presente da ação, bem como, com possíveis acontecimentos do passado vivido pelas personagens.

Isso justifica a necessidade de uma investigação minuciosa em cima da criação de uma ‘realidade ficcional’, o que a princípio, pode parecer contraditório, dado o caráter possivelmente oposto entre os termos ‘realidade’ e ‘ficção’, porém, abre-se a possibilidade de criação de uma segunda realidade, que somente sendo encarada — ainda que de forma ficcional como realidade —, poderia ser confrontada com a realidade ‘pura’, ou a verdade de quem a interpreta, abrindo espaço na tentativa de junção dessas duas realidades/verdades, onde, por meio da intuição (que seria a abertura do ator para um diálogo consigo mesmo, considerando um ângulo pessoal, conforme noção explorada no capítulo anterior), seriam conduzidas as escolhas feitas pelas atrizes no desenrolar da narrativa.

A base de criação de uma realidade paralela proposta para as personagens seria iniciada desde as primeiras leituras do texto, sendo retroalimentada por todo o processo, inclusive no período das apresentações em temporada. Isso significa que o trabalho de investigação de uma consciência ‘fictícia’ teria seu início pré-estabelecido no processo de mesa, porém, permaneceria ativo nas demais etapas subsequentes, ou seja, não havendo no decorrer do processo a intenção de oferecer às composições um caráter definitivo, principalmente, por almejarmos composições híbridas, e, portando, dotadas das oscilações comportamentais possíveis ao ser humano e diretamente influenciadas pelo cotidiano, que, conforme já abordado, também se constrói por um passado acumulado, gerando continuamente, instâncias de amadurecimento.

2.3 – Trabalho de mesa

O processo de leitura e estudo do texto foi iniciado com os primeiros focos apontados para a relação entre ator/personagem/ação no instante da atuação. Nesse período, foram discutidas diversas possibilidades dentro do que seriam — na esfera comportamental — ações e reações motivadas pelas situações propostas pela dramaturgia.

Esse primeiro contato foi organizado em um bloco de três encontros, nos quais foram feitas as primeiras leituras coletivas. Nesse momento, essas leituras poderiam ser interrompidas e permeadas por discussões sobre as principais ideias do discurso, além de uma primeira análise sobre o comportamento das personagens e suas características dentro da construção de seus perfis. Assim, em diálogo com Stanislavski, foram eleitas algumas possibilidades relacionadas à biografia das personagens, levantando situações do passado e sua reverberação dentro do que seria essa construção no presente proposto pela narrativa.

As atrizes tinham autonomia sobre as impressões acerca desses perfis e buscavam identificação com pontos do comportamento de suas personagens, principalmente no âmbito emocional, levantando possibilidades que dialogassem com o que era proposto pelo texto. Iniciou-se um exercício de apontamento de caminhos de identificação com as escolhas que seriam feitas dali para frente.

Em meio ao processo, a leitura foi permeada pelo levantamento de algumas questões que deveriam ser refletidas pelas atrizes em seu processo individual de composição, a exemplo de: como as falas das personagens fluíam em suas vozes individualmente? Quais eram os elementos impulsionadores das atitudes das personagens? Quais seriam os possíveis subtextos das ações? Em que cada personagem estaria verdadeiramente interessada, além do que era proposto pela dramaturgia? Como cada atriz percebia o discurso da personagem reverberando em si?

Com base nestes questionamentos, buscou-se o estabelecimento de uma relação análoga das atrizes com suas personagens. Stanislavski defendeu esta ideia desde o início de seus estudos, ao utilizar como objeto de investigação sua montagem de “A desgraça de ter espírito” (1916-1920), citada no livro “A criação do papel” (2015), onde ele diz que:

Se o ator é forçado a buscar auxílio para estabelecer as circunstâncias externas e internas e as condições de vida das personagens da peça, deverá, de início, tentar responder sozinho às suas próprias perguntas, pois só assim poderá sentir, quais são as perguntas que pode fazer a terceiros sem violentar sua própria relação individual com o papel.⁹⁸

Nesse contexto, em um dos momentos da análise, a atriz Nalú Miranda (que, a princípio, interpretaria Gertrudes), levantou questionamentos sobre alguns pontos do texto e das

⁹⁸ STANISLAVSKI, 2015, p. 22.

possibilidades propostas pelo autor, considerando possíveis empecilhos em seu processo de composição na busca por uma relação análoga com sua personagem, com a qual, não eram identificadas, pela atriz, similaridades.

Esse levantamento, considerado prematuro, indicou a necessidade de cautela na análise das potencialidades do discurso dramático buscando meios de adentrar suas diversas camadas. A atriz expôs suas dificuldades de apropriação desse discurso, avaliando de forma pessoal o comportamento de Gertrudes, em detrimento do espaço analítico em voga naquele momento.

Para Stanislavski “O ator deve lembrar-se de que sua própria opinião é melhor que a de um estranho, melhor mesmo que uma opinião excelente”⁹⁹, porém, ainda que considerando este ângulo, essa opinião, deverá observar aspectos análogos entre ator e personagem. A perspectiva do ator e suas experiências de vida devem somar-se às características da personagem proposta pelo autor. “A imaginação do ator adorna o texto do autor com fantasiosos desenhos e cores de sua própria paleta invisível”.¹⁰⁰ Deste modo, o ator não deveria desconsiderar seus posicionamentos diante da realidade imaginada para a personagem, utilizando para tanto sua intuição como importante ferramenta (ainda que a intuição possa ser observada como um elemento estritamente pessoal), deixando-se conduzir pela lógica estabelecida para a personagem, em função das características e do contexto ao qual ela possa ser inserida.

Em prosseguimento ao percurso de composição do espetáculo, no último encontro do bloco foi solicitado que as atrizes exercitassem fora dos ensaios uma leitura individual do texto, sem interrupções, sendo com isso observada a fluidez do desenvolvimento do discurso num âmbito mais existencialista, dando ênfase às questões psico-comportamentais de suas personagens. Foi asseverado, naquele momento, que Nalú tentasse não travar um desacordo com o que era sugerido pela narrativa e que não alimentasse uma batalha psicológica consigo mesma, mas que utilizasse seu tempo na tentativa de compreender as peculiaridades da personagem e, por meio disso, exercitasse uma aproximação com o discurso, colocando-se — mesmo que teoricamente — em situação.¹⁰¹

Esse caminho seria direcionado às três atrizes, na tentativa de abrir espaço de compreensão — ainda que sob o ponto de vista das personagens —, dos elementos motivadores

⁹⁹ STANISLAVSKI, 2015, p. 23.

¹⁰⁰ *Idem.*

¹⁰¹ Essa premissa dialoga com o “se” ou “por que motivo” difundido por Stanislavski, e será explorada no próximo subcapítulo.

do comportamento daquelas mulheres, principalmente no âmbito das ações/reações influenciadas por circunstâncias emocionais, e somente então, conectar esses elementos à visão pessoal das atrizes dessas circunstâncias. Elas comporiam suas características e atitudes, em função da lógica estabelecida para Gertrudes, Madalena e Lúcia, com base fundamentada nas ações e diálogos propostos por Araújo, considerando a estrutura dramática pré-definida de “Há vagas...”, não havendo portanto, justificativa para qualquer desvio. O trabalho seguiu sob essa perspectiva.

2.3.1 – Organização da fala

O principal meio de exercitar a espontaneidade na investigação baseou-se em improvisações, na busca pelo estabelecimento do jogo entre os atores. Miranda, em grande parte de suas experiências com a CTA, especialmente em “deve haver...”, criou sua dramaturgia coletivamente com seu elenco, que, em paralelo, compunham suas personagens/criaturas/figuras por meio de elementos construídos com base nessas inúmeras horas de improvisação.

Todo esse processo possibilitaria uma inevitável intimidade dos seus criadores com a obra, que é original e distinta das composições realizadas com base em um texto prévio, escolhido sem qualquer vínculo anterior com o que será montado. Se compararmos esses dois modos de composição dramática, poderia se identificar uma relação dicotômica.

Baseado na experiência de 2005 com “Há vagas...”, optou-se então, dessa vez, por um trabalho de mesa mais rigoroso, com um acompanhamento para o trabalho vocal conduzido por Sulian Vieira, que possui vasta experiência em pesquisa relacionada à voz e apresentou técnicas que colaboraram com os modos de utilização das potencialidades do aparelho vocal no que tange à produção de sentido por meio da frequência, do timbre, da abertura e fechamento de frases, bem como das pausas, e, conseqüentemente, do silêncio.

Além da produção de sentido, diretamente associada à expressividade, Vieira conduziu seu trabalho visando uma qualidade sonora em cena que permitisse a compreensão da narrativa,

mesmo nas situações em que as falas estivessem sobrepostas, em cochichos, sendo ditas a si mesmas, dentre outras possibilidades. O discurso seria conduzido de modo a proporcionar à plateia uma compreensão globalizada da obra, direcionando esse espectador, para que ele escutasse com clareza o que seria fundamental na captação do discurso, sem que fosse importante o entendimento de todas as falas.

Para tanto, elaborou-se um mapeamento com a organização do texto em “blocos de sentido” e “palavras-chave”. Isso foi feito devido à necessidade de compreensão do discurso falado, o que por consequência, trouxe coloquialidade às falas, uma vez que existia a necessidade de recepção detalhada de algumas palavras mapeadas e pontos específicos do discurso narrativo, o que proporcionaria a compreensão da obra como um todo, isto é, mesmo sem haver compromisso com seu entendimento detalhado, mas sim, com a assimilação das situações e das relações estabelecidas por meio dele.

2.3.2 – Discurso narrativo de “Há vagas...”

“Há vagas...”, tem sua narrativa centralizada no cotidiano de três mulheres que dividem uma quitinete. Gertrudes é a dona do local e aluga vagas para Madalena e Lúcia. A princípio, a necessidade de locação das camas de sua residência parece prioritariamente financeira, porém, no desenrolar da narrativa, percebe-se a condição emocional de Gertrudes, em ocupar-se/preocupar-se/relacionar-se, demonstrando um carinho e um cuidado especial por uma de suas inquilinas, a jovem Lúcia, visto como exagerado por Madalena.

De fato, esse cuidado confere exagero, dado o agravante de que Lúcia mora na quitinete há pouco tempo, situação diferente de Madalena, que já divide o espaço há alguns anos. Gertrudes cuida da ‘frágil’ menina como uma mãe, chamando-a inclusive de filhinha em alguns momentos da peça.

No desenrolar da história, Gertrudes demonstra por meio de suas escolhas que sua necessidade de existir para o outro a confunde, em atitudes que permeiam a generosidade, a cumplicidade, o cuidado e o afeto. Antes, em momento comentado pelas personagens como

passado, a solitária senhora, abandonada há anos pelo marido, viveu momentos de cumplicidade com a enfermeira Madalena, a mais antiga inquilina, que, nos mínimos sinais de controle esboçados pela dona da quitinete, sempre esclareceu sua autonomia enquanto mulher e dona de si.

Com um comportamento aparentemente casto — uma das principais características de sua composição —, relacionado ao moralismo religioso, Gertrudes aponta direcionamentos opostos aos modos de agir de Madalena, que tem traços feministas, defendendo sua independência e autonomia sem medir palavras enquanto se expõe.

Em meio a essas duas mulheres com personalidades antagônicas, está Lúcia, jovem, e que, no decorrer da peça, passa por um suposto problema de saúde, permanecendo em grande parte da narrativa, deitada em sua cama, exceto em poucos momentos nos quais ela nitidamente se trai, como em uma festa proposta por Madalena na ausência de Gertrudes, em que as personagens iniciam um processo de desmascaramento mútuo, expondo fraquezas de maneira densa e abrindo possibilidade de composição de uma atmosfera de constrangimento. Esse constitui o ponto alto da dramaturgia e o momento que suscitou grande atenção na montagem, em que as “palavras-chave” não poderiam passar despercebidas, haja vista que eram fundamentais para a compreensão do todo.

2.4 – Sobreposição de falas e discurso emocional

Uma opção relacionada à forma de falar consistiu na sobreposição das falas em momentos mapeados. Esse trabalho, que a princípio parecia gerar certa confusão no discurso, mostrou-se muito eficaz, e foi um importante ponto prático na busca pela verossimilhança.

O que não sabíamos, nesse caso, é que pode existir no ator, mecanismos que tendem em retornar aos modos de falar organizadamente. Isso foi percebido de forma recorrente, de modo que as atrizes precisariam constantemente reorganizar suas falas (ou desorganizá-las) em sobreposição. Esta opção dialoga com o recurso da **cena suja**, explorado no capítulo 1, uma vez que, organicamente, as falas tendiam a buscar uma organização formal, sendo ditas, uma

após a outra, ou seja, esperava-se o término de uma fala para se iniciar a outra, e isso desfazia todo trabalho de sobreposição, que na prática, mostrou-se um trajeto contrário à organicidade.

Foi feito, então, o estudo referente ao discurso da obra e, por meio dele, definiu-se a “solidão” como norteadora do comportamento das três personagens. Com as distintas personalidades apresentadas por Araújo, foi pedido que as atrizes criassem uma cena biográfica, com falas alheias as do texto original, com liberdade para situações sem nenhum vínculo — no que tange à dramaturgia — com o que seria levado para o palco ao se contar aquela história.

Foi traçado, ainda, o esboço de um mapa emocional pelo qual as personagens transitariam, para, no período de levantamento das cenas, tentar aproximar esse mapa dos anseios das próprias atrizes, o que, posteriormente, poderia colaborar com suas composições.

Fomos, desse modo, compondo uma consciência emocional “fictícia”, defendida por cada uma das atrizes, sob a orientação de que deveriam ter como premissa o autoconvencimento pessoal, gerado pela preservação de suas características análogas na tentativa de fortalecer laços para defendê-las em cena. Não seria interessante nenhuma característica injustificada, por mais absurda que parecesse, conforme abordagem do poder de convencimento da obra, citada no capítulo 1. Ou seja, era preciso que elas compreendessem e defendessem as ações e as reações de suas personagens, colocando-se no lugar das mesmas.

Esse procedimento também dialogaria com o “se” ou “por que motivo”, difundido por Stanislavski. Para ele, “o *se* atua como uma alavanca que nos ajuda a sair do mundo dos fatos, erguendo-nos ao reino da imaginação”¹⁰², sugerindo ao ator imaginar-se na ‘vida da personagem’, dando a este ator, individualidade de escolha diante dos fatos. Ele reforça essa ideia ao afirmar que “ninguém os força a crer ou descrever em coisa alguma. É tudo claro, franco e evidente. Faço-lhes uma pergunta e espero que me respondam com sinceridade e precisão”¹⁰³. Sobre o “por que motivo?”, Stanislavski explica aos atores, por meio de seu personagem Tortsov, que este questionamento “Obriga-os a esclarecer o objeto das suas meditações, indica o futuro e fá-los agir”¹⁰⁴, e lembra a importância do conhecimento dos fatos que cercam a personagem, quando diz que:

‘Toda criação da imaginação do ator deve ser minuciosamente elaborada e solidamente erguida sobre uma base de fatos. Deve estar apto a responder a todas as perguntas (quando, onde, por quê, como) que ele fizer a si mesmo

¹⁰² STANISLAVSKI, 1999, p. 76.

¹⁰³ *Idem*, p. 77.

¹⁰⁴ *Ibidem*, p. 101.

enquanto incita suas faculdades inventivas a produzir uma visão, cada vez mais definida, de uma existência de ‘faz-de-conta’. Algumas vezes não terá que desenvolver todo esse esforço consciente, intelectual. Sua imaginação pode trabalhar intuitivamente.¹⁰⁵

Desse modo, Stanislavski deixa clara a importância da elaboração de uma base constituída por fatos imaginados, para que, a partir dela, devam se suceder as escolhas das personagens, conduzidas, nesse caso, pela vontade de seus interpretes, quer sejam essas escolhas, intuitivas ou não.

Outro aspecto a ser observado na montagem de “Há vagas...” faz diferenciação entre relação e situação. Para compreensão dessa abordagem, será preciso perceber o contexto no qual isso se aplicaria: na roda de diálogos, ao final de um dos ensaios, foi levantada a importância do estabelecimento de relações entre as personagens, e para que isso fosse de fato estabelecido, precisaria estar clara a situação ‘proposta’ pelo texto em consonância com a situação ‘criada’ pelas atrizes.

As personagens em questão, tinham características desenhadas por traços contraditórios e, desse modo, em momentos que, à primeira vista poderiam parecer comuns, existiam intencionalidades que contrapunham seus atos. Esses aspectos da dramaturgia teriam que ser observados com minúcia, para que as situações estivessem claras às atrizes durante a composição.

Além dos aspectos comportamentais, já que estávamos utilizando uma dramaturgia prévia, iniciamos, assim, o estudo das possibilidades oferecidas pelo texto nas falas, com foco em frequência, duração e silêncio¹⁰⁶. Se relacionarmos frequência à altura, ao tom e à nota¹⁰⁷ — como num contexto musical —, voltados para a produção de sentido, abriremos outros espaços de condução da voz.

Essa possibilidade foi considerada por Vieira, tornando-se eficaz no trabalho com as atrizes, em especial, na interpretação de Dina, na qual identificou-se no decorrer do processo, a necessidade da adoção de posicionamentos mais pragmáticos (se comparado ao percurso de Giselle e Gleide), ou seja, a inclusão de procedimentos relacionados à fala, que trouxessem

¹⁰⁵ STANISLAVSKI, 1999, p. 103.

¹⁰⁶ Sobre o *silêncio*, será tratado mais à frente, procedimentos utilizados no processo de ensaios, que exploraram o uso do recurso, procurando mantê-lo no resultado do espetáculo.

¹⁰⁷ LIGNELLI, 2014, p. 129.

fluidez aos diálogos da atriz, estreitando o relacionamento de sua interpretação com uma estética voltada à verossimilhança.

Buscou-se desse modo, aspectos mais coloquiais na condução do seu discurso, sendo necessário, porém, rapidez nos resultados (devido a necessidade de cumprimento dos prazos) sem que fosse comprometido o intuito de conferência de unidade nas atuações. Se considerarmos o fato das três atrizes terem, individualmente, uma relação diferenciada com o processo, esse poderia ser o maior desafio identificado até aquele momento.

2.5 – Reflexões sobre o princípio da investigação

Para melhor compreensão das escolhas processuais nessa terceira abordagem do texto de Araújo, será preciso fazer um breve apanhado sobre os modos utilizados em anos anteriores, especialmente para erguer a segunda experiência com “Há vagas...”, em 2005. Na época, estavam em cena as atrizes Carol Nemetala, Lanna Guedes e Nalú Miranda¹⁰⁸. Meses após a estreia, em uma segunda temporada, em cartaz no mesmo ano, Carol foi substituída pela atriz Waléria Durand¹⁰⁹.

Conforme exposto, a referida montagem foi feita de forma intuitiva, ou seja, sem bases metodológicas definidas, contando exclusivamente com a experiência de cada um dos artistas envolvidos. Esse caminho nos trouxe liberdade criativa por não haverem regras que norteassem o processo ou delimitassem a estética adotada, e, ao mesmo tempo que denotava frescor, trazia-nos também certa instabilidade. Estávamos em uma linha tênue de confusão conceitual. Na verdade, o maior objetivo da montagem, como em outros processos, de modo geral, seria de contar uma história sem deixarem passar despercebidas as nuances e os dramas internos daquelas personagens.

Além do trabalho das atrizes, outro ponto considerável, estava associado à encenação, que, conforme dito, se utilizava da Sala Adolfo Celi, anexa ao Teatro Goldoni, local que

¹⁰⁸ Ver fotografias nas páginas 26 e 111.

¹⁰⁹ Ver fotografia na página 110.

transformamos no ambiente principal de uma quitinete, com camas, uma pequena sala e uma copa, como se cozinha e banheiro estivessem atrás das duas portas ao fundo, que compunham o cenário. Segue registro fotográfico do ambiente de “Há vagas...” (2005), construído pelo artista plástico italiano radicado em Brasília, Salvatore Sciortino:



Figura 4: Fotografia de Alberto Costa, agosto de 2005.

Apesar da repercussão do espetáculo¹¹⁰, ao substituir Carol por Waléria (atrizes com históricos e modos de trabalho consideravelmente distintos), percebemos o primeiro complicador da falta de procedimentos no processo. Foi sugerida à Waléria uma composição com similaridades à atuação de Carol, o que, se considerarmos os objetivos atuais do presente estudo, era absoluto contraponto ao que se pretendia. Obviamente, a experiência não foi positiva, e a atriz cumpriu a temporada¹¹¹ em visível conflito com sua composição. Naquele momento, não se soube que caminho de condução seria mais adequado, e isso foi a primeira fagulha para a curta sobrevida da peça.

¹¹⁰ Ver panfleto de divulgação com prorrogação de temporada, ANEXO II, na página 113.

¹¹¹ Ver programa com informações de serviço da temporada, ANEXO II, nas páginas 114 e 115.

2.5.1 – Disponibilidade e resistência

Considerando a disponibilidade como um importante aspecto para o processo em questão, ou seja, uma abertura por parte do elenco aos objetivos específicos deste trabalho, principalmente por suas peculiaridades na tentativa de tornar a interpretação verossímil, tendo como base de observação o comportamento comum do ser humano em estado cotidiano. Em alguns momentos do processo foram exploradas situações que poderiam ser observadas como desprovidas de conflitos, podendo deste modo, à primeira vista, serem vistas como banais ou sem qualquer justificativa enquanto material para a composição de cena para teatro.

Esse contexto, poderia em alguns casos, coloca-las em situações que sobrepunham suas próprias convicções. Isso significa, que em “Há vagas...” para que fosse realizado um trabalho efetivo, seria necessário que o elenco estivesse disponível para a experimentação de uma estética de interpretação que talvez não estivesse concatenada com seus ideais a respeito da própria interpretação. É fato que em outros tipos de trabalho esta mesma disponibilidade possa ser fator fundamental, porém, podemos considerar que esta premissa, em alguns casos, não comprometa o resultado final do projeto.

Percebeu-se que o posicionamento pessoal poderia interferir diretamente na composição das atrizes em cena, o que deixava à mostra em suas performances a manutenção de vícios e maneirismos adquiridos durante sua formação, e, conseqüentemente reforçados na carreira, e isso comprometia potencialmente sua fluidez. Isso quer dizer que as atrizes, ao buscarem verossimilhança em suas ações, muitas vezes realizavam um trabalho muito mais voltado à eliminação de maneirismos, do que de composição de suas personagens e ações. Investigávamos uma interpretação com expressividade contida, expressões faciais de modo geral, pouco carregadas, e isso, na prática, destacava os vícios e maneirismos trazidos pelas mesmas do teatro tradicional.

Nesse caso, é claro que tratávamos de uma realidade específica, baseada em experiências também específicas, sem levantamento aprofundado sobre esses pontos, sendo apresentado aqui, portanto, em âmbito hipotético. Talvez o trabalho continuado de grupo, com pessoas que comunguem das mesmas indagações em suas investigações, possa ser identificado

com uma possibilidade menos atenuada para esse tipo de questão, como é o caso da CTA e os objetivos comuns de seus componentes.

O fato é que apresentamos uma realidade de trabalho com diferentes profissionais em cada empreitada, repetindo as parcerias, em um ou outro projeto. É nesse contexto que busco sistematizar um *modus operandi*, tentando ainda torna-lo útil àqueles que compartilham, ou não, desta realidade e suas especificidades, mas que, no caso da presente pesquisa, dialoga e considera diretamente, o trabalho realizado por um grupo fundado em 1989, e que se mantém até hoje.

Sobre a resistência, retomaremos o contexto que definiu a atriz Nalú Miranda para integrar o elenco de “Há vagas...” em 2014 (ela já havia feito o papel de Gertrudes nas duas experiências anteriores com o mesmo texto (2000; 2005)), onde, foi considerado pela mesma o molde relacional encontrado no trabalho da CTA, inapropriado, percebendo maior desafio na tentativa de compor relações em cena sem qualquer envolvimento emocional, camuflando seu processo pessoal e tornando-o imperceptível para o espectador.

A proposta se assemelhava a outros processos de trabalho já vivenciados com a mesma atriz em ocasiões distintas, a exemplo da própria montagem de “Há vagas...”, em 2005. Na época, o resultado da atuação de Nalú, tinha limites que necessitavam de maior aprofundamento, tanto nos aspectos interpretativos, quanto em sua abordagem pela direção no intuito de encontrar caminhos para que sua composição avançasse. Identificamos, de forma recorrente, pontos em seu trabalho que careciam das contradições exploradas na **atuação porosa**, na “inação dramática” ou ainda, no “nada cheio de coisas”, considerados em nosso contexto, importantes na busca pela verossimilhança.

A abordagem proposta pela atriz poderia gerar um resultado aquém de sua notória capacidade, a exemplo da cena final do espetáculo, que exigia muito no âmbito emocional, e, nos dois meses de temporada vivenciados em 2005, não alcançou os resultados esperados, nem pela direção e, tampouco, pela atriz. A proposta foi considerada pouco eficaz, e, questionada sobre seu interesse na investigação de outras possibilidades, ela negou sua permanência no projeto. Assim, seguimos na escolha de uma substituta para o papel de Gertrudes.

Após algumas sessões de leitura dramatizada e entrevistas com outras atrizes, passamos a contar com Dina Brandão para o papel. Com quarenta anos de experiência em teatro, ela foi aluna de Dulcina de Moraes e era adepta do estilo de interpretação da grande mestra, mais

conhecido como “teatrão”, com regras claras, como o posicionamento frontal em cena, voz empostada, dicção detalhada e o espaço italiano de palco e plateia para as apresentações. A atriz pediu cautela no que diz respeito à sua inexperiência com a linguagem proposta mostrando-se interessada, e, afirmando reconhecer certa sofisticação no trabalho, aceitou a empreitada.

2.6 - Composição das personagens

O processo, em sala de ensaio, foi dividido em três etapas: a primeira, para experimentos e criação de cenas em cima de temas relacionados aos traços de personalidade das personagens; a segunda, para improvisações com trechos do texto memorizados com dinâmicas que exercitassem o livre trânsito dentro do ambiente de atuação e o domínio de circulação neste espaço; a terceira, para os exercícios vocais, sobreposição de falas, escolha das palavras-chave, variação de frequência e silêncio.

Influenciados pela experiência com o espetáculo “Fragil” (montado por meio de processo colaborativo, onde Giselle e Gleide também compunham o elenco) e pelo trabalho da CTA (que também carrega em seu modo de composição traços colaborativos), foi proposta a inclusão de procedimentos relacionados a essas duas referências, porém, adaptados à nossa realidade de erguer um texto pré-elaborado.¹¹²

Foi proposto às atrizes que trouxessem uma composição (cena) que tivesse como base o passado de suas respectivas personagens. O material dramaturgico não seria necessariamente retirado do texto original, nem havia obrigação que fosse elaborado com características de linearidade e, nem tampouco, precisaria se localizar no presente, ou na quitinete que serviria de ambiente para a peça. Elas teriam ampla liberdade, guiando-se pelas características biográficas e comportamentais imaginadas para suas personagens.

Essa composição dialogaria com a abordagem de Stanislavski sobre a “imaginação”, em que ele assevera o seguinte: “Imaginar *em geral*, sem um tema bem definido e cabalmente

¹¹² As dificuldades e descobertas encontradas no que difere o trabalho continuado da CTA e a criação isolada de “Há vagas...”, serão exploradas no próximo subcapítulo.

fundamentado, é trabalho infrutífero”¹¹³. Ele defende que o ator deva estar apto a responder a todas as perguntas sobre sua personagem, sugerindo, porém, atenção quanto aos limites dessa consciência, para que ele não corra o risco de “falsificar” sua vida em cena. Stanislavski afirma, ainda, que a imaginação “é capaz de afetar, por reflexo, a nossa natureza física, fazendo-a agir”¹¹⁴.

Esse trabalho biográfico, que já havia sido iniciado no processo de leitura, ao ser levado para a cena, esboçou a primeira impressão individual por parte das atrizes e suas composições. Giselle e Gleide trouxeram cenas fragmentadas, com certo onirismo, baseadas no que poderiam ser recortes do passado e do presente de Madalena e Lúcia. Dina contou uma história linear sobre Gertrudes, não menos interessante que as demais.

Durante todo o processo, ao final dos ensaios, eram realizadas conversas com comentários, avaliações e sugestões. Nesses momentos, as atrizes expunham seu ângulo sobre o trabalho. Foi percebida a necessidade de uma observação concatenada com questões relacionadas à expressão corporal e facial e com a expressividade contida em gestos minimalistas, de caráter interno, o que Stanislavski chamaria de “espírito”¹¹⁵ da personagem. A utilização do termo “espírito” por Stanislavski, é comentada pela Professora Doutora Maria Thais, no seminário “150 anos de Stanislavski” realizado em São Paulo em 2013, onde ela diz que:

Há aspectos em Stanislavski que são profundamente ligados a um pensamento filosófico que não dominamos. Quando ele diz “a vida do espírito humano”, espírito, para o russo, não é o mesmo que para o francês. Na Rússia, espírito e corpo não estão separados, por exemplo. Não muda tudo?¹¹⁶

Desse modo, podemos entender o termo em Stanislavski como um lugar da composição que está além do corpo e da materialidade, localizando-se em um território mais emocional ou sentimental. Seria muito mais um estado de consciência que de ação, ainda que estes elementos sejam coexistentes. Uma espécie de vida invisível que percebemos através da vida física. O que chamamos comumente de ‘alma’, ainda que o termo não guarde necessariamente qualquer

¹¹³ STANISLAVSKI, 2010, p. 103.

¹¹⁴ *Idem*.

¹¹⁵ *Ibidem*, 2015, p. 27.

¹¹⁶ PIACENTINI, 2014, p. 67, transcrição de entrevista da Professora Doutora Maria Thais concedida à plateia do Seminário “150 anos de Stanislavski” na SP Escola de Teatro em 11 de dezembro de 2013.

ligação com questões religiosas ou místicas, como por exemplo, a intuição, já explorada no capítulo anterior.

Em uma dessas conversas ao final dos ensaios, foi questionado às atrizes: como elas se percebiam em cena? Ou seja, num processo de observação, análise e/ou avaliação de suas performances — sob um ponto de vista supostamente externo —, como elas avaliariam suas interpretações? Unanimemente, elas responderam perceberem-se inexpressivas ao interpretar, creditando o fato à necessidade do uso de sutilezas e ao espaço dedicado às circunstâncias emocionais (que poderia estar associado ao que identificamos como ‘espírito’ da personagem).

Elas identificavam uma espécie de neutralidade na expressividade de suas interpretações, enquanto sua interlocutora discordaria, notando claramente a expressividade da colega, porém, sucessivamente, reconhecendo em si a mesma sensação, considerando também seus resultados aquém do era atingido pelas companheiras de cena. Havia, deste modo, uma auto percepção de engessamento ao interpretar, como se as mesma fossem impedidas pelos objetivos estéticos do trabalho, de exercerem sua expressividade.

Tais percepções eram incompatíveis com as observações externas (nesse caso, do diretor e assistente), abrindo espaço para que fosse observada esta peculiaridade na investigação, que tentava tornar verossímil as interpretações, tendo como base a contenção da máscara e dos gestos e/ou a ‘inação dramática’, na busca de ações que se aproximassem do cotidiano.

Nesse contexto, notava-se certo comprometimento da espontaneidade das atrizes em cena, e isso poderia estar ocorrendo devido ao espaço de atenção dedicado pelas mesmas às suas próprias performances, ou seja, poderia existir um espaço de auto-observação às suas composições, maior que o espaço que deveria ser dedicado às relações estabelecidas na cena, quer sejam: das atrizes com elas mesmas, entre si ou com as ações desenvolvidas, sendo observada a necessidade de abertura de uma maior atividade intuitiva naquele momento, dando espaço à ação de seus subconscientes, o que poderia levá-las a alcançar estados de maior imersão, além de colaborar com sua fluidez em cena.

Essa afirmação se baseia na ideia de que o subconsciente seja fundamental para que a fluidez e a espontaneidade existam, não cabendo, assim, a tentativa de dominá-lo, pois isso poderia significar sua eliminação. Stanislavski diz que “o subconsciente é inacessível ao nosso

consciente. Não podemos penetrar nesse domínio. Se, por algum motivo o fazemos, o subconsciente se transforma em consciente e morre”¹¹⁷.

Isso sinaliza que o ator, ao estar em cena, deveria deixar-se levar pelas circunstâncias já elaboradas e investigadas. Existe um momento em que é preciso deixar-se conduzir pela consonância das questões análogas às personagens, identificadas durante o processo. É preciso ainda que o ator possa, por meio dessas circunstâncias, dar autonomia à sua intuição, que conseqüentemente se confundiria com a intuição da personagem, ou seja, conduzir-se para que se possa deixar ser conduzido, e assim, agir de modo que a espontaneidade gerada por esse estado paradoxal de ‘passividade ativa’, seja um apoio fundamental para o estabelecimento da pretendida verossimilhança.

Stanislavski diz que “Um fluxo constante de espontaneidade é a única maneira de se manter o frescor de um papel, e de se assegurar sua constante evolução [...] O imprevisto costuma ser uma poderosa alavanca no trabalho criador”¹¹⁸. Desse modo, ele relaciona não apenas o espaço à atividade do subconsciente, quando o ator deixa-se levar pelas circunstâncias propostas, mas ainda sugere, o imprevisto como elemento de grande valia para a espontaneidade. Esse imprevisto pode ser diretamente associado à improvisação, que é base do trabalho da CTA, sendo também utilizada como importante ferramenta na presente investigação.

Em “Há vagas...”, para que fossem abertos espaços para ações imprevistas, foram mapeados alguns pontos no desenrolar da narrativa, ou seja, existiam momentos em que as atrizes necessariamente desenvolveriam suas ações em lugares e com movimentos determinados, como por exemplo o momento do banho de Madalena, ao qual existiam os sons da água que percorriam o ambiente e desembocavam no chuveiro. Estes momentos mapeados, eram executados em consonância com suas necessidades técnicas, em especial, com a sonoplastia, porém, faziam parte de pontos isolados do espetáculo, que, em sua maior parte, era costurado por ações sem predeterminações, principalmente no tange aos afazeres do cotidiano da casa, como por exemplo: comer algo, beber água, acessar o computador, o celular, dobrar roupas, arrumar as camas, varrer a casa e demais possibilidades. A dramaturgia seguia seu curso através dos diálogos, que em grande parte tinham caráter existencial, permeado por ações

¹¹⁷ STANISLAVSKI, 1999, p. 42.

¹¹⁸ *Idem*, 1997, p. 80-81.

definidas pelas atrizes no calor da hora, abrindo caminho, deste modo, para um exercício de liberdade de circulação no espaço.

Assim, a cada ensaio, ou, posteriormente, nas sessões do espetáculo, poderiam existir desenhos distintos de movimentação, bem como, influências diversas nos modos de execução dos diálogos em cena, a depender da distância em que as atrizes estivessem entre si e as ações que estivessem desenvolvendo. Por exemplo, uma mesma cena executada enquanto Madalena folheava uma revista, na sessão seguinte poderia ser feita enquanto a mesma comia uma maçã, o que influenciaria diretamente em sua fala, dada a necessidade de condução do texto, no primeiro caso, dividindo atenção com a revista e no segundo, sendo dito em consonância com a mastigação. Esse exercício foi bastante efetivo na tentativa de amenizar a sensação das atrizes de engessamento em cena, o que transferia sua atenção à pequenas ações auxiliando-as na imersão nas circunstâncias propostas e conseqüentemente, gerando fluidez na execução dessas mesmas ações.

Além da clareza quanto à liberdade de movimentação em cena, seria preciso, no intuito de avançar, que as atrizes fossem surpreendidas entre si, ou seja, que criassem situações que não apenas as envolvessem pessoalmente nas proposições, mas que de algum modo, envolvessem sua colega de cena, como por exemplo a solicitação de uma ajuda para se vestir, ou ainda, o empréstimo de um objeto, o oferecimento de alguma coisa para comer, desde que, obedecendo as premissas apontadas pela dramaturgia e pela composição elaborada para as personagens, dentro do que poderiam fazer parte de suas personalidades, com a influência de questões do passado e do presente imaginado para tal, conforme já explorado anteriormente.

2.7 – “Há vagas...” e “deve haver...”: texto prévio *versus* dramaturgia original

Ao eger como base da investigação a montagem da CTA “deve haver...” e utilizar suas experiências em trabalho continuado de grupo, iniciado em 1989 e a montagem de “Há vagas...” em 2014, foram percebidas peculiaridades que tinham associação direta com as relações estabelecidas entre ator/diretor/obra, e que guardavam diferenças e confluências que influenciariam diretamente nos resultados dos dois processos em questão.

No que se refere a utilização de uma dramaturgia elaborada com base na criação coletiva por meio de improvisações, a matéria-prima desse registro partiria das próprias ações espontâneas dos atores, que, posteriormente levariam este mesmo texto para a cena. Obviamente, esse aspecto não garantiria em sua reprodução a fluidez e a espontaneidade características do trabalho da CTA¹¹⁹, e nem mesmo, existiria qualquer garantia de sua permanência *ipsis literis* no texto escrito, ou ainda, posteriormente, na versão final do espetáculo.

O caso é que, uma criação resultante de momentos de improvisação, pode trazer em sua estética certa fluidez muitas vezes não encontrada em um texto pré-elaborado, escrito por um autor sem qualquer vínculo com os responsáveis por sua montagem, seja porque viveram em tempos distintos, localizações distintas, por sua tradução ou simplesmente por traços da escrita do próprio autor, que pode ter especificidades diversas, dependendo do seu estilo.

O discurso elaborado por meio da improvisação, guarda familiaridade com os atores/criadores, que de forma espontânea, o exploram gerando essas cenas que culminarão no espetáculo. Ao retornar ao material escrito, esses atores podem notar sua identidade presente nas entrelinhas (ainda que, de forma subjetiva), o que poderia tornar seu processo de reprodução e ação em cena mais fluido, gerado pelo retorno daquela criação ao seu ponto de partida, para assim, ser enfim utilizado como cena, ou ainda, como parte ou semente de um propenso espetáculo.

Em contraponto, no trabalho realizado com um texto elaborado previamente, como é o caso de “Há vagas...”, apesar de termos nos traços da escrita de Araújo uma fluidez peculiar, tratamos de uma obra que comemorou em 2014, quarenta anos, escrita em plena ditadura militar, forte período da autoafirmação feminina na conquista de seu espaço social nos mais diversos aspectos, desde morais aos seus direitos de cidadania. A rigidez exacerbada no comportamento da personagem Gertrudes que contrapunha a feminilidade e independência de Madalena, são espelhos das necessidades discursivas da mulher na década de 1970.

É certo que muito ainda há que ser conquistado, porém, trazer para 2014 este discurso, com o fervor característico de um período marcante na recente história do Brasil, tornando-o um recorte da realidade atual, tornou-se desafiador. Ao considerar a ideia de que a narrativa de

¹¹⁹ Mesmo porque — em um processo de colaboração —, uma cena criada por determinados atores em ensaio, ao ir para o espetáculo, não necessariamente precisaria ser interpretada pelos seus criadores.

“Há vagas...” poderia se desenvolver na atualidade, não seria uma regra, porém, por estarmos lidando com uma estética que contempla a verossimilhança com o cotidiano, consideraríamos o fato de ser algo que ‘parece verdadeiro’, ou ainda (retornando novamente ao argumento conceitual apontado no capítulo 1), que guardasse a ‘convicção de verossimilhança’, aproximando-o tendenciosamente de nós mesmos enquanto espectador e ao nosso comportamento comum.

Desse modo, uma possibilidade de leitura do espetáculo por parte do público contemplaria ainda a verossimilhança em elementos visuais da cenografia, tentado que fosse crível à plateia sua ocupação do espaço como visitante invisível, no intuito de que essa experiência “parecesse verdadeira”. Sentir-se efetivamente dentro desse ambiente fictício, tornou-se parte dos objetivos da montagem, e, talvez possa ser considerada uma das confluências com “deve haver...” que não apenas conduzia o espectador a sentir-se dentro da obra, mas o confundia em sua apreciação dificultando a identificação do que seria interpretação, improvisação ou ‘vida mesmo’, ou ainda, ‘que isso não importasse’, conforme já exposto pelas palavras do próprio diretor.

Se considerássemos para a montagem de “Há vagas...”, manter a dramaturgia em seu período de criação, ou seja, na década de 1970, essa percepção sofreria consideráveis modificações, pois acrescentaríamos a possibilidade dessa mesma plateia saltar de seu tempo atual (contemporâneo) para instalar-se em um tempo histórico (ainda que recente). Muitas obras literárias, filmes ou até mesmo montagens teatrais fazem muito bem isso e podem nos transportar para as mais diversas possibilidades no que tange ao tempo/espaço, porém, não nos interessaria esse deslocamento, no intuito de tentar proporcionar à plateia a experimentação da possibilidade de existência daquele ambiente em tempo real, ou seja, em seu próprio tempo no momento de realização do espetáculo, podendo aquela quitinete estar situada em uma metrópole como Brasília, onde foi apresentada, estando estabelecida em qualquer lugar dessa mesma cidade ou ainda, de qualquer outra cidade à qual o espetáculo pudesse vir a se apresentar, não fechando em suas características visuais, elementos que delimitassem sua localização.

As diferenças encontradas nas duas possibilidades dramatúrgicas apresentadas, por seus aspectos predeterminados por um autor sem vínculo com a montagem, ou elaborados pelos próprios artistas que irão erguê-lo em cena, influenciam diretamente o trabalho de interpretação desses textos por parte do elenco, principalmente ao considerarmos a possibilidade de aproximação dessas interpretações com o comportamento comum no cotidiano.

Isso significa que podemos considerar como complicadora a tentativa de erguer um texto pré-elaborado, como é o caso de “Há vagas...”, tanto pelo manuseio das características influenciadas pelo período de sua elaboração, quanto pela condução do seu discurso de forma prática, buscando fluidez e espontaneidade em circunstâncias que muitas vezes sugerem ações fechadas ou predeterminadas pelo autor.

O trabalho de mapeamento do texto abre espaço para a introdução de ações imprevistas no momento de sua execução, proporcionado principalmente pelo exercício de improvisação dos atores no processo de ensaio, no intuito de preparar terreno para a execução de ações intuitivas elaboradas no calor da hora durante a execução das cenas, o que solicita do processo a instauração de intimidade do ator com a obra. Essa intimidade pode ser alcançada pelo estudo do texto, além da composição imaginativa da vida da personagem, ambos minuciosos, elaborados no processo de ensaios, na tentativa ultrapassar o conhecimento do discurso narrativo, utilizando-o deste modo, como percurso na condução de um amplo leque de possibilidades.

2.7.1 - Criação isolada *versus* trabalho continuado de grupo

Outra importante constatação no processo, foi determinada pelas peculiaridades do trabalho continuado de grupo e da escolha de artistas distintos para um projeto isolado. No primeiro caso, temos a CTA como base analítica e no segundo a montagem de “Há vagas...” de 2015, além das referências anteriores do mesmo espetáculo.

No trabalho da CTA, (ampliando a análise para além de “deve haver...”), considerando o percurso do grupo, desde 1989 até 2004 na realização de 07 espetáculos¹²⁰, percebe-se um desenvolvimento de linguagem em investigação continuada norteado por interesses em comum dos seus componentes. Com diferentes abordagens em cada espetáculo, o grupo se abriu para a

¹²⁰ Montagens realizadas pela CTA entre 1989 e 2004: 1989- Sísifo, 1992- Mann na Praia, 1994- Minh’Alma é Imortal, 1995- $7x^2=y$ uma Parábola que Passa pela Origem, 1996- A Noite de Todas as Ceias, 2002- Uma Coisa que Não Tem Nome (e que se Perdeu), 2002- Um Bando Chamado Desejo, 2004 – deve haver algum sentido em mim que basta.

investigação de possibilidades relacionadas à interpretação, conectadas com uma relação mais focada no ‘estar’ em cena, que ‘ser’ em cena. Isso pode ser identificado principalmente a partir de 2002 como o espetáculo “Uma coisa que não tem nome (e que se Perdeu). Naquele momento o grupo se interessava pela desconstrução de um estilo interpretativo atrelado às convenções teatrais, explorado nos espetáculos anteriores e que, aos poucos, tornou-se obsoleto para seus integrantes.

Uma das fases do processo criativo passava pelo trabalho identificado pelos atores da CTA como “desintoxicação”, que seria a tentativa de anulação dos vícios e maneirismos herdados do teatro convencional. Essa tarefa de limpeza e despojamento, encontrava seu lugar após as exaustivas horas de improvisação exercitadas pelo grupo, que especialmente em “deve haver...”, passou pelo processo de montagem de sete meses, com encontros diários de seis horas de trabalho. Muitas vezes eram propostas situações com improvisos que ultrapassavam 01 hora de duração. Esse procedimento diluía a ansiedade do ator gerada pela busca de resultados, além de dilatar a duração das ações, que almejavam atmosferas cotidianas. Sobre o uso da improvisação Miranda justifica o seguinte:

“Uma consideração importante é sobre a que a gente chama de improvisação. Não se trata de soltar os bichos e vamos ver o que acontece a partir daí. A improvisação é um trabalho de construção em que se requisita uma disponibilidade particular desse ator, onde o ator possa lidar com a situação da forma mais originária, da forma menos pré-concebida possível, mais reativa no bom sentido. A improvisação não significa tentar construir a cena a partir de seus instintos íntimos. Não é: abandone sua consciência ou deixe falar sua consciência. É uma tapeçaria difícil de construir. Como tentar lidar com a situação de forma ‘honesto’ com os destinos que aquela situação vai te dando”.¹²¹

Os procedimentos da CTA (principalmente no que tange aos exercícios de improvisação, além de seus interesses convergentes), serão analisados sob a influência da relação estabelecida entre seus integrantes, que compartilhavam de um ideal — ainda que esse ideal, paradoxalmente, fosse a fuga do ideal —, proposto por exemplo pelo que entenderíamos como o naturalismo puro, conforme já explorado anteriormente.

O grupo desenvolveu em seu trabalho continuado (na relação ator/diretor/obra), uma desenvoltura proporcionada pela intimidade estabelecida entre si e com o meio investigado. A

¹²¹ Disponível em vídeo: <https://ciateatroautonomoirmaosguimaraes.wordpress.com/page/2/>. Acessado em 15 de fevereiro de 2016, 17:45.

atriz Miwa Yanagizawa, afirma que em “deve haver...” as personagens “colhem no passado do próprio processo suas referências”¹²². Esta afirmativa deixa clara a incorporação desse processo como material criativo para o espetáculo, onde tem-se um amadurecimento dentro do trajeto a ponto de se utilizar as próprias referências do meio como material afetivo para as relações estabelecidas na cena. Nesse caso, conforme já citado em Ferracini, a efemeridade do presente que continuamente o transforma em passado, trabalha em prol de um acúmulo referencial dentro da própria obra, fonte incessante de material que alimenta seus atores. Para reafirmar a consistência dessa construção relacional, Yanagizawa diz:

“Trabalho com pessoas em que confio muito. Essa é uma das bases da companhia que permite que a gente percorra territórios desconhecidos sem um mapa nas mãos. Mas é certo que o grande eixo agregador é o próprio trabalho. O afeto, o desejo, a necessidade de enfrentar o trabalho”.¹²³

Desse modo, fica claro que as relações estabelecidas na CTA são a consolidação de objetivos paralelos, e, principalmente, do objetivo comum de investigar territórios desconhecidos no que se refere à criação artística.

Em “Há vagas...”, conforme exposto, existiram contrapontos relacionados aos procedimentos e às relações estabelecidas pelo grupo. Em análise não apenas dos fatos que levaram à essa constatação, mas também dos desdobramentos desses mesmos fatos dentro do percurso criativo e no espetáculo resultante do projeto, foi identificada a importância de determinados pontos primordiais ao andamento do processo.

Levar para a cena uma estética com traços definidos por um trabalho continuado, como no caso da CTA, conforme exposto acima, porém, num contexto relacional pautado pela escolha de artistas com carreiras distintas, como em “Há vagas...”, pareceu, a princípio, uma tarefa alcançável sem maiores percalços. O caso é que, por estarmos tratando de artistas com objetivos diferenciados (com desejos e necessidades individuais, podendo as mesmas não estarem concatenadas ao projeto), trouxe algumas dificuldades, relacionadas em determinadas situações às convenções teatrais resultantes do caminho pessoal de cada uma delas.

¹²² Disponível em vídeo: <https://ciateatroautonomoirmaosguimaraes.wordpress.com/page/2/>. Acessado em 16 de fevereiro de 2016, 19:57.

¹²³ *Idem*, 20:16.

As individualidades e peculiaridades na relação com o elenco em “Há vagas...”, solicitaram a aplicação de diferentes procedimentos de acordo com suas necessidades, a exemplo das recepções divergentes sobre a proposta estética do projeto e sua reverberação nos resultados do trabalho realizado em cena.

É fato que isso, de certo modo, abriu caminho para a ampliação das possibilidades investigadas no projeto na busca pela verossimilhança na interpretação. Abriu caminho, ainda, para que o percurso fosse adaptado no intuito de dar unidade às relações estabelecidas entre as atrizes em cena, mesmo em se tratando de procedimentos absolutamente distintos, porém, que guardassem similaridades em seus objetivos estéticos.

Os fatos apontados sobre os procedimentos utilizados com as atrizes, abriram espaço para a busca de soluções quanto às dificuldades encontradas no que seria identificado como diferencial no processo de “deve haver...” e “Há vagas...”. O desafio seria sobrepor as lacunas deixadas pela ausência de uma relação de confiança estabelecida com o tempo, tendo como referência a CTA, e percebida como fundamental para o alcance dos objetivos estéticos do grupo.

Vale lembrar que “Há vagas...” foi produzida sob a premissa do cumprimento de prazo estabelecido pelo financiamento público, o que intensificou a necessidade de busca por soluções práticas que mostrassem efetividade em seus resultados. Para tanto foi necessário um considerável desvio de percurso dentro do que havia sido planejado (que será apresentado no próximo capítulo), mas isso ofereceu ao projeto o que pode ser considerada sua espinha dorsal: o fato de contarmos com as possibilidades encontradas no trabalho isolado de criação artística, considerando suas peculiaridades e a tentativa de se aproximar ou atingir uma estética de verossimilhança.

Foi observada ainda, a compreensão de possíveis impedimentos dentro desse contexto, como a consideração da existência de um texto prévio e a colaboração de artistas, que, a priori, não contam com uma mesma base de experiências, ou ainda, não compartilham seus objetivos criativos, mesmo que, num sentido mais amplo, e, por motivações diversas que se justificam em questões individuais, compartilham neste caso, de um mesmo espaço de experimentação.

3 – SONORIDADES DA CENA: PALAVRA, MÚSICA E SONOPLASTIA

3.1 – Adaptação do percurso

No processo de montagem de “Há vagas...”, a pouco mais de um mês para a estreia da peça, percebia-se uma espécie de estagnação do projeto. As observações do elenco quanto à ausência de expressividade em suas atuações, gerou certa instabilidade no percurso, principalmente no que se refere às premissas de investigação da contenção, das sutilezas, da “inação dramática” e da porosidade na atuação.

A necessidade de potencialização desses elementos, que sob o ponto de vista da direção pareciam estar claras para o elenco, ainda careciam de uma exploração mais detalhada e de aprofundamento conceitual para que fosse repassado às atrizes com maior clareza, para assim, talvez, ter outra devolutiva das mesmas. O caso é que, não havia tempo para uma retomada conceitual no processo, nem tampouco, para uma organização dos procedimentos reelaborada com maior minudência.

Naquela altura, os direcionamentos tinham sido os mesmos para as três atrizes. No caso de Gleide, ela considerou que a sensação de inatividade pudesse ocorrer devido ao exercício de contenção dos gestos com expressividade marcada, em especial, no que diz respeito as expressões faciais, com as quais, as demais também não estavam familiarizadas, principalmente se comparada à experiência das atrizes em outros processos criativos que indicassem uma estética sintonizada com outros estilos de interpretação.

Com os depoimentos de Dina e Giselle, ficaram reforçadas as impressões por parte do elenco, de sua inexpressividade em cena. Essa situação, algumas vezes, também foi exposta como uma sensação de engessamento, como se o corpo quisesse se expressar com todas as teatralidades exercitadas durante os anos, e elas lutassem contra isso.

Essa conclusão foi importante para que naquele momento déssemos continuidade ao desenvolvimento do trabalho, mas, para isso, precisaria ser fortalecida a relação de confiança

com a direção. A importância desse estabelecimento foi abordada por Fernández, quando ela trata da relação dos atores da CTA e Miranda, e da imprescindibilidade de certos laços, entre ator e diretor:

É importantíssimo que se crie uma relação de confiança entre o ator e o diretor, alimentando-se continuamente um do outro. Trabalhar no risco também porque um se abre ao outro. Dia a dia hão de perguntar: o que é que fazemos para melhorar o que se tinha? Como é que se pode estar mais profundo? Dotar de maior clareza o que há em cena? Trabalhar tendo a noção de que as certezas são frágeis. Procurar a criação de um lugar de incerteza, acredito, dá ao ator, paradoxalmente, uma tranquilidade que tem a ver com o fato de que o olhar do diretor tem a flexibilidade e a inquietação de querer que o trabalho seja dinâmico, vá se transformando em algo que seja novo, algo que não existia antes, no princípio dos ensaios. *E se ele trabalha com atores também desejosos de serem surpreendidos, desejosos do novo, do desconhecido, então serão os dois lados se somando neste alcance de um lugar diferente.* Uma escolha de cada uma das duas partes, um pacto a ser constantemente selado, para que possam seguir na mesma direção¹²⁴.

No experimento em questão, com seu caráter isolado (por não estarmos tratando de um grupo de repertório), foi considerada a experiência de Giselle e Gleide em “Fragil”, e o amadurecimento das relações proporcionadas por esse contexto anterior. O estabelecimento de confiança, conforme dito acima, ainda carecia de fortalecimento e, considerando ainda, as barreiras a serem ultrapassadas, o tempo tornava-se a cada dia, escasso.¹²⁵

É importante considerar que a montagem de “Há vagas...” foi patrocinada pela Secretaria de Estado de Cultura do Distrito Federal e isso trouxe um suporte material considerável, além da possibilidade de contratação de profissionais com experiência necessária às pretensões do projeto, porém, nesta relação, existia um prazo pré-estabelecido para o desenvolvimento do trabalho e para o alcance de resultados, e esse tempo (4 meses), tratando-se de um projeto experimental, poderia ser curto.

Os desvios e/ou adaptações encontradas no percurso, inevitavelmente dilataram esse prazo (tendo a montagem em tempo útil somado, uma duração de pouco mais de 5 meses), o que, ainda assim, não foi considerado suficiente para que experimentássemos outros caminhos que demandassem tempo, optando por possibilidades mais aproximadas à nossa realidade. Isso aproximaria o experimento à realidade de grande parte dos projetos artísticos

¹²⁴ FERNÁNDEZ, 1999, p. 122. Grifo meu.

¹²⁵ Estar numa relação contínua não garante, em nenhum aspecto, que as coisas tomem rumos mais efetivos, com resultados mais rápidos, ou qualquer coisa neste âmbito. Porém, pode colaborar nessa relação de confiança, que, na maior parte dos casos e de modo geral, estabelece-se com o tempo.

profissionais, considerando a submissão à urgência do cumprimento de prazos e as restrições de tempo impostas pela formalização do trabalho, porém, sem contarmos com as dilatações de tempo viabilizadas por acordos firmados, em geral, por objetivos comuns dos envolvidos.

Num contexto permeado por diversas pressões, Dina retoma a sugestão da exploração de um percurso diferente do proposto na relação entre ator/personagem, na tentativa de, em seu entendimento, garantir uma autopreservação emocional como intérprete. Os argumentos coincidiam com os mesmos apontados por Nalú nas fases iniciais do processo. Esbarrávamos, desse modo, num complicador recorrente, que afastou a primeira atriz que interpretaria a personagem Gertrudes, e que, devido ao complicador temporal da realidade atual, não poderia ser considerada como possibilidade para uma nova substituição.

Dina seguiu pautando-se nas premissas do teatro tradicional, citado anteriormente como ‘teatrão’, e sugerindo, ainda, o uso de mecanismos que pudessem radicalmente forjar os acontecimentos em cena. Essas sugestões, provavelmente não teriam qualquer base fundamentada no referido estilo de interpretação, porém, a atriz as defendia, crendo em suas potencialidades enquanto agente de convencimento, diferente das outras abordagens sobre o assunto. Dessa vez, devido à urgência dos fatos, o embate apontou caminho para outras possibilidades de direcionamento do processo.

É fato que esse caminho de composição da atuação já tenha sido, e ainda possa ser efetivo em diversas instâncias do teatro — dependendo dos objetivos que se pretende atingir —, mas também é fato, que a presente pesquisa beba com cautela nesta fonte, haja vista a consideração das citações de Stanislavski que não corroboram com esse pensamento. Em outros pontos, dentro do molde sugerido, a montagem de “Há vagas...” estaria caminhando na contramão de sua ideia de composição (em prol do alcance da verossimilhança, que era o objetivo central da investigação), e isso, precisaria ser rapidamente compreendido e acatado por Dina.

3.2 – Abordagem pragmática da cena

As proposições da intérprete de Gertrudes, em dado momento, assumiram posicionamentos que denotavam certa recusa pelos modos de trabalho propostos, e, apesar de parecer mais um complicador no andamento do processo, por outro lado, abriu caminho para outras possibilidades na investigação. Em recorrência à preparadora vocal, optou-se pelo uso de procedimentos que se mostraram um caminho bastante efetivo. A atenção solicitada pela relação de Dina com a proposta, fez com que investigássemos possibilidades mais voltadas para a forma, ou seja, desenhando as cenas no intuito de gerar tempos e entonações que tornassem a ação verossímil¹²⁶.

Ao experimentar essa moldagem na atuação de Dina, foi percebido que a atriz atingia, com maior facilidade, estados muito próximos aos propostos pela direção, e, desse modo, foi reforçada a necessidade de adoção de diferentes abordagens para cada uma das atrizes.

Giselle progredia com maior clareza dentro do que era proposto, e tendo como parâmetro a experiência em “Frágil”, percebeu-se uma compreensão mais efetiva da proposta por parte da atriz, levando-a a utilizar seu tempo de trabalho, focada na eliminação de exageros de expressividade e em seu autoconvencimento sobre os anseios imaginados para Madalena. A personagem mostrava-se notoriamente defendida pela atriz, progressivamente, a cada encontro.

Gleide, desde o início do processo, encarou uma batalha pessoal consigo mesma, principalmente no que tange à sua racionalidade enquanto atriz em detrimento do percurso emocional de sua personagem. Esses embates eram considerados por ela, um grande complicador de sua performance em cena, nesse, e em outros trabalhos como atriz durante sua carreira. Atenta a todos os acontecimentos, sua consciência mostrava-se ativa a tal ponto, que isso a impedia de fruir com espontaneidade. Exercitando deixar-se levar pelas circunstâncias, comemorava a cada experiência em que se sentia participante efetiva da ação, ou seja, apropriando-se da situação em seu momento presente, tornando-a viva, porém,

¹²⁶ Caminho a princípio, recusado por mim, mas visto como a melhor saída para a realidade apresentada, foi encarado, posteriormente, como uma grande oportunidade de reflexão do meu próprio trabalho.

percebendo-se também vulnerável à possível efemeridade e/ou inconstância dessa sensação de apropriação, sentindo-se traída por si mesma sempre que lhe escapava tal estado.

Nessa perspectiva, Vieira trabalhou com as três atrizes a busca de **palavras-chave** dentro de blocos de sentido e a **microatuação**, num contexto — que tem como importante referência as investigações desenvolvidas por Davini — em que interessariam, na cena, mais as ideias do que cada palavra isoladamente, sendo reconhecidos frequentemente como **palavras-chave**: ‘grupos de palavras’ em vez de palavras isoladas¹²⁷. Davini defende a importância do trabalho vocal e da valorização da função da voz e, conseqüentemente, da palavra em cena. Para tanto, aborda a importância do preparo corporal, claramente influenciado pela consciência intelectual que antecede a utilização dos demais elementos físicos de produção vocal, quando ela afirma que:

O componente intelectual da produção vocal não é abstrato. Ele reside, se determina e se realiza num corpo físico, é o lugar do logos e da produção do som, instâncias a partir das quais ele extrapola os limites da sua presença visível. Do mesmo modo como o pintor tensiona a tela antes de pintar ou o músico afina o instrumento antes de tocar, quem atua, prepara o próprio corpo para uma atividade que, por sua vez, deixa suas marcas nele, modificando-o. É nesse corpo que o tempo e a cena se realizam, em primeira instância. Ele é o primeiro palco para qualquer prática cênica¹²⁸.

A necessidade da intervenção de Vieira, a princípio, estava focada nas especificidades relacionadas à qualidade vocal das atrizes, principalmente, por se tratar de uma estética intimista, com sutilezas, volumes e entonações vocais que tinham como base o uso da voz no cotidiano, o que poderia acarretar pontos de divergência junto às necessidades cênicas de compreensão da narrativa pelo público.

Foi utilizado então, o mapeamento realizado desde o processo de leitura dramatizada, que dividiria as falas das atrizes em blocos de sentido. Esses blocos, posteriormente, foram trabalhados por Vieira separadamente, considerando possibilidades relacionadas à frequência como: entonação, abertura e fechamento de frases, pausas, além da **microatuação**. Para tanto, ela utilizou-se da seguinte premissa:

Abordar pragmaticamente um texto teatral é considerar o que ele pode, antes do que ele é ou significa, assim modulamos do paradigma da racionalidade abstrata ao devir das potencialidades do texto teatral e de sua contingência de atualização. Os resultados gerados pelo estudo pragmático

¹²⁷ VIEIRA, 2014, p. 63, *apud*, DAVINI, 2002.

¹²⁸ *Idem*, *apud*, 1998, p. 38.

podem explicitar as coordenadas para o trabalho do diretor e dos atores. Uma vez sabendo o que desejamos produzir em termos de efeitos, podemos projetar nossas ações em prol da eficácia da cena no tempo e no espaço, planejando e avaliando os procedimentos de ensaio.¹²⁹

A princípio, a possibilidade de encarar uma abordagem pragmática no contexto da montagem em questão, pareceu-me contraditório, uma vez que, em primeira instância, entende-se a pragmática como algo sistemático, logo, podendo ser considerado, distante do espontâneo.

Uma importante constatação nessa fase, foi perceber a relatividade eminente nessa discussão, perceber ainda, que um processo com bases pragmáticas não o classificaria, necessariamente, como impedor ou distanciador de resultados espontâneos de interpretação. Indo além, percebeu-se que a espontaneidade em cena, poderia ser trabalhada de diversas maneiras, pois, almejávamos um resultado verossímil, portanto, ‘parecido’ com a verdade (apesar das referências no trabalho da CTA, que propunham a composição das relações e das ações em cena, pautadas na realidade, e que, em “Há vagas...”, não poderia ser encarado com radicalismo).

Uma analogia ao uso da pragmática em processos, poderia ser identificada (ainda que superficialmente), por exemplo, na temporada de um espetáculo, que, repete-se diversas vezes com uma mesma duração e em horários pré-agendados. Assim, já estaríamos dentro de um molde pragmático, no qual o teatro se incluiria qualquer que fosse sua estética.

Levanto essa questão considerando outros momentos daquele processo de investigação, mais especificamente, as montagens que dirigi entre os anos 2005 e 2012, em que essa abordagem da pragmática era considerada por mim como opositora à necessidade de levar para a cena algo que, naquele momento, acreditava poderem ser ‘recortes do cotidiano’, desconsiderando que o fenômeno teatral, por si, não pudesse quebrar com a intenção de exploração da ‘verdade’, e exigia isso dos atores. Obviamente, hoje esta questão seria encarada com maior complexidade.

Esse ângulo de percepção do processo trouxe um esboço menos pretencioso do que poderíamos atingir enquanto resultado, principalmente no que se refere aos limites impostos pela própria linguagem teatral e a sua relação com o ator. E, nesse contexto, Vieira propõe

¹²⁹ VIEIRA, 2014, p. 71.

às atrizes a execução das ações sem a verbalização do texto, por meio de cenas mudas. Esse procedimento, chamado de **microatuação**, trouxe para o trio maior consciência das minúcias e sutilezas em suas ações físicas.

O conceito de **microatuação** foi criado por Davini, e continuou sendo explorado por Vieira em seu trabalho junto ao grupo de Pesquisa Vocalidade e Cena. Suas premissas estão na ideia de que:

*Se isolarmos o texto dito da atividade fonatória necessária para sua produção, usando como recurso uma voz em *off*, por exemplo, seja esta a própria voz do ator gravada ou a de outro ator ou atriz, descobriremos que a palavra dita somente se realiza quando contextualizada na prosódia do corpo. As estas sutis nuances do olhar, da máscara facial, do tônus muscular, do peso do corpo e de suas posições, expostas e determinadas quando separadas da atividade fonatória, chamamos de microatuação¹³⁰.*

Vale lembrar que essas sutilezas podem estar diretamente associadas — ainda que, numa abordagem pragmática — aos resultados pretendidos pela **atuação** transparente (ou **porosa**), na CTA. Miranda utilizou caminhos encontrados na ‘espontaneidade gerada pela improvisação’, criando as situações que serviriam de base para compor sua dramaturgia, e, precisou trabalhar intensamente para conseguir permanecer com a qualidade desses estados, quando levados para a cena.

Essa constatação somente se estabeleceu, ao nos depararmos com as diversas possibilidades de nuances e sutilezas oferecidas pelos procedimentos baseados na **microatuação**, que ampliaram consideravelmente nossas perspectivas quanto às minúcias no trabalho de composição das cenas. As ações desenvolvidas sem o texto, surpreendiam, devido à clareza em que o discurso era conduzido, ainda que sem qualquer fala. Isso ofereceu um novo ângulo de percepção ao trabalho, como se existisse uma outra narrativa, dentro da própria narrativa, ainda que, claramente, elas fossem uma só.

¹³⁰ DAVINI, 1998, p. 42, grifo meu.

3.3 – A ‘ilustração’ como agente de comprometimento da verossimilhança

“Muitas vezes um ator dotado de admirável domínio da expressão facial não dá ao seu público a oportunidade de apreciá-lo cabalmente porque a encobre com uma porção de gestos rebuscados”¹³¹.

A referência em Stanislavski explora um aspecto da interpretação, que pode, a depender de seu contexto, comprometer sua qualidade através do excesso de expressividade da máscara facial. Essa ideia, se ampliada, poderia estender-se à gestualidade do corpo (com base em outras passagens do autor sobre o assunto). Assim, consideraremos o termo “ilustração”, para esta abordagem (que tem como objetivo a verossimilhança), como um tipo de interpretação pautado na valorização de gestos rebuscados e de uma expressividade facial marcada pela intensidade no uso da musculatura, em detrimento das ‘circunstâncias emocionais’ ou das ‘sutilezas’ — elementos já expostos anteriormente —, vistos como importantes pontos a serem explorados no processo de composição de uma interpretação verossímil.

Estar em cena de forma “ilustrativa”, em nosso contexto não seria considerado interessante para o trabalho, uma vez que, do ponto de vista da verossimilhança, isso poderia dificultar a possibilidade de desenvolvimento de composições que dialogassem com o hibridismo, e ainda, comprometendo a composição das necessárias contradições no discurso emocional das personagens, já discutidas nos capítulos anteriores, e, presentes no trabalho da CTA.

De forma prática, o mapeamento no texto, que elegeu algumas **palavras-chave**, conforme já abordado, mostrou-se eficaz, porém, precisou ser retomado em momentos posteriores do processo, inclusive no período de temporada do espetáculo, na tentativa de rearticular a tendência natural das atrizes, de, mesmo involuntariamente, (re)organizar suas falas, aguardando a finalização de uma voz para iniciar a outra e assim sucessivamente.

Durante o processo de trabalho com Vieira, foi percebido que, para maior efetividade na fluidez das cenas, tínhamos a necessidade de prévia memorização do texto, pois somente

¹³¹ STANISLAVSKI, 2010, p. 115.

com segurança das suas falas, as atrizes poderiam ‘brincar’ com a ordem e a velocidade das palavras, com a sobreposição dessas falas e com suas ações/reações presentes na cena.

Outro procedimento de trabalho supervisionado por Vieira foi sobre o direcionamento das falas, propondo que elas fossem iniciadas e finalizadas com suas intenções separadamente, ou seja, que as frases fossem concluídas com atenção ao seu conteúdo. Um exemplo desse exercício está nas interrogações, presentes do texto dramático, em que uma pergunta é elaborada pelo nosso cérebro antes de ser iniciada e, por isso, já seria verbalizada como pergunta desde o início das frases. O que geralmente acontece não é isso. Na questão gráfica, as perguntas, na língua portuguesa, carregam a interrogação somente ao final das frases, e o verbo vem depois do sujeito, diferente do inglês, que se configura de forma contrária e do espanhol, que tem a interrogação no início e no final das perguntas. Isso tem relação direta com a maneira com que falamos ou racionalizamos a fala. E, em busca de uma melhor qualidade expressiva associada à verossimilhança, o procedimento também se mostrou bastante eficaz.

Ao passarem as cenas com Vieira, as atrizes voltavam com uma conexão mais efetiva entre o que era dito e o que se esperava desse discurso, e com o exercício exposto no parágrafo anterior, buscavam estar cada vez mais em relação direta com a atualização dessas falas em cena. Esse tipo de ação fez com que as atrizes aumentassem também sua qualidade de concentração, já que precisariam dessa atenção fragmentada, e isso as levasse para um lugar de afetação atrelado ao presente da ação, aproximando-as conseqüentemente, da espontaneidade e da verossimilhança.

Em seguida, foi proposta a identificação, no texto, dos momentos em que o silêncio fosse imprescindível, uma vez que, uma das premissas do trabalho inicial estava em reproduzir ou aproximar o tempo das cenas com o que seria considerado como tempo real das ações na vida cotidiana. Assim, foi percebido e valorizado o potencial do silêncio enquanto espaço sonoro de composição de sentido e estabelecedor de atmosferas para a cena.

Na dramaturgia de “Há vagas...” são solicitadas composições que dialoguem com a solidão e a escassez de afeto. Nesse contexto, o silêncio foi visto como valioso elemento na manutenção da densidade dessas atmosferas. Esse potencial (do silêncio) pode ser compreendido com maior clareza, se recorrermos a Lignelli, quando ele afirma que:

Culturalmente, o homem tende a fazer sons e rodear-se deles. Nesse sentido, o silêncio poderia ser considerado como resultado da rejeição da personalidade humana. É comum, e não é de se estranhar, assim, a tendência de o homem temer a ausência de som de forma semelhante a como teme a ausência de vida. [...] É fundamental percebê-lo, respeitá-lo, cultivá-lo... e rompê-lo, é claro, sempre que necessário!¹³²

Desse modo, são exploradas em “Há vagas...” as potencialidades do silêncio na produção de sentido, a exemplo da recorrente utilização de pausas, valorizando o potencial semântico da ausência de som como parte dos diálogos, e, ainda, do discurso dramático, conforme apontado no primeiro capítulo, ao tratarmos dos ‘diálogos verbais e não verbais’, possíveis à voz.

A seguir (em momento permeado por cochichos que sobrepõem a atmosfera de silêncio da noite), fotografia de diálogo entre Lúcia e Madalena, enquanto Gertrudes dorme:



Figura 5: Fotografia de Tatiana Reis, outubro de 2014.

Em cena: Gleide Firmino, Giselle Zivianki e Dina Brandão em sentido horário.

¹³² LIGNELLI, 2014, p. 96 e 97.

Considerando as abordagens relacionadas à palavra e à sua forma — reforçando, ainda, a importância do silêncio e suas potencialidades —, a esta altura, foi necessário repensar o tempo de duração do espetáculo, que, a três semanas da estreia, ultrapassava 2 horas. Isso não seria necessariamente um problema, mas cabe observar, sob essa perspectiva, a percepção de excessos na duração da peça, o que poderia sinalizar pontos a serem rearticulados, principalmente se comparada à montagem de 2005, que tinha apenas 54 minutos.

Estava claro que não seria possível, e nem fazia parte dos objetivos, que a remontagem tivesse a mesma duração ou as mesmas características que a experiência anterior — e isso, na verdade, não deveria importar —, mas, após alguns ensaios abertos, percebeu-se a necessidade do ajuste em determinadas dilatações de tempo, encurtando alguns momentos de silêncio ou apenas, diminuindo a duração de algumas pausas durante os diálogos, que em momentos específicos, estariam em desajuste com a dinâmica da narrativa, podendo assim comprometer a fluidez no resultado do trabalho.

3.4 – A potencialização do discurso e da verossimilhança por meio da sonoridade

A presença de João Lucas na equipe de criação de “Há vagas...” agregou ao processo certo experimentalismo no que diz respeito à sonoridade do espetáculo. Lucas propôs a criação de duas atmosferas sonoras: a primeira dos sons que existiriam em função de auxiliar o discurso para tornar as interpretações verossímeis, e a segunda, com um propósito onírico de dar suporte às circunstâncias emocionais das personagens, fazendo alusão ao tempo, à solidão, aos desejos e aos traumas, evidenciando questões relacionadas à intimidade das três mulheres de “Há vagas...”.

Para tanto, foram distribuídos quatro monitores de estúdio de 50W nos cantos da cenografia que tinha um formato retangular que delimitava a quitinete. No que se refere ao primeiro propósito sonoro, seriam reproduzidos os possíveis sons emitidos pela residência, sons referenciais de água caindo do chuveiro, descarga do vaso sanitário, sons externos da cidade vindos do lado de fora da janela e sons do corredor do prédio, como, por exemplo, o

choroso cachorro que se arrastava arranhando a porta de Gertrudes. Cada um desses sons era distribuído no espaço de acordo com a localização cenográfica de sua fonte, ou seja, os sons do banheiro, saíam apenas da caixa próxima a este cômodo e assim acontecia com os demais.

Existiam porém, sutilezas que davam ao espectador, impressões inconclusivas quanto à materialidade do que estava sendo ouvido, como é o caso dos sons da água, que, circulando em 360°, pareciam percorrer os canos entre as paredes de uma casa segundos antes de ser despejada no vaso sanitário, ou ainda, sendo suavemente distribuída pelo chuveiro. Essa distribuição, causava a sensação acústica de reprodução da atmosfera de um local residencial, trazendo uma referência que em nosso dia a dia pode passar despercebida — dada sua frequência e banalidade na vida comum —, porém, naquele espaço, seria forte referência do cotidiano que fora deslocado para o teatro, que por sua vez, em geral, guarda o silêncio característico das salas com isolamento acústico.

Sobre a segunda possibilidade sonora, foram criadas atmosferas que potencializavam os estados emocionais das personagens, como por exemplo, a água fervente, que, ao mesmo tempo em que emitia um som real, da água borbulhando¹³³ para ser feito um chá, ao ser desligada, o som passava a ser reproduzido pelas caixas espalhadas nos quatro cantos, de modo a dar continuidade ao som real, porém, distribuindo-se no ambiente com a função de potencializar os estados emocionais de Gertrudes e o embate com seus conflitos internos relacionados principalmente às questões morais e à solidão.

Em sincronia com as imagens projetadas na tela tensionada que era utilizada pela cenografia como teto da quitinete, Lucas cruzava a poesia dessas imagens, numa mistura de elementos do passado: desde um vestido de noiva que simbolizava o abandono sofrido por Gertrudes a objetos do dia a dia, como a chaleira, a xícara de chá e coisas pessoais de Madalena e Lúcia. Essas imagens eram envolvidas por sons de pingos d'água, que traziam em diferentes timbres, certo isolamento, além de sons de chuva e notas de piano, que ao fim da narrativa, se misturavam no intuito de potencializar a loucura causada pela solidão evidenciada pela protagonista.

¹³³ O som da água borbulhando, além de outras possibilidades exploradas por Lucas como o cachorro e som de chuva, estão disponíveis no *teaser* de divulgação do espetáculo em: <https://www.youtube.com/watch?v=NJgV-fYSMuU>

A simultaneidade de imagens e sons pode ser relacionada à estética pós-dramática, principalmente se, por exemplo, considerarmos Lehmann ao fazer referência a Heiner Müller, quando ele diz que:

“Em certas representações o acontecimento visível no palco é cercado e complementado por uma segunda realidade impossível de ignorar, composta de ruídos, música, vozes e estruturas barulhentas de todo o tipo, de modo que é preciso falar da existência simultânea de um segundo palco auditivo”¹³⁴.

Essa mesma simultaneidade, também pode guardar relação com a **cena suja** e seu objetivo de fragmentar, para o espectador, a percepção do todo, considerando o modo de assistir como parte do resultado estético da obra. Lehmann fala sobre o assunto afirmando que:

Quando se pergunta sobre a intenção e o efeito da simultaneidade, constata-se que o *parcelamento da percepção* se torna uma experiência inevitável. Se o entendimento já não encontra quase nenhum apoio em contextos de ação abrangentes, até mesmo os acontecimentos percebidos no momento, perdem sua sintetização quando decorrem simultaneamente e a concentração em um deles torna impossível o registro claro do outro”¹³⁵.

Considerando as diversas camadas propostas por Lucas na utilização da simultaneidade dos sons (que, conforme dito, sobrepunha projeções ou acontecimentos em cena), na tentativa de organizar conceitualmente essa composição sonora em “Há vagas...”, será preciso perceber a diferença conceitual entre os termos ‘sonoplastia’ e ‘música de cena’. Essas distinções encontraram necessidade na organização do processo criativo e do discurso do espetáculo enquanto resultado. Na tentativa de dar suporte à esta divisão conceitual, recorrerei a Lignelli que defende que “De modo geral, e com variáveis terminológicas podemos considerar que as sonoridades da cena envolvem palavra (falada ou cantada), música, sonoplastia e a organização dessas instâncias em um tempo/espço específico no âmbito de 360º”¹³⁶.

Sobre a música de cena, Lignelli aborda sua possível concatenação com elementos visuais da cena, conforme já abordado acima, quando ele diz que “Uma composição musical normalmente se basta como obra estética em si, enquanto que a música de cena apresenta

¹³⁴ LEHMANN, 2007, p. 146.

¹³⁵ *Idem*. Grifo original.

¹³⁶ LIGNELLI, 2014, p. 143.

como princípio de produção de sentido o diálogo com outras instâncias visuais e sonoras presentes na cena”¹³⁷.

Isso significa que, o que difere a **música de cena** da **sonoplastia**, seria seu deslocamento do contexto de origem referencial, estabelecendo assim, atmosferas emocionais ou oníricas, colaborando de acordo com cada contexto, seja no intuito de potencialização, de suporte colaborativo com o discurso, ou ainda, como signo simultâneo junto aos demais elementos da cena.

A **música de cena** poderá ser composta, deste modo, por sons advindos de diversas fontes, sejam humanas ou não. Em reforço a esta afirmação, recorreremos novamente a Lignelli, quando ele diz que:

“A música de cena pode ser caracterizada por composições organizadas a partir de sons advindos de qualquer fonte que afetem o sistema nervoso humano, incluindo palavra e sons referenciais desde que estes se encontrem deslocados de seu uso habitual em um dado contexto.”¹³⁸

E sobre as fontes geradoras de som e sua distribuição espacial ele complementa:

“O desenho acústico ou a espacialização estão relacionados aos motivos e ao modo pelo qual a palavra, a música e a sonoplastia são apresentadas à audiência. Estas podem ocorrer a partir de fontes humanas, não humanas e híbridas, de forma mecânica e/ou técnica.”¹³⁹

Em “Há vagas...” a **sonoplastia** foi considerada como sons referenciais utilizados em alguns momentos como reforço aos aspectos plásticos de ambientação, o que não impediria Lucas de mesclá-las ao ambiente sonoro comandado pela **música de cena**. Retornando aos exemplos já citados, podemos considerar como **sonoplastia** o sons da água que percorria as paredes e desembocava na descarga sanitária ou no chuveiro, do cachorro na porta, dos ruídos da rua ou até mesmo do, ainda não citado, som comandado pelas atrizes por *smartphones* conectados à uma caixa de distribuição via *bluetooth*. Essa caixa era utilizada como objeto de cena e tocava músicas às quais as personagens Madalena e Lúcia ouviam em seu dia a dia.

¹³⁷ LIGNELLI, 2014, p. 144.

¹³⁸ *Idem*, p. 145.

¹³⁹ *Ibidem*.

Desse modo, ao definir o estabelecimento de dois espaços sonoros conceituados de forma diferenciada, Lucas conduziu seu processo de composição, de um lado utilizando como referência os elementos da cena produtores de som, como forma de dar manutenção à verossimilhança na interpretação, e de outro, num plano direcionado para o estabelecimento das atmosferas, sem qualquer sentido de origem referencial, porém, ampliando as possibilidades de leitura da obra. Na tentativa de reforçar a definição conceitual de **sonoplastia**, retornaremos a Lignelli, que aborda o assunto afirmando ser:

“Todo o som de origem referencial (não caracterizado como palavra nem como música) que se encontre no uso habitual em um dado contexto, produzido para e/ou na cena teatral, que além de sua função referencial, pode exercer funções dramáticas e discursivas, onde se incluem ainda sons não pré-estabelecidos como algumas manifestações da plateia (tosses, interjeições, risadas), dos atores (queda de objetos de cena, trocas de figurinos), fenômenos naturais (ventos, chuvas e trovões) e demais sons externos ao local (buzinas, passeatas, shows) que podem afetar a cena.”¹⁴⁰

Cabe ressaltar que a utilização desses conceitos na montagem de “Há vagas...” (2014) serviram para sua organização, principalmente no que se refere ao propósito de inserção da sonoridade no espetáculo e suas potencialidades de diálogo com o espectador. Desse modo, as inserções sonoras não tinham o propósito direto de auxiliar as atrizes em sua relação com o espaço, mas obviamente, colaboraram na conectividade de suas composições com a cena.

O intuito de auxiliar o espectador em sua leitura da obra, com o uso desses elementos, não significaria facilitar ou simplificar sua percepção, pelo contrário, tentaria expandir os caminhos para tal, de modo que o público experimentasse, por meio de elementos simultâneos (conforme explorado no início deste subcapítulo) a possibilidade de uma leitura pessoal e individualizada dos fragmentos semióticos, visuais e sonoros, alocados e expostos sobre o pano de fundo linear definido pela dramaturgia de Araújo.

¹⁴⁰ LIGNELLI, 2014, p. 148.

3.5 – Deslocamento do discurso sonoro

Ao organizar o discurso sonoro em “Há vagas...” com dois conceitos distintos: a **sonoplastia** e a **música de cena**, a princípio, pareceu natural que a **sonoplastia**, por seu caráter ilustrativo, caminhasse paralelamente com o objetivo de alcance da verossimilhança. Esses sons que circulavam a quitinete, já citados anteriormente, traziam a impressão de que aquele ambiente fosse de fato habitado, e, retornando ao exemplo dos sons gerados pela água, pode-se destacar o fato da plateia, por vezes, sentir a necessidade de certificar-se, esticando seu pescoço na tentativa de visualizar essa água, procurando-a por baixo da cortina do box do banheiro, com receio de que o palco fosse encharcado pelo banho de Madalena.

Numa proposta onde o objetivo principal baseia-se em uma interpretação que pareça ‘verdadeira’, este tipo de recurso colabora diretamente, aproximando a obra do que supunham serem aquelas situações, possíveis na realidade, tanto para a leitura do público, quanto para as atrizes que deram vida ao trabalho.

Sem qualquer compromisso de fechar-se dentro do propósito de utilizar mecanismos paralelos ao objetivo de verossimilhança, surgiu espaço para a **música de cena**, que, conforme dito, tinha seu foco voltado para questões mais subjetivas, como os sentimentos e emoções, ou caminhando por zonas concatenadas com questões do âmbito onírico.

Em meio ao processo, foram percebidas potencialidades nesse universo de subjetividade, que colaborava substancialmente com a imersão da plateia dentro do mundo daquelas três mulheres e não apenas presenciasse externamente os conflitos expostos pela narrativa, mas fosse além, sentindo-se presente dentro do espaço, como parte (mesmo inerte para o discurso) dele. Isso lembraria a fala de Miranda, já citada, onde ele explica que em certo momento, no trabalho feito pela CTA, o público pudesse esquecer por alguns instantes que aquilo se tratasse de teatro, ou que isso não importasse.

Para a criação das atmosferas oníricas, Lucas compôs uma sonoridade que mesclava sons já utilizados como ilustração na **sonoplastia**, deslocando-os para contextos emocionais, considerando, tanto seu potencial semântico, quanto seus timbres, intensidades e duração. Como exemplo, pode ser citado o deslocamento do som da água borbulhando, que, num

primeiro momento é gerado pela própria chaleira elétrica, que é acionada para fervura, em tempo e situação reais.

Esse som, emitido pelo fervor da água, passa a ser incorporado gradativamente aos monitores espalhados pelas bordas do espaço, circulando e extrapolando sua significação como elemento real, o que transcende sua potência imagética, e em contraponto, intensifica a percepção do espectador quanto à confusão mental e ao turbilhão a que se encontra a personagem Gertrudes em determinados momentos da peça. Isso se dá pela capacidade de criação de sentido gerada por esses sons, que podem, tanto aterem-se ao seu significado real, devido à memória sonora do espectador, quanto criar outros sentidos, reforçando a intencionalidade da verossimilhança.

Durante o espetáculo, foram retomados alguns desses sons, que eram, em alguns momentos, apresentados simplesmente como meio de considerar a presença de elementos na cena, como por exemplo, a existência de água caído do chuveiro ou escoando no vaso sanitário, e em outros momentos, deslocados de seu contexto sem a literalidade em sua inserção, porém, a seu modo, potencializando as questões subjetivas da obra.

Ao deslocar esses elementos de seus lugares comuns, voltando ao exemplo da água borbulhando, se temos um volume em alta intensidade, que extrapola o que se esperaria do som de uma chaleira com água fervendo, cria-se uma confusão de sentido, que pode ser concatenada com a confusão emocional da personagem em cena. Dentro dessa realidade, são disponibilizadas possibilidades de leitura dos elementos apresentados, mas, além disso, é estabelecida uma inquietação provocada pela clivagem entre a apreciação visual e sonora, e só isso já causaria a sensação de instabilidade.

Para além da produção de sentido gerado pela interpretação dos elementos sonoros presentes em “Há vagas...”, Lucas defendeu a importância da ‘intensidade’ como fator fundamental dessa mesma produção de sentido, o que provocaria no espectador um efeito de presença, por existir uma dimensão que não é transmitida por palavras, sobretudo na questão musical. Ele se fundamenta no pensamento bergsoniano que afirma existirem diversas representações do tempo, mas nenhuma delas, que transmita a sensação deste mesmo tempo, completando que só a própria vida seria capaz de trazer essa ‘sensação do tempo’ enquanto ela está durando.

Ainda com base bergsoniana, Lucas defende a existência de duas áreas de apreciação, uma delas seria a ‘representação’ e a outra a ‘intuição’.¹⁴¹ Entenderemos ‘intuição’ como o conhecimento que não é representável, se referindo ao que não esteja possível à racionalização.

Dentro desse universo de pensamento, conforme dito, foi elaborado um trabalho em composições sonoras que entremeassem a **sonoplastia** com a **música de cena**. Lucas considerou ainda a música concreta, elaborada por meio de objetos, como uma possibilidade a ser explorada, e desse modo, num estudo de timbres e intensidades dos sons, deu a estes, uma continuidade imbricada as composições elaboradas originalmente para o espetáculo.

Isso quer dizer que, nessas composições, existiam pontos de transposição entre os sons gerados originalmente pela **sonoplastia** e a **música de cena** composta para o espetáculo. Objetivamente, poderíamos tomar ainda como exemplo, os pingos d’água, que têm uma determinada afinação, percebendo-se notas musicais que dialogassem com aqueles timbres. Lucas procurava sons que se relacionassem musicalmente com as notas encontradas e a partir disso, buscava organizá-las em compassos que iniciavam essa imbricação com a música. Desse modo, certos sons que seriam identificados como música, por serem percebidos com estruturas eminentemente musicais, dariam base à criação sonora do espetáculo.

Nesse contexto as composições foram elaboradas com o intuito de reforçar o discurso dramático, seja pela utilização de sons com bases realistas, ou ainda, pelo seu deslocamento dentro de sua lógica referencial, dialogando com essa estrutura. Assim, esse diálogo, não necessariamente precisaria estar associado unicamente ao reforço do discurso, mas também à sua oposição, ou seja, as sobreposições sonoras poderiam contrariar o discurso dramático ao potencializar esse mesmo discurso exatamente por seu caráter contraditório.

Esse caminho de ‘potencialização do discurso’ já foi abordado anteriormente na investigação sobre a interpretação das atrizes em “Há vagas...” no que tange às referências encontradas no trabalho de Miranda junto à CTA sobre **atuação porosa**. Conforme já exposto, foram percebidas potencialidades nas contradições relacionadas à composição da expressividade em cena. Acreditou-se desse modo — para além das interpretações pessoais

¹⁴¹ Em entrevista gravada em 16 de fevereiro de 2016.

sobre o motivador das sensações provocadas na plateia de sentir-se parte daquele ambiente —, que o devir das sensações imbrincadas entre o discurso apresentado e a plasticidade sonora de ilustração desse discurso, provocariam no espectador, diferentes recepções de acordo com suas individualidades no âmbito da memória, do desejo e de sua disponibilidade.

Existiu assim, uma consciência de articulação musical por toda a composição sonora do espetáculo, por menor que fosse o fragmento emitido, passando pelos espaços compostos pelo silêncio e os demais sons que preenchiam toda a atmosfera da cena, todos compostos em articulação mútua entre sons ilustrativos e a música, em um parâmetro em que os gestos imprimiam concordância entre si, num ato de causalidade.

3.6 – Sobre a montagem: interpretação e verossimilhança

O espetáculo estreou, apresentando o resultado de diferentes abordagens na direção da interpretação das três atrizes. No intuito de dar unidade à essas interpretações, foi percebida uma necessidade efetiva de adaptação do processo às peculiaridades relacionais das intérpretes, o que não significa afirmar, que esse seria o único e melhor caminho para se atingir os objetivos em questão, porém, no contexto apresentado, mostrou-se bastante efetivo, principalmente com a necessidade de urgência nos resultados.

No período da temporada, foram recebidas as devolutivas do público, e, principalmente na observação do contexto de ‘unidade’ (que foi uma das fragilidades apontadas na experiência de 2005¹⁴²), os resultados alcançados foram considerados positivos. Percebeu-se, que a abordagem aplicada às três atrizes na utilização de características análogas para a composição de suas personagens, e o desvio de percurso que deu espaço à moldagem dessas composições por meio de procedimentos relacionados à voz, trouxeram resultados satisfatórios, de modo que, não seria fácil identificar na cena, essa diferenciação, principalmente sob o ponto de vista do espectador. Pode-se concluir, desse modo, que a necessidade de desvio de percurso nos procedimentos, não tenha comprometido

¹⁴² Ver crítica: “Montagem revela atriz”, ANEXO III, na página 118.

a qualidade de resultado no trabalho da interpretação. Isso foi constatado por meio de depoimentos, após as sessões do espetáculo.

Percebeu-se, ainda, que a utilização de diferentes caminhos, na prática, propiciou às atrizes uma compreensão mais clara do todo, seja por sua relação análoga com a composição, conforme já dito, ou ainda pela formatação dos seus modos de apresentação do discurso, pela moldagem dos timbres, intensidades e duração. Ambos os caminhos, aproximavam-nas, a cada dia, de suas personagens, seja no âmbito da compreensão de seus discursos, ou ainda, na apropriação de seu *modus operandi*, como resultado da combinação desses dois aspectos.

Essa percepção de unidade na interpretação, era identificada nos comentários do público, tanto o leigo, quanto o formado por profissionais do circuito de teatro, salvo raras, porém, perspicazes opiniões de pessoas que conheciam individualmente as atrizes e sua trajetória de trabalho, bem como, as dificuldades encontradas no presente processo de investigação. Considerando essas influências em suas análises, percebeu-se certo comprometimento do nível de compreensão da proposta por parte do elenco (sendo identificados pontos controversos, principalmente, em Dina e sua composição de Gertrudes). Essas conclusões foram percebidas como isoladas, dadas as peculiaridades existentes na relação de seus observadores com a montagem e com os artistas envolvidos.

De todo modo, foi de grande valia perceber que a utilização de diferentes procedimentos — mesmo com bases muitas vezes contraditórias —, não comprometeram o resultado da obra como um todo, principalmente no que se refere à interpretação e seus objetivos concatenados com a verossimilhança.

Isso significa, que, de acordo com a necessidade individual de cada uma das atrizes, seriam feitos ajustes, rotineiramente, ora dentro da lógica de composição análoga stanislavskiana, outras recorrendo aos procedimentos conduzidos de forma pragmática de condução do trabalho vocal e sua moldagem de acordo com a verossimilhança.

3.6.1 – Alguns aspectos visuais da composição de “Há vagas...”

A cenografia de “Há vagas...” foi elaborada em consonância com os objetivos de criação da sonoridade e dos elementos presentes nas projeções de vídeo. Isso significa que também existiram duas instâncias conceituais nesse núcleo de criação: a primeira, referencial, seria focada na reprodução de um ambiente residencial, e, a segunda, semântica, concatenada com as subjetividades da obra. Nos objetivos semânticos pode ser citada a construção das paredes ‘imaginárias’ que delimitavam a quitinete. Nelas, estava à mostra suas instalações elétricas e hidráulicas¹⁴³, além das armações de ferragem que compunham as colunas de sustentação predial, como se os tijolos e o cimento, que preencheriam essas paredes, fossem invisíveis.

Esse conceito se estendeu à porta principal e à janela da quitinete, que contavam com armações que reproduziam o madeiramento e as ferragens internas de suas estruturas, como se suas superfícies, que cobririam essa parte estrutural, também fosse invisível. A utilização desse caminho de composição, dialoga com a incompletude, citada nos conceitos relacionados à interpretação como a **cena suja**.

A iluminação do espaço era composta por quatro lâmpadas incandescentes, fixadas em suporte instalado nas armações e ligadas por um interruptor localizado próximo à porta de entrada do ambiente. Havia ainda um abajur sobre o criado mudo de Gertrudes, utilizado em cena de diálogo noturno entre a dona da quitinete e Lúcia. As tubulações, presentes em grande parte no ambiente do banheiro, reproduziam os canos que levavam água ao chuveiro e ao vaso sanitário, bem como, sugeriam a existência de residências localizadas em andares acima e abaixo.

Os recursos tecnológicos utilizados na montagem tiveram importante espaço em seu resultado. Ao convidar a plateia a fazer parte daquele ambiente como visitante invisível da quitinete, numa espacialidade que se aproximava de um ambiente residencial ‘verdadeiro’, a tentativa de reprodução desse ambiente, com paredes imaginárias com suas estruturas à mostra, piso amadeirado e teto branco liso, além de sua porta principal que era trancada e

¹⁴³ Ver fotografias que deixam à mostra os canos de esgoto e as armações da ferragem das colunas de sustentação, posicionados dentro das paredes imaginárias do prédio. ANEXO I, na página 112.

destrancada por vezes consecutivas, denotava a insegurança metropolitana, o que colaboraria com a sinalização de uma localização geográfica para a residência, ainda que, não houvesse qualquer necessidade de especificar essa localização.

As projeções utilizadas, compostas pelo videoartista Hierônimus do Vale, eram reproduzidas no teto da quitinete, tomando toda a sua extensão. Na maior parte do tempo, era reproduzido um ventilador de teto, interrompido apenas nas mudanças de ato e na cena final, momentos em que as imagens embaralhadas faziam alusão à memória, aos desejos e às frustrações das personagens. Também foi explorado pelos vídeos, a cena final de Lúcia, que espalhava bilhetes pelo ambiente num jogo de desmascaramento voluntário de sua personagem, sendo acompanhada pela ilustração em imagens da escrita desses bilhetes, acompanhado pelo som da caneta sobre o papel. Em cena posterior, ao serem encontrados e lidos por Gertrudes e Madalena, a cena era narrada pela voz de Lúcia em *off*, executada ao vivo pela atriz.

O espetáculo foi apresentado em três teatros do Distrito Federal: Teatro da Praça e Teatro SESC Paulo Autran, ambos situados na cidade de Taguatinga, e, por fim, no Teatro Dulcina, da Fundação Brasileira de Teatro, localizado no centro de Brasília. Na temporada foram recebidas até 60 pessoas em cada sessão, composto por público interessado em geral, alunos do ensino médio do CEMEIT (Escola pública localizada em Taguatinga) e estudantes e professores de graduação em Artes Cênicas da Faculdade de Artes Dulcina de Moraes, atingindo um público de aproximadamente 400 pessoas. No período, foi aberta discussão sobre o processo de direção, realizada com alunos de interpretação da Faculdade Dulcina, o que contribuiu com as devolutivas anteriormente apontadas.

A seguir, em registro fotográfico, pode ser observado o cenário, bem como o teto com imagem projetada. A cena apresentada, encerra a narrativa de “Há vagas para moças de fino trato” com Dina Brandão em sua composição da solitária Gertrudes:



Figura 6: Fotografia de Tatiana Reis, outubro de 2014.

A utilização de uma cenografia com elementos realistas, numa disposição simbólica de sua estrutura à mostra, bem como, o uso do tecido tensionado sobre a cenografia, que às claras parecia reproduzir um teto de alvenaria branco (recebendo as projeções e produzindo sentidos concatenados com a parte vertical da estrutura), onde seriam expostas imagens relacionadas às emoções das personagens e/ou à sua imaginação, foi o elo de condução dos aspectos visuais, da sonoridade e da interpretação em “Há vagas...”, onde, conforme dito no início deste trabalho, a solidão, seria norteadora das composições das atrizes.

A intimidade do comportamento daquelas três mulheres e seus vazios, formaram a base conceitual estética do espetáculo, além de colaborar com as interpretações, conduzindo a narrativa pelo sentido de escassez aplicado pela sonoridade. Essa foi a proposta de composição

das atmosferas do espetáculo, estabelecidas, na consonância de todos esses elementos, sejam eles: entremeados pela leitura do todo, ou ainda, isolados, por seus significados.

CONCLUSÃO

O percurso de investigação de procedimentos que auxiliassem na busca por verossimilhança na interpretação, proporcionou com a experiência, importantes e transformadoras constatações, principalmente no que tange à minha prática enquanto diretor teatral. Na tentativa de sintetizar as indagações presentes no processo, sua reverberação no trabalho e seus resultados, será preciso considerar o caminho como um todo, desde o surgimento dos primeiros questionamentos à conclusão da presente dissertação.

Desde o ano 2000, ao ler pela primeira vez a peça “Há vagas para moças de fino trato”, estabeleci uma relação afetiva e duradoura com a obra de Araújo, autor, cuja a influência em meu processo, extrapolou seu limite discursivo, provocando questionamentos que iriam desde o universo psico-comportamental das personagens de sua ficção, à forma de organização e entrelaçamento desses comportamentos, numa dinâmica de domínio das mínimas coisas, inerentes às carências e aos excessos do comportamento humano.

Cinco anos após essa descoberta, que influenciou, em grande parte, meu campo de interesse, eis que surge a Cia. Teatro Autônomo e sua peculiar abordagem interpretativa em “deve haver algum sentido em mim que basta”. As questões, pessoalmente evidenciadas por Araújo em sua escrita, estavam à minha frente por meio da ação, pautada em um discurso original, num formato que durante anos, não precisou ser esclarecido enquanto matéria ficcional, não cabendo, portanto, para aquela experiência, a necessidade de entendimento de sua trama, mas, em vez disso, reverberava em minha memória sua pulsação em cena. Sensação, nunca antes experimentada.

As duas experiências e suas concatenações, com o passar dos anos, fermentaram, e foram de certo modo, base de condução dos demais processos artísticos dos quais participei, reverberando e influenciando de alguma forma, os dezesseis anos que já se passaram. Tê-las como base investigava, trouxe ao processo não apenas a intimidade criada com ambas as experiências, gerada pela identificação, mas agregou à presente pesquisa, o afeto trazido pelos trabalhos citados, tornando-os eixo condutor do presente processo.

O percurso investigativo desta dissertação, conforme mostrado no decorrer do estudo, foi permeado por conflitos conceituais, procedimentais e, ainda, profissionais, distribuídos durante o processo por todas as suas etapas, do princípio ao fim. O que acalentou as tensões

geradas por esses conflitos, foi recebido como uma espécie de “iluminação de nossas minicertezas”, organizando, de certo modo, o alvoroço interno ao qual nos encontrávamos em diversos momentos do trajeto.

A experiência de dirigir pela terceira vez um mesmo texto, não somente proporcionou um manuseio mais seguro e aprofundado do discurso, mas ofereceu diferentes pontos de vista, gerados pelo próprio amadurecimento do meu modo de encarar o trabalho no passar dos anos. É obvio, que esse amadurecimento, medido pelas três abordagens de “Há vagas...”, em momentos distintos (2000, 2005 e 2014), influenciaram consideravelmente as referidas montagens, e esclareceram pontos, seja no desenvolvimento, ou, no entrave dos processos.

Asseverar a importância da intuição nesse contexto, é considerar o diálogo consigo mesmo e o acúmulo das experiências como auxiliares na condução do percurso. Essa intuição, que, a meu ver, não deve ser jamais desconsiderada, alcançou um ponto, que, proporcionado pela organização da investigação, distancia o indivíduo da ingenuidade. Essa constatação, resultante da presente experiência, é absolutamente pessoal e vista como positiva, uma vez que, intuição e ingenuidade, não são coexistentes, e nem carregam necessariamente, similaridades.

Assim, o uso da intuição, encontrou no percurso, um ponto de equilíbrio com as descobertas procedimentais possibilitadas pela investigação. E, ironicamente, precisou primeiro ser colocada em segundo plano, para somente então, ser observada sua real importância, como conteúdo a ser explorado no próprio processo, para assim, retornar ao mesmo, como objeto a ser preservado.

Foi valioso perceber a importância da organização conceitual, compreender objetivamente os procedimentos utilizados, e ampliar suas possibilidades por meio de novas descobertas. Nesse trajeto, dentro dos referidos propósitos, um ponto a ser considerado diz respeito à definição de alguns conceitos, a exemplo da substituição do termo “naturalismo” por “verossimilhança”, objeto de reflexão posterior à segunda montagem, existente devido à tentativa de abarcar as indagações inerentes à organização conceitual, estética e procedimental da presente pesquisa.

É preciso considerar, ainda, a descoberta dos termos “cena suja” e “atuação porosa”, que esclarecem aspectos relacionados ao molde estético e relacional em “deve haver...”, bem

como, abrem espaço para reflexão sobre as possibilidades de hibridismo no trabalho do ator e sua composição de personagem.

Outro importante ponto, diz respeito ao uso da voz e sua consideração enquanto elemento não verbal, tomando o próprio silêncio como potente meio de produção de sentido e a necessidade de interlocução para o estabelecimento de diálogo, seja ele entre pessoas, consigo mesmo, com o ambiente, coisa, ou ainda, com o próprio silêncio.

O trabalho relacionado à voz e a sonoridade ganhou um espaço dentro do processo, previsto com menor ambição. O uso dos procedimentos vocais, trazidos por Vieira, bem como a sonorização de Lucas e a influência de Lignelli na pesquisa, preencheram lacunas solicitadas pelas demandas do próprio processo, que exigia em seus objetivos relacionados à verossimilhança, soluções eficazes dentro do que se esperava no resultado do espetáculo, com foco especial, nas interpretações.

No trabalho com as atrizes, ficou clara a necessidade de abertura por parte da direção, para outras possibilidades, além das previsões organizadas pelo cronograma, sendo importante perceber, o papel fundamental da consideração das individualidades, o que incluem seus processos pessoais, que acumulados, são a base do que é oferecido pelo ator no momento presente da cena. Suas particularidades podem ser adaptáveis aos processos, porém, mostram uma inegável efetividade, quando é dedicado por este mesmo processo, certa adaptação ao intérprete, o que gera uma articulação mútua e uma notória eficácia dentro dessa relação.

Ainda que permeado em alguns momentos por situações conflituosas, é inegável a contribuição do embate gerado pelas dúvidas inerentes ao processo e à aplicação dos diversos procedimentos utilizados na busca do resultado almejado. Relacionar-se com essas dúvidas, seja por questões pessoais que carecem de resposta, ou ainda, pelo posicionamento do outro, dentro desse universo de experimentação e descobertas, pode tornar-se terreno fértil.

Afirmar a predisposição a esse tipo de abertura, apontou caminho para a mudança de percurso solicitada pelo processo, e considerada ao final, bastante efetiva em seus resultados. Isso mostra, que, perceber a importância da flexibilização nos procedimentos, pode abrir caminho para a ampliação de descobertas, bem como, para a auto percepção enquanto criador e para as possibilidades de modificação eminentes à obra.

Nesse contexto, algumas questões, que, a princípio pareciam contraditórias aos objetivos, podem mostrar-se importantes aliadas no alcance dos resultados. É o caso do uso de procedimentos pragmáticos na investigação da verossimilhança e espontaneidade em cena. Perceber as potencialidades geradas pela moldagem da interpretação e sua efetividade, conferindo qualidades similares às adquiridas por meio de procedimentos relacionados ao hibridismo e/ou a busca do uso de características análogas, entre as atrizes e suas personagens, abrem um outro universo de percepção, e, expandem as possibilidades de alcance de resultados similares por meio de diferentes caminhos, concluindo, desse modo, a percepção da não existência de verdades absolutas, mas de possibilidades efetivas para o alcance de determinados objetivos.

Ao fim de um percurso com tamanha significação, percebo uma radical e valiosa transformação não apenas nos procedimentos utilizados em sala de ensaio, no modo de me relacionar com atores e atrizes, na importância da objetividade dentro do processo de síntese do discurso, facilitando o diálogo e otimizando seus resultados, mas também, no modo de enxergar o teatro, e a arte de modo geral. De compreender a importância do processo e sua reverberação no resultado da obra, de verificar potencialidades em ações sutis, em expressividade contida, ou ainda, no estabelecimento de atmosferas dramáticas, seja por meio de ações ou pela composição de estados emocionais que reverberem nas relações estabelecidas na cena, haja vista a importância conferida à “inação dramática” em Stanislavski ou ao “nada cheio de coisas”, no trabalho de Jefferson Miranda e a CTA.

Esta investigação pretende colaborar com os artistas independentes, que trabalham em processos isolados de criação, sem o auxílio de grupos, coletivos artísticos ou companhias de repertório, e ainda, com os interessados na busca pela verossimilhança e espontaneidade na interpretação, principalmente em trabalhos realizados através de um texto pré-elaborado, sem relação direta com os responsáveis por sua montagem. Por último, mas não menos importante, para artistas, pesquisadores e interessados em geral na obra de Alcione Araújo e da Cia. Teatro Autônomo, em especial, no texto “Há vagas para moças de fino trato” e no espetáculo “deve haver algum sentido em mim que basta”.

Finalizo asseverando o potencial desta experiência e seu caráter pessoalmente transformador, em especial ao me fazer observar que, quanto mais caminhamos na tentativa de compreender o universo ao nosso redor, tomamos uma maior consciência de sua extensão, e assim, percebemos o quanto sabemos pouco, e que é preciso observar isso. Talvez seja um ciclo

vicioso. Que seja! E que a cada dia nos tornemos, também, mais conscientes da incapacidade de dominá-lo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABBAGNANO, Nicola. Dicionário de filosofia / Nicola Abbagnano; tradução da 1ª edição por Alfredo Bosi; revisão e tradução dos novos textos Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo? e outros ensaios. Tradução: Vinícius Nikastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

ARAÚJO, Alcione. Simulações do naufrágio. Teatro de Alcione Araújo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

ARISTÓTELES, 384-322 A.C. A poética clássica / Aristóteles, Horácio, Longino; tradução direta do grego e do latim por Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix: Ed. Da Universidade de São Paulo, 1981.

BERRY, Cicely. Voice and the actor London. Virgin Books, 1973.

BONFITTO, Matteo. Entre o ator e o performer: alteridades, presenças, ambivalências / Matteo Bonfitto. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2013.

BUBNOVA, Tatiana; tradução por Roberto Leiser Baronas e Fernanda Tonelli. Voz, sentido e diálogo em Bakhtin – Bakhtiniana, Revista de Estudos do Discurso, vol.6 n.º.1 São Paulo, 2011.

CIA TEATRO AUTÔNOMO, Rio de Janeiro: CCBB, 2004. Textos do livro enviados via *e-mail*, em formato *word*, por Jefferson Miranda em 18/01/2011.

DAVINI, Silvia. O jogo da palavra, revista Humanidades – Teatro, Editora Universidade de Brasília, Brasília, 1998.

_____ Revista Folhetim – Vocalidade e Cena, out. / dez. 2002.

FÉRAL, Josette. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. Revista Sala Preta. São Paulo: ECA/USP, 2008, p. 197-210.

FERRACINI, Renato. *Café com queijo: corpos em criação*. São Paulo: Hucitec, 2012.

FERNANDES, Sílvia. *Teatralidades contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

FERNÁNDEZ, Olga. *Questões sobre o teatro contemporâneo: deve haver algum sentido em mim que basta*. Dissertação de Mestrado - UniRIO, 2006.

FISCHER, Rodrigo Desider. *Caminhos Múltiplos: Investigações para a montagem da peça EUTRO do Grupo Experimental Desvio*. Dissertação de Mestrado - Instituto de Artes, Universidade de Brasília, 2008.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*; tradução de Raquel Ramallete. Petrópolis: Vozes, 1987.

FREITAS, Márcio. *Jefferson Miranda depois do hiato criativo*. Revista Portfólio/EAV, nº 2. Rio de Janeiro: Disponível em: <http://revistaportfolioeav.rj.gov.br/edicoes/02/?p=680>. Acesso: 13/10/2014.

GOFFMAN, Erving. *A representação do eu na vida cotidiana*. Petrópolis: Vozes, 2002.

LAPOUJADE, David. *Potências do tempo*. Tradução: Hortencia Santos Lencastre. São Paulo: N-1 Edições, 2013.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LIGNELLI, César. *Sons e(m) Cena: parâmetros do Som*. Brasília: Editora Dulcina, 2014.

_____ *Sonoplastia: breve percurso de um conceito*. Revista ouvirouvir. Uberlândia, v.10 n.1 p. 142-150 jan. | jun. 2014.

MARINONI, Luiz Guilherme. *A questão do convencimento judicial*. Disponível em: http://www.rabello.pro.br/wp-content/uploads/2009/08/marinoni_convencimento.pdf. Acesso: 22/04/2016.

MILARÉ, Sebastião. A inteligente viagem do Teatro autônomo pela poesia Cênica. 2006.

PAVIS, Patrice. Dicionário de teatro / Patrice Pavis; tradução para a língua portuguesa sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2015.

PIACENTINI, Ney. Stanislavski revivido / Ney Piacentini & Paulo Fávori. São Paulo: Giostri, 2014.

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

_____ A construção da personagem. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

_____ A criação do papel. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

_____ Manual do ator. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

VIEIRA, Sulian. (Organizador: Fernando Aleixo) Práticas e poéticas vocais – Volume 1, Editora da Universidade Federal de Uberlândia, 2014.

_____ A Questão do Estilo no Teatro: Abordagens de Textos Teatrais entre Tradições Estéticas Ocidentais. Tese de doutorado. Instituto de Artes, Universidade de Brasília, 2013.

VASCONCELLOS, Luiz Paulo. Dicionário de teatro / Luiz Paulo Vasconcellos. Porto Alegre: L&PM, 2010.

ZOLA, Emile. O Romance Experimental e o Naturalismo no Teatro. São Paulo: Perspectiva, 1979.

ANEXO I – FOTOGRAFIAS



Figura 7: Fotografia de Maria Isabel Xible, maio de 2000.

Em cena Carol Nemetala e Nalú Miranda,
X Mostra Nacional de Teatro – SESI MINAS – Araxá – MG.



Figura 8: Fotografia de Alberto Costa, agosto de 2005.

Em cena Waléria Durand.



Figura 9: Fotografia de Alberto Costa, agosto de 2005.

Em cena Nalú Miranda.



Figura 10: Fotografia de Rayan Ribeiro, 2014.

Em cena Dina Brandão, Giselle Zivianki e Gleide Firmino em sentido horário.



Figura 11: Fotografia de Tatiana Reis, 2014.

Em cena Dina Brandão, Giselle Zivianki e Gleide Firmino em sentido horário.

ANEXO II- PEÇAS GRÁFICAS



Figura 12: Panfleto de divulgação, frente, janeiro de 2005.

Foto: J.P.Gebrim / Arte: Luís Felipe Gebrim



Figura 13: Panfleto de divulgação (temporada prorrogada), frente, janeiro de 2005.

Foto: J.P.Gebrim / Arte: Luís Felipe Gebrim

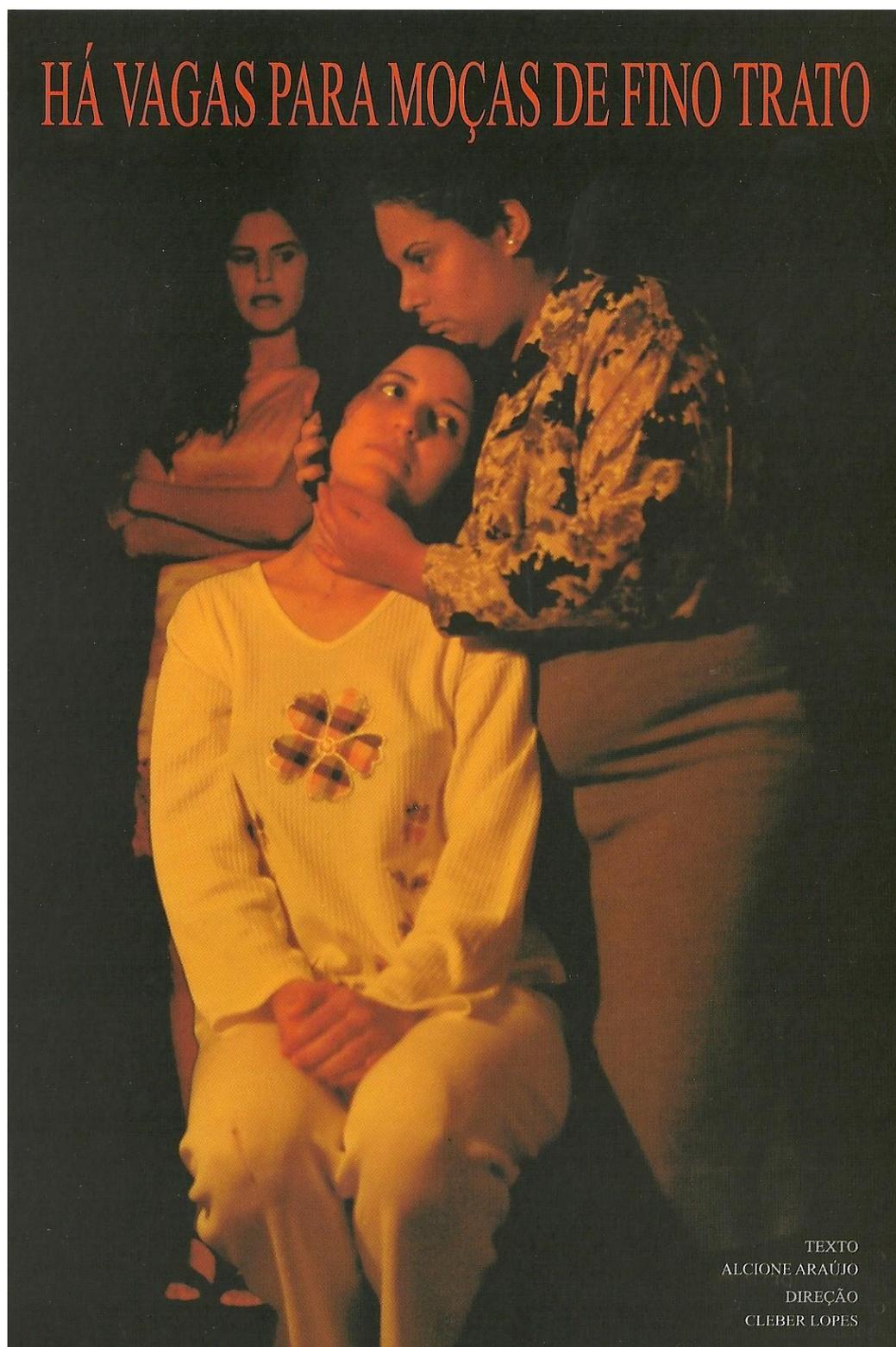


Figura 14: Programa, frente, agosto de 2005.

Foto: J.P.Gebrim / Arte: Luís Felipe Gebrim

Seja bem vindo(a) à casa de Gertrudes. Espero que ela não perceba sua presença. Gertrudes é uma senhora que aluga vagas em sua casa. Atualmente vivem com ela a sonhadora Lúcia e a enfermeira Madalena.

Com personalidades distintas, os conflitos tornam-se inevitáveis, expondo assim as fraquezas, sonhos e inquietações de cada uma.

Os embates entre essas três personalidades movimentam "Há vagas para moças de fino trato", peça escrita pelo mineiro Alcione Araújo, que nasceu na cidade de Januária em 1945, foi para Belo Horizonte na década de 50 e hoje vive no Rio de Janeiro.

Foi ator, diretor e professor de teatro e a partir de 74 dedicou-se também a dramaturgia.

Essa montagem convida o espectador a aproximar-se da cena, "se deliciando com detalhes impossíveis de serem apreciados na clássica visão permitida pelo palco italiano".

Esta é a primeira montagem direcionada ao público adulto produzida pela Cia. Barraco da Maria, que há um ano e meio trabalha com teatro infantil e infanto-juvenil por todo o Distrito Federal.

Reconheço "Há vagas para moças de fino trato" como uma síntese que espelha a nós mesmos. Resta saber se, nessa identificação, virá a imagem de uma Gertrudes, uma Madalena, uma Lúcia ou uma parte de cada uma delas.

Desliguem seus celulares e tenham todos um bom espetáculo.

Cleber Lopes

"Eu escrevo por raiva, para quem deseja ardentemente um mundo melhor e se manifesta por meio do teatro, onde muitas pessoas podem compartilhar de sua indignação e mudá-lo".

Alcione Araújo

Texto	Alcione Araújo
Direção e Encenação	Cleber Lopes
Elenco	Lanna Guedes, Nalu Miranda e Waléria Durand
Cenário	Salvatore Sciortino
Seleção Musical	Nalu Miranda
Cabelo e Maquiagem	Marcus Barozzi
Fotografia	J.P. Gebrim
Programação Visual	Luís Felipe Gebrim
Apoio Técnico	Laura Elion
Filmagens	Fernando Santana
Ator Convidado	Ronaldo Spíndola
Assessoria de Imprensa	Gerson Cunha
Produção Executiva	Cleber Lopes e Gerson Cunha
Coordenação-geral	Cia. Barraco da Maria

Agradecimentos:

Às senhoras: Cecília Alcoforado, Iolanda Durand, Janete Nemetala, Lourdes Landa, Maria Lopes e Maria dos Santos Sousa, que nos emprestaram suas casas, tapetes, forros de mesa... sendo coniventes com nossos sonhos.

Ao NAC - Núcleo de Arte e Cultura.

À Magno Telles e seu profissionalismo.

À Denis Camargo e sua generosidade.

À Faculdade Dulcina de Moraes que, em seu cotidiano acadêmico, fundamentou as bases do nosso ofício.

Dedicamos essa temporada, à Carol Nemetala, que plantou conosco esse sonho e jamais deixará de fazer parte dele.

Brasília, agosto de 2005

Patrocínio:



Apoio:



Realização:



Figura 15: Programa, verso, agosto de 2005.

Arte: Luís Felipe Gebrim

FUNDO DE APOIO À CULTURA
Apresenta:

Há vagas para moças de fino trato

De Alcione Araújo - Direção de Cléber Lopes

Apio:

Parceria:

Apresentação:

28, 29 e 30 de outubro
Teatro da Praça

31/10, 01 e 02 de novembro
Teatro SESC Paulo Autran

04 e 05 de novembro
Teatro Dulcina

Sempre às **20h**

ENTRADA FRANCA

16 CLASSIFICAÇÃO INDICATIVA
Não recomendado para menores de 16 ANOS

Figura 16: Panfleto de divulgação, outubro de 2014.

Foto: Rayan Ribeiro / Arte: Henrique Macêdo

ANEXO III - REPORTAGENS

Correio Braziliense
Caderno Cultura - CAPA
14/01/2005



Deilton Casagrande/Divulgação

A LOURA E O DETETIVE E HÁ VAGAS PARA MOÇAS DE FINO TRATO ENCHEM O TEATRO DA CASA D'ITALIA. HÁ FILAS E LISTA DE ESPERA PARA ASSISTIR AOS ESPETÁCULOS EM CARTAZ

GOLDONI NO GARGALO

SÉRGIO MAGGIO
DA EQUIPE DO CORREIO

O estacionamento da Casa d'Itália anda cheio nos finais de semana. Na entrada, duas filas paralelas se formam na bilheteria. Quando não chega a tempo se contenta com a lista de reservas para o dia seguinte. O clima é de barulhinho, com gente indo pelo local-locos. O motivo é a dobradinha de espetáculos que ocupa o Teatro Goldoni. *A loura e o detetive*, no palco principal, e *Há vagas para moças de fino trato*, na Sala de Ensaio. Os dois estão com público até o gargalo. "Se continuarmos assim, vamos propor a prorrogação da temporada", comemora o diretor estreador Cleber Lopes que, por enquanto, tem pauta garantida para Vegas até o dia 23.

O ano começou bem para o Teatro Goldoni. O feito não é injustificado. Desde que reabriu as portas, em 2003, com o bem-sucedido espetáculo *Decamerão*, de Miriam Vira, a casa voltou com afinado projeto de curadoria. As peças que ocupam o palco são produções de Nicolau de Azeite e Cullina (NAC), que administra o teatro, ou passaram pelo crivo da diretora e cenógrafa Maria Carmen. "Eu assisto antes ou junto com o projeto tem qualidade", conta de Japaglia (JG), mais sarcástico detalhes da turnê de *Decamerão*, que inclui Goiânia, Piracicaba e Goiás Velho.

O apuro estético tem feito do Goldoni espaço para projetar talentos. Foi assim com Alex Ribondi, diretor e autor de *O homem que cheirava a flores*, em 2004. Agora, a projeção recaiu sobre as atrizes Larissa Guedes (Vagas) e Giselle Cármeo (*A loura e o detetive*), que se destacam em cena. Além disso, o espaço contribui para engratar a cultura de temporadas mais longas em Brasília. "Vou ao Rio de Janeiro e só sei fazer teatro. Sei que o artista precisa do exercício diário, da reação do público, da cultura do boca-a-boca", observa Carmen.

O movimento em pleno janeiro, mês antes desprezado pelos produtores culturais, é tido como natural por quem está envolvido com o projeto teatral do Goldoni. MIRIAM VIRA esperava sala cheia para *A loura e o detetive*. "Sempre tenho esperança. Fiquei muito feliz de os dois espetáculos estarem acontecendo ao mesmo tempo." A diretora está envolvida em pelo menos dois novos projetos do Goldoni para este ano: será atriz no espetáculo *O fim e o início de Maritana e Catrina*, dirigido por Ginaldo de Souza (que comandou *Machadianas* em 2001), também com Zezé Motta no elenco; e dirige *Decamerão 2*.

Antes do Teatro Goldoni, Maria Carmen e Marinho Giannaccini (diretor do NAC) estavam à frente do Espaço G51 na 705 Sul. Entre 1984 e 1997 produziram e desenvolveram espetáculos, promovendo intercâmbio com diretores nacionais e locais. "Assumimos o Goldoni em 1999 porque a Casa d'Itália precisava desenvolver atividades culturais", lembra Carmen.

CRÍTICA / A LOURA E O DETETIVE

O auge do exercício criativo

A loura e o detetive é bom espetáculo para entender a estética de Miriam Vira, uma das melhores revelações da nova safra das artes cênicas locais. É ao mesmo tempo a primeira e a última montagem, já que revisita *O cara*, com que entrou na direção em 2000. Por conta disso, traz informações iniciais e outras vindas das experiências posteriores (*Propriedade condenada*, de longe o melhor espetáculo, e *Decamerão*, comercialmente mais bem-sucedido).

Essa mescla evidencia um aspecto primordial no trabalho da diretora - técnico e crucial para a atividade teatral: a capacidade de dar soluções cênicas e criativas ao texto. O auge, como de Woody Allen, ganha velocidade de carter no olhar inquirido de Miriam Vira. Isso é evidenciado, por exemplo, na transmutação de todos os personagens condizantes por meio da atriz Giselle Carme. Além de viver as várias identidades de A. Lora (Eliotter Boullias, Claire Rocaeravrig e Ellen Shepherd), a intérprete encarna na pele tipos que aparecem para tentar esclarecer a investigação do detetive Kaiser (Douglas Mendes). Faz isso sem usar truques de figurino, apenas no trabalho de gesto e voz.

A dinâmica afasta a adaptação do texto mais óbvia: a ambientação *noite*. Miriam Vira conserva a característica, cerna estética do conto, mas avança para possibilidades afins a da estética dos quadrinhos. A opção funciona bem no geral, mas provoca, em alguns momentos, dificuldades de entendimento do texto às vezes, a cena fica mais rápida do que as palavras.

A peça toma-se bom exercício para os atores, sobretudo Giselle Carme. A versatilidade da atriz e exigência posta em cena. Giselle cumpre o difícil missão com destreza, dada a exigência da diretora com detalhes dos movimentos e a composição de personagens, sempre além dos estereótipos da caricatura. Isso de uma papel só. Douglas Mendes tem atuação precisa para personagem denso. O ator acumula ainda a função de narrador.

Miriam Vira está em cena em performances musicais, interpretando trilha bem-humorada. Vira está ali como cantora. Acompanhada do músico, interfere na narrativa. Há boa senciência em que entra em cena para dirigir os atores em outra velocidade. Participa ainda do desfecho, de forma didática e talvez desnecessária. Mas público gosta e é. O cenário de Maria Carmen funcional, mas o ponto alto é a iluminação inteligente de Dalton Casagrande. (SM)

LEIA CRÍTICA DE HÁ VAGAS... NA PÁGINA 2



A LOURA E O DETETIVE

Teatro Woody Allen. Direção: Miriam Vira. Com Giselle Carme e Douglas Mendes. No Teatro Goldoni. Sentir e adotar, às 21h, de terça, às 20h. Ingressos: R\$ 10,00 e R\$ 20,00 (meia). Assinantes do Correio têm 50% de desconto na compra de até dois ingressos inteiros.

Figura 17: Reportagem de Sérgio Maggio: "Goldoni no Gargalo", Correio Braziliense, 14 de janeiro de 2005.

itens sob 26 títulos, entre restaurantes, bares, floriculturas, cursos, decoração, moda, farmácias,



Primo Fortes/CB 25/12/01

administração de negócios na área. A especialização *latu sensu* em gestão de negócios em gastronomia

semiquificada. Com isso, todos terão muito a ganhar, até mesmo o público consumidor.

representaram Portugal na Organização para Segurança e Cooperação na Europa.

CONTINUAÇÃO DA CAPA/CRÍTICA

Montagem revela atriz

O diretor Cleber Lopes manuseia o texto de *Há vagas para moças de fino trato* há quase cinco anos. Fez montagem relâmpago para palco tradicional, mas só agora consegue experimentar a narrativa humanista de Alcione Araújo em maior profundidade. Colocou a platéia dentro do cenário e anunciou que as atrizes atuariam em linha de interpretação naturalista. Em cartaz na Sala de Ensaios do Teatro Goldoni, a montagem realiza pela metade as intenções do diretor. Apesar de não ser original colocar o público dentro do apartamento das personagens (em 2003, a adaptação carioca produzida por Mel Lisboa pôs a platéia a alguns centíme-

tros das atrizes, no porão da Sala Laura Alvim), a solução deu outra dinâmica ao texto.

Com tantos móveis e objetos de cena, o cenário deixou de ser apenas funcional para provocar o senso de intimidade imediata. O que dificulta é o precário projeto de iluminação, que tem limites técnicos (e equipamentos) e criativos (há cena, por exemplo, de importante diálogo entre as personagens Lúcia e Madalena, que se desenvolvem às escuras). A experiência, no entanto, é nitidamente positiva, com o espectador se deliciando com detalhes impossíveis de ser apreciados na clássica visão permitida pelo palco italiano.

J.F. Gebri/Diálogos



LANNA GUEDES, CAROL NEMETALLA E NALU MIRANDA: ATUAÇÕES DESENCONTRADAS

Se Cleber Lopes acertou na concepção do espetáculo, errou a mão na direção de ator. Sem equalizar as atuações, Carol Nemetalla (Lúcia), Nalu Miranda (Gertrudes) e Lanna Guedes (Madalena)

desenvolvem interpretações desencontradas, que não se entrecruzam com o "naturalismo" proposto teoricamente. Atriz expressiva, Carol mantém todos os excessos teatrais (voz, marcação,

gestos) para compor Lúcia, a personagem menos linear do texto de Alcione Araújo. Não dá sutilezas para o turbilhão de sentimentos que Lúcia passa de uma cena a outra. Começa histérica (aos berros), em delírio, e passa bruscamente para um suposto, e insuportável, naturalismo cênico. Durante todo o espetáculo mantém a interpretação nesse tom, o que aproxima Lúcia de uma caricatura empobrecida.

Nalu Miranda reveste-se de mais detalhes para compor Gertrudes, personagem que conduz parte dos conflitos. Na contracena, diminui o exagero cênico de Carol e fornece um nervosismo latente à personagem, traço importante para o desenvolvimento da narrativa. A nítida falta de sintonia entre as duas intérpretes é atenuada quando entra em cena Lanna Guedes, no papel de Madalena.

A atriz dá outro ritmo à montagem. Faz mais: evita que a adaptação de Cleber Lopes naufrague. Lanna Guedes empresta a Madalena

uma vitalidade que a personagem necessita, ao mesmo tempo em que expõe fraquezas. Intuitiva, sugere que as mulheres do texto de Alcione Araújo não são seres isolados, mas fragmentos da dimensão feminina. A interpretação não é naturalista, como pressupõe o diretor, mas movida por sentimentos, o que a faz mais próxima da realidade. Com Lanna Guedes em cena, o desencontro de interpretações se distancia menos. É a primeira incursão pública da Cia Barraco da Maria fi-ca, no mínimo, instigante.

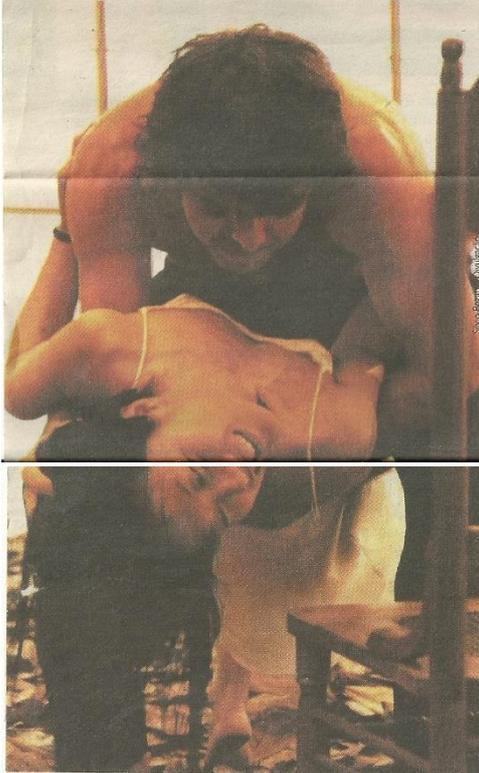
HÁ VAGAS...

Texto: Alcione Araújo.
Direção: Cleber Lopes. Com Carol Nemetalla, Lanna Guedes e Nalu Miranda.
Sexta e sábado, às 21h; domingo, às 20h, na Sala de Ensaios do Teatro Goldoni (Casa d'Índia, 208/209 Sul). Até 23 de janeiro. Ingressos: R\$ 14,00 e 7,00 (meia)

Figura 18: Crítica de Sérgio Maggio: "Montagem revela atriz", Correio Braziliense, 14 de janeiro de 2005.

Proximidade intrigante

MONTAGEM DA CIA. TEATRO AUTÔNOMO TRAZ AO CCBB PROPOSTA DE INTERATIVIDADE QUE LEVA EM CONTA O INDIVÍDUO



CENA DA PEÇA *DEVE HAYER ALGUM SENTIDO EM MIM QUE BASTA*

RENATA CALDAS
DA EQUIPE DO CORREIO

É comum que o teatro contemporâneo derrube a quarta parede, ou seja, quebre a divisão imaginária que separa palco e platéia. A proposta de aproximação entre ambos tem rendido espetáculos intrigantes, que aguçam novos mecanismos de percepção teatral. Por vezes, espectadores participam da cena; outras, inserem-se num lugar privilegiado de observação, sem interferir. Exemplo de destaque no Brasil é o trabalho do Teatro da Vertigem, companhia paulistana dirigida por Antônio Araújo. Presídios, igrejas e hospitais foram palco da *Trilogia bíblica*, peças que, pela proximidade, tornaram-se montagens ainda mais provocativas.

Deve haver algum sentido em mim que basta convida o público para dentro do cenário. O espetáculo da Cia. Teatro Autônomo estreia hoje, no Centro Cultural Banco do Brasil, com restrição de 40 espectadores por sessão. "O cenário é como uma caixa. A iluminação é feita de fora. Ficamos dentro da casa com o público,

mas não é teatro interativo, de interferência direta do público. Não ignoramos os espectadores, aprendemos a conviver com eles", conta a atriz Gisele Fróes.

Acostumado a propostas em que o público encontra-se lado a lado com os atores, o diretor Jefferson Miranda acredita que a proximidade não seja o item mais importante do trabalho, mas permite à platéia conhecer sutilezas da cena: "Trabalhamos há muito tempo com o espectador próximo, sentindo cada movimento do

ator, mínimas mudanças. Trabalhos da Cia. Teatro Autônomo não tratam o espectador como grupo ou massa, despersonalizado. Tratamos o espectador como indivíduo, que tem história, sensibilidade e percepções particulares e que, por isso, apreciará de forma individualizada o espetáculo. Devemos então saber assimilar qualquer reação que venha a acontecer, por mais surpreendente que seja".

Em cartaz no teatro Mapati com *Aliceless*, a atriz e diretora Tereza Padilha se vale do jogo de cintura para lidar com eventuais problemas. Com crianças na platéia, a missão interativa exige ainda mais concentração. "Quando você tem atores bem preparados não há desconcentração. Assim, nada tira atenção dos atores", conta a diretora que, em sua experiência de teatro de rua, precisou "contracenar" com um bêbado.

Há vagas para moças de fino trato, que encerrou temporada na casa de ensaios do Teatro Goldoni é outro exemplo de aproximação. A montagem de Cleber Lopes sobre texto de Alcione Araújo levou a platéia à casa das personagens, com lugares a menos de um metro da

EM BUSCA DE RESPOSTAS

O título é o primeiro elemento a chamar a atenção. *Deve haver algum sentido em mim que basta* promete temporada disputada no CCBB. Visualmente cuidadoso, o espetáculo chega a Brasília com três indicações ao Prêmio Shell de Teatro na bagagem: atriz (Gisele Fróes), direção (Jefferson Miranda) e cenário (Flávio Graff e Jefferson Miranda). A peça trata de divagações existenciais, com cinco personagens em busca do sentido da vida.

"De forma esquemática, podemos dizer que no espetáculo uma situação é apresentada em três épocas, tendo cada uma como foco um dos personagens. Isso é apenas o fato cênico – o conjunto de acontecimentos. Através dele desejamos tratar da busca por algum sinal capaz de transcender, justificar ou aplacar os vazios da alma, lugares esses que podem nos assaltar no meio do nosso dia-a-dia mais rotineiro", explica o diretor Jefferson Miranda.

Para a atriz Gisele Fróes, *Deve haver algum sentido* traz enredo simples.

DEVE HAYER ALGUM SENTIDO EM MIM QUE BASTA

Com a Cia. Teatro Autônomo. Direção: Jefferson Miranda. Centro Cultural Banco do Brasil, hoje, às 21h. Amanhã, às 18h e 21h. Domingo, às 17h e 20h. Não é permitida a entrada após o início do espetáculo.

"É uma história de cinco pessoas que se encontram." Completam o elenco Adriano Garib, Diogo Sales, Miwa Yanagizawa e Otto Jr. A montagem comemora os 15 anos da companhia, que tem no repertório espetáculos como *Um bando chamado desejo* e *Uma coisa que não tem nome (e se perdeu)*. (RC)

Figura 19: Reportagem de Renata Caldas: "Proximidade intrigante", Correio Braziliense, janeiro de 2005.

do. Vitor se considera pardo e nho, para evitar as distrações tibunal.

CULTURA

Uma peça dentro de casa

Teatro muda para acolher as moças de fino trato

RENATA CAMARGO

A casa de ensaio do Teatro Goldoni da Casa D'Itália (208/209 Sul) foi transformada em uma residência de verdade. A casa é simples e pertence a uma solteirona, muito religiosa, que aluga os quartos para moças de fino trato. O local, de paredes envelhecidas, é fictício e serve de cenário para a peça *Há Vagas para Moças de Fino Trato*, que estreia hoje, às 21h, e fica em cartaz até o dia 30 de janeiro.

O espetáculo conta a história de três mulheres de diferentes personalidades, que dividem um pequeno apartamento. Mais do que compartilhar um local de moradia, elas compartilham sonhos e desilusões em meio a muito desencontro e discussões. O espetáculo leva o público à refletir sobre valores sociais e familiares. Mais do que se envolver na trama do roteiro, o público se sente dentro da peça.

— É tudo muito real. As pessoas estão dentro da casa. Colocamos até cortinas e quadros atrás das cadeiras para dar ao público a sensação de



AS TRÊS mulheres partilham espaço, sonhos e desilusões

estar mesmo dentro da cena — conta o diretor do espetáculo, Cléber Lopes.

A dona da casa, Gertrudes, interpretada por Nalu Miranda, é uma mulher solitária, muito conservadora e religiosa. Lúcia, uma das moças que aluga quartos na casa, personagem da atriz Carol Neme-talla, tem caráter duvidoso e conta com os cuidados de Gertrudes, pois está sempre doente. A terceira personagem, a enfermeira Madalena, vivida por Lanna Guedes, é uma fonte de conflito dentro do lar da puritana Gertrudes. Amante da noite, Madalena curte a vida e tem sempre histórias para contar.

— Hoje, com a independência feminina, muitas mulheres vivem esse conflito de bus-

car sempre o prazer de viver. Madalena é uma personagem com quem muitas de nós nos identificamos — conta Lanna.

Com texto de Alcione Araújo e produção da Cia *Barraco da Maria*, a peça *Há Vagas para Moças de Fino Trato* é apresentada pela primeira vez em Brasília. O grupo realizou, em 2000, uma única exibição na cidade mineira Araxá. O espetáculo foi apresentado como um trabalho de faculdade. Dentro outras peças, a cia *Barraco de Maria* apresenta o espetáculo infantil *Romeu e Julieta - um Shakespeare para Crianças*.

SERVIÇO

Há Vagas para Moças de Fino Trato de hoje à 30 de janeiro, sextas e sábados, às 21h, e domingo às 20h, no Teatro Goldoni - Casa D'Itália (EQS 208/209 Sul). Ingressos a R\$ 16 e R\$ 8. Informações pelo telefone 471-3342

CLÁUDIO FALCÃO

Com

As personagens e Goreti, as do público em tipo a alegicaram na cidadevidas pelo aCláudio Falcãens sobem ao apresentar no tle Verão Cláudioje até 23 destro da Escola

Figura 20: Reportagem de Renata Camargo: “Uma peça dentro de casa”, Jornal do Brasil, 07 de janeiro de 2005.

quanto. São histórias recriadas e criadas nesse contexto que é do quilombo místico e histórico", diz

1990 e 2000 - período no qual as atrizes, sob a coordenação de Paula, registraram inúmeras idas

começando a descobrir o Brasil negro rural, assim como a importância dos quilombos na nos-

Sesc Garagem (913 Sul). Ingressos: R\$ 15 e R\$ 7,50 (meia). Até o dia 14 de agosto

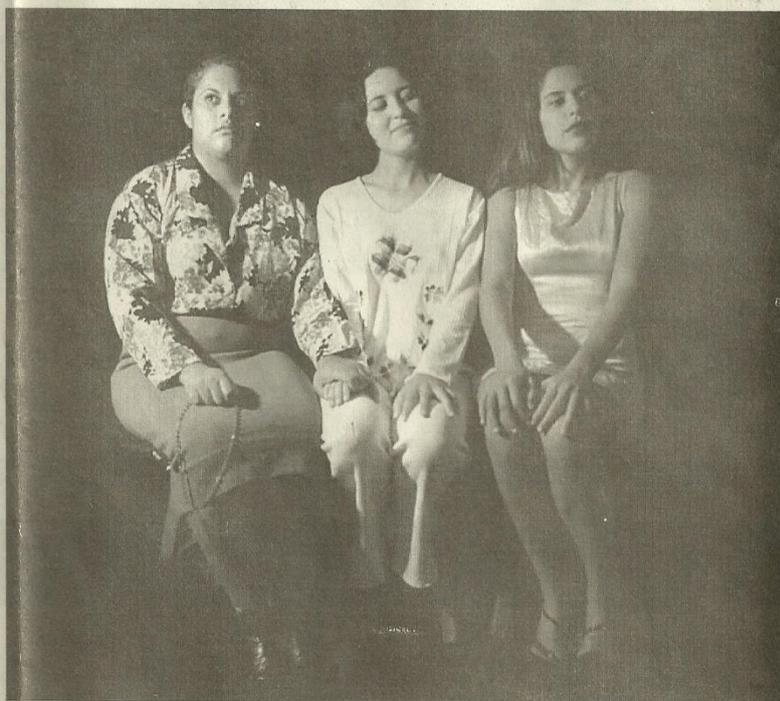
Procuram-se pessoas para dividir o palco

Dividir o mesmo teto com família, amigos ou até mesmo parceiros de vida já é uma tarefa um tanto quanto complicada, mas a situação piora mesmo quando os envolvidos são pessoas desconhecidas. A situação é mostrada na prática pelo diretor Cleber Lopes, que este final de semana traz de volta ao Teatro Goldoni a peça *Há Vagas para Moças de Fino Trato*. Com Lanna Guedes, Nalu Miranda e Waléria Durand no elenco, o espetáculo, que em janeiro deste ano foi sucesso de público na mesma casa, narra a história de Gertrudes, que, ao ser abandonada pelo marido, precisa arrumar uma maneira de se sustentar.

A solução vem com o aluguel dos quartos em sua casa para as inquilinas Madalena e Lúcia, interpretadas por Nalu e Waléria, da Cia. Barraco da Maria. As personalidades começam a transparecer e começam então as discussões e desavenças que firmam o mote da peça.

Madalena é uma enfermeira de hospício que sai todas as noites e curte relações fugazes, enquanto Lúcia é uma menina sonhadora, romântica, que vive num mundo próprio, à espera de um namorado. Já Gertrudes é uma mulher muito religiosa com valores muito firmes.

"A peça fala dos conflitos entre três pessoas muito diferentes, cada uma tentando impor suas crenças na outra", afir-



O espetáculo *Há Vagas para Moças de Fino Trato* fez sucesso em janeiro

ma Lopes. "Esse texto gera uma identificação imediata na plateia. Já ouvi muita gente dizer 'já fui uma Madalena e hoje sou uma Gertrude'. O texto, de Alcione Araújo, é uma síntese de todas as personalidades da humanidade", completa.

"A identificação é muito mais rápida, pois o espetáculo ocorre não é num teatro e sim numa casa de ensaio. As pessoas fazem parte do cenário, ouvem a respiração das atrizes, fica mais fácil se sentir uma delas", conclui o diretor. (K.W.)

■ Há Vagas Para Moças de Fino Trato

Sextas e sábados, às 21h, e domingos, às 20h, no Teatro Goldoni (Casa D'Itália, 208/9 Sul, 3443-0606). Texto de Alcione Araújo e direção de Cleber Lopes. Ingressos: R\$ 16 e R\$ 8 (meia). Até 28 de agosto.

Figura 21: Reportagem de Karla Walkins: "Procuram-se pessoas para dividir o palco", *Tribuna do Brasil*, 05 de agosto de 2005.