

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS**

INGRID VANESSA TRIVIÑO BOHÓRQUEZ

**“PRÓFUGA”:
Perspectivas de uma atriz sobre a palavra falada e cantada**

**São Paulo
2019**

INGRID VANESSA TRIVIÑO BOHÓRQUEZ

**“PRÓFUGA”:
Perspectivas de uma atriz sobre a palavra falada e cantada**

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao programa de graduação no Departamento de Artes Cênicas, da Escola de Comunicações e artes, da Universidade de São Paulo, como parte dos requisitos para obtenção do título de Bacharel em Interpretação Teatral

Orientador: Prof. Dr. Eduardo Tessari Coutinho

São Paulo
2019

TRIVIÑO BOHÓRQUEZ, I. V. **“PRÓFUGA”**: **Perspectivas de uma atriz sobre a palavra falada e cantada**. Trabalho de conclusão de curso apresentado ao programa de graduação no Departamento de Artes Cênicas, da Escola de Comunicações e artes, da Universidade de São Paulo, como parte dos requisitos para obtenção do título de Bacharel em Interpretação Teatral.

Aprovado em: __/__/__

Banca Examinadora

Prof. Dr. Eduardo Tessari Coutinho

Prof. Dr. Fabio Cardozo de Mello Cintra

Prof. Dr. Felisberto Sabino Da Costa

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a Deus, por me dar a oportunidade de viver, aprender e me transformar em um espaço tão privilegiado como a Universidade de São Paulo.

Agradeço também a minha família, meus pais, minha irmã, meu cunhado e meus mascotes, que mesmo longe, sempre me apoiaram, me impulsionaram e me transmitiram seu amor e confiança.

Ao meu companheiro de vida, pela sua constante ajuda, carregando cenários, escutando milhões de vezes as minhas falas, me dando força nos momentos mais difíceis. Por segurar a minha mão sempre que precisei.

Ao meu melhor amigo Ronaldo Fogaça, por corrigir meus erros de ortografia e redação, por olhar com carinho pro meu trabalho e por semear em mim o carinho pela pesquisa e a escrita. Estou muito feliz de ter vivido a graduação contigo. Sou muito grata por todas as lembranças, conselhos e loucuras que guardo no meu coração.

A minha amiga Luana Jóia Crispim, por compartilhar suas experiências ao longo da escrita do seu trabalho de conclusão de curso e por escutar as minhas.

Aos meus colegas artistas que se dispuseram a criar e pesquisar junto comigo, pela sua dedicação e esforço. Criamos algo belo.

Aos meus colegas da aula de Projeto Teatral por viver comigo este processo desconcertante e novo, por compartilhar suas angústias e medos e por escutar os meus. Sinto que ao longo do ano nos fortalecemos uns aos outros. Que lindo é vê-los crescer.

Ao meu orientador o Prof. Dr. Eduardo Tessari Coutinho, pela sua dedicação e paciência ao momento de me guiar durante a pesquisa.

A Prof. Dr. Andréia Nhur pelo seu acompanhamento e ajuda durante a criação do projeto de Trabalho de Conclusão de curso. Por me guiar nos momentos da pesquisa em que me senti perdida.

Ao Prof. Dr. Fabio Cintra por acompanhar minha pesquisa desde o começo, por me ajudar a exercitar a escrita, por compartilhar comigo seus conhecimentos sobre a música e teatro, por entender minha paixão pelo canto e me ajudar a canalizá-la na pesquisa.

Agradeço a todos aqueles que nos últimos cinco anos, me acolheram, me ensinaram, me escutaram e fizeram do Brasil meu segundo lar.

RESUMO

O presente trabalho relata a experiência de uma criação teatral com um olhar sobre a expressividade da palavra cantada e a palavra falada. É um monólogo parcialmente musicalizado, que coloca em fricção uma personagem, pertencente a um romance latino americano, e aspectos sociais brasileiros/latino americanos, além das experiências de vida da atriz. O processo de criação tem como líder a atriz, sendo ela a propositora da estética e do conceito da peça.

Palavras-chave: Monólogo, Palavra, Canto, Corpo, Voz.

SUMÁRIO

PRAZER, SOU A VANESSA. INTERESSES? MÚSICA _____	07
MINHA REFERÊNCIA/DISPARADOR _____	07
DO QUE VOU FALAR? COMO VOU FALAR? _____	09
E ENTÃO, O QUE VOU PESQUISAR? _____	10
COMEÇAMOS! PROPONENTE E ATRIZ NO MESMO PROJETO _____	11
QUESTÕES SOBRE A PALAVRA _____	13
EITA... FERROU! _____	15
A MUDANÇA DE RUMO, EU SEI LÁ _____	15
MINHA PARTICIPAÇÃO NO PROCESSO DE ESCRITA INTERFERIU E AFETOU MEU DESEMPENHO NA CENA _____	16
NOVO RUMO _____	19
MÚSICOS: AH! QUE COISA, HEIN? _____	19
RETOMANDO, O QUE SURTIU DE NOVO? _____	20
PRIMEIRA ABERTURA _____	27
A MUSICALIDADE FICOU COMO? O QUE REFLITO SOBRE ELA? _____	30
TEM CENÁRIO, FIGURINO, LUZ? _____	31
REFLETINDO SOBRE OS PASSOS DADOS ATÉ AQUI E OS QUE FALTAM DAR _____	32
BIBLIOGRAFIA _____	35

PRAZER, SOU A VANESSA. INTERESSES? MÚSICA

Meu nome é Vanessa Triviño, tenho 22 anos e estou no meu último ano de graduação do curso de Artes Cênicas na Universidade de São Paulo (USP). Vim da capital colombiana, Bogotá, para me aventurar no Brasil, país imenso e diverso, no qual busquei aprender uma nova língua e seguir meu sonho de fazer do teatro a minha profissão.

Cresci vendo filmes da Disney, vendo musicais da Broadway e decorando minhas canções preferidas. Dessa forma, a música esteve muito presente ao longo da minha vida.

Quando descobri que canções, ritmos e trilhas também podem estar presentes entre os atores e embaixo dos holofotes, senti que tinha encontrado uma das minhas maiores paixões: queria muito poder dar vida para personagens através do meu corpo-voz e desde então tento encaminhar meu fazer teatral ao encontro da música.

Foi uma maravilhosa surpresa me deparar ao longo do curso de Artes Cênicas com a leitura de peças como “Roda Viva” escrita por Chico Buarque. Também conheci o trabalho do Teatro de Arena e do Teatro Oficina com altos conteúdos musicais. Ampliei minhas referências ao investigar montagens da Broadway, off Broadway e musicais independentes em cartaz na cidade de São Paulo que estão em constante crescimento. Me vi rodeada de peças muito diversas e apaixonada por descobrir novas formas nas quais a música trabalha lado a lado do teatro.

MINHA REFERÊNCIA/DISPARADOR

Uma peça em particular chamou minha atenção, “Gota d’água”, escrita por Chico Buarque e Paulo Pontes no ano de 1975. Ler o texto da peça, assistir seus registros em vídeo e ver encenações atuais, como “Gota D’Água a Seco” e “Gota D’Água Preta”, me ajudaram a direcionar minha pesquisa nessa finalização de curso. Fiquei encantada com a complexidade das personagens, das relações entre elas e com os múltiplos questionamentos e desconfortos que ficaram em mim, mesmo depois de semanas de ter a assistido. No texto e em todas as encenações que assisti, a personagem que mais me impactou foi Joana a protagonista, mãe de duas crianças, abandonada pelo esposo Jasão, invadida pela tristeza e dor mas, mesmo assim, orgulhosa na frente do Jasão, que a abandonou e a seus filhos para se tornar um famoso cantor e se casar com a filha do seu novo produtor. No final Joana mata seus filhos e tira sua própria vida como sua vingança final contra Jasão. Me questionei sobre essa figura feminina que mata duas crianças indo de encontro com o suposto instinto materno atribuído às mulheres. E também a reação das outras

personagens pedindo para ela ficar calada e superar. A peça também me chamou atenção pela interação entre música e teatro e conheci canções que ficaram na minha cabeça sem saber o porque da força que as caracterizavam.



Essa foto é da encenação “Gota D’Água {Preta}” do ano 2019 da direção de Jé Oliveira. Os atores em cena são (De esquerda a direita): Juçara Marçal e Jé Oliveira. Fonte: Gauchazh Espectaculos (2019)



Esta foto é da encenação “Gota D’Água [A seco]” do ano 2016 da direção de Rafael Gomes. Os atores em cena são (De esquerda a direita): Laila Garin e Alejandro Claveaux. Fonte: Caio Gallucci (2016).

Após pesquisar sobre a dramaturgia da peça, encontrei uma relação direta com o trabalho de Bertolt Brecht:

“O trabalho de Brecht se situa em um momento específico da história das artes de espetáculo, no início do século XX, quando a discussão sobre a autonomia surgia de forma mais contundente entre diversos artistas. Reivindicar autonomia a alguns elementos significava também “dar voz” a determinados campos artísticos que eram tratados hierarquicamente como acessórios de outros. [...] esta autonomia como reconhecimento de especificidades, tentando evitar que um dos elementos se submeta ou se anule em prol de outros. É uma perspectiva de emancipação, diferenciação e até contradição, desde que resultando em uma maior pluralidade de sentidos e interpretações, com um foco na percepção e interpretação do espectador, como também nas possibilidades de transformações do processo cênico.” (MARTINS, 2014, pág. 13)

Entendi então que a razão pela que amo tanto essa peça é a complexidade que ela tem, as diversas camadas nas situações e personagens que são reveladas respectivamente através das canções, do texto e dos vários elementos artísticos que a compõem, trazendo sua própria significação (iluminação, encenação, texto, etc.). Por exemplo, tem uma cena em que Joana, triste e vencida, pede pro Creonte um dia para guardar suas coisas antes de sair da casa dela. Creonte aceita e, quando ele vai embora, Joana canta “Basta um dia”, uma canção que nos revela que realmente Joana vai usar esse dia para preparar sua vingança, além de falar sobre sua dor e raiva, tudo ao som de uma melodia suave e quase romântica.

Quebra-se assim a ação cênica linear e a interação entre indivíduos. E faz do espectador um observador, uma testemunha das contradições da personagem, dos aspectos sociais que determinam o seu pensamento, o levando a se identificar na complexidade da personagem numa fricção entre o âmbito privado e o âmbito público, exigindo-lhe tomadas de posição.

DO QUE VOU FALAR? COMO VOU FALAR?

Surgiu então a vontade de mergulhar na trajetória de uma personagem e usar o canto, o texto e o meu corpo-voz para complexificar e assim torná-la mais “humana”, cheia de contradições e subjetividade, para dialogar mais com a nossa realidade e despertar o olhar crítico da plateia sobre as questões apresentadas.

Neste fechamento de ciclo, os temas que eu queria colocar em pauta e dialogar com a plateia são aqueles que foram importantes durante a minha graduação, ao longo da qual tive contato com o feminismo, me identifiquei como uma mulher não branca,

descendente de indígena, me tornei umbandista e me conectei com meu país de origem e a sua história marcada pela colonização e a guerra.

A personagem que eu escolhi para mergulhar em uma experiência prática de pesquisa em atuação foi a "Eliza" do livro "Filha da Fortuna", da Isabel Allende, pois nela tem questões relacionadas com o feminino, raça, mestiçagem, espiritualidade e liberdade, com as quais pretendo levar um pouco de mim e da minha história para cena e também atualizar esse temas e expandi-los para a nossa sociedade atual.

A história do livro se passa em 1845 no Chile, cheio de mudanças pela recente independência da coroa Espanhola. Resquícios dos anos de domínio europeu e novidades pela chegada de novos imigrantes preenchem esse país. Eliza, a personagem principal, é uma garota com traços indígenas, que foi abandonada na porta do escritório de uma família inglesa que decide acolhê-la em sua casa. Sendo a empregada da casa uma indígena mapuche, Eliza se vê no meio de dois mundos, um representado pela cozinha, onde fala espanhol e mapuche e no qual aprende sobre ervas curativas, comida chilena e costumes indígenas, e o outro representado pela sala de estar, onde fala inglês, aprende a tocar piano, a caminhar com a coluna ereta e a se comportar como uma "senhorita" segundo os costumes ingleses da época.

Propus então a criação de um monólogo parcialmente musicalizado que colocasse em fricção a personagem escolhida, aspectos sociais brasileiros/latino americanos e a mim, no qual pudesse me aprofundar na minha preparação enquanto atriz para habitar o teatro musicado que tanto me apaixona.

E ENTÃO, O QUE VOU PESQUISAR?

Em anos anteriores trabalhei em duas peças musicais chamadas "Outro dia" e "Muito Longe É Logo Ali"¹, nas quais interpretei a personagem "Nova". Durante esses processos criei um corpo-voz característico da personagem, participei de inúmeros improvisos para contribuir com a escrita do roteiro e eventualmente decorei as minhas falas. No momento de dizer minhas falas em cena eu tentava incluir variações na entonação e velocidade na minha voz para lhes dar expressividade. A intenção foi usar exercícios aprendidos nas aulas com a professora Andréia Nhur (mais a frente vou descrever melhor esses exercícios). Porém no momento de cantar minha voz automaticamente transitava para um registro afinado, encaixado e preocupado em reproduzir os princípios técnicos do canto musical, desmontando minha personagem. Aos poucos ia aparecendo a Vanessa em cena preocupada por

¹ 1 "Outro dia" (2017) e "Muito longe é logo Ali" (2018) são espetáculos que começaram em um projeto de conclusão de curso do diretor e pedagogo Wesley Rocha. Esses trabalhos surgiram da ideia de construir uma dramaturgia para um espetáculo musical a partir de encontros com crianças.

lembrar suas aulas de canto e manter uma sonoridade regida pela técnica e não pela expressão.

Foi essa minha dificuldade que trouxe a vontade de pesquisar sobre a expressividade da palavra cantada a partir de uma comparação com a palavra falada.

COMEÇAMOS! PROPONENTE E ATRIZ NO MESMO PROJETO

Na maioria dos processos dos que já participei dentro e fora do departamento de Artes Cênicas da USP a figura do diretor estava ligada à liderança do grupo que incluía a mediação entre os artistas envolvidos e planejamento dos ensaios. Porém, para meu trabalho de conclusão de curso (TCC), decidi que seria eu, pela primeira vez na minha vida, quem conduziria o processo de criação do monólogo. Quer dizer, tanto textual quanto musicalmente e seria eu quem proporia a estética e o conceito da peça. Assim, usei a seguinte estratégia: pedi o acompanhamento de outros atores, fiz aberturas e gravei as cenas para ter uma visão de fora das experimentações cênicas, para receber feedbacks de aspectos de atuação e entender melhor como está chegando a personagem e os temas propostos para o espectador. Trabalhei também com uma equipe de músicos para musicalizar parte do monólogo, apoiados num repertório de músicas colombianas com influências Africanas, indígenas da região andina e espanholas.

Convidei um grupo de músicos, estudantes do Departamento de Música da USP. Eles aceitaram e se dispuseram a acompanhar os ensaios uma vez cada duas semanas. Pediram uma lista de referências de música colombiana e uma explicação mais aprofundada sobre a função que a música teria no monólogo.

Convidei também Isabella Correia e Matheus Dionisio, dramaturgos, atores, amigos e colegas de trabalho faz alguns anos, para escrever o monólogo e fazer o acompanhamento de fora da cena. Eles aceitaram e se dispuseram a trabalhar com o material poético previamente escolhido por mim.

Propus começar o processo debatendo sobre os temas escolhidos e sua relação com a configuração social do Brasil, nossas vivências como pessoas não brancas, mulheres e LGBTQ+ respectivamente. Fizemos uma lista dos temas e falamos de cada um especificamente e a relação entre eles.

A partir dos pensamentos levantados no debate pedi para cada um, Isabella, Dionísio e eu, propor três exercícios de escrita. Por exemplo: escrever uma carta relatando vivências nossas que trouxessem como tema a violência, afeto, aparência

atual e liberdade; fazer uma lista de similitudes entre nós e a Eliza; e narrar histórias situadas no nosso tempo atual que sejam próximas a trajetória da Eliza.

Como resultado dos exercícios escrevemos no total 16 textos em formatos variados desde cartas, depoimentos e até contos, que depois virariam nosso material escrito, a nossa base para a escrita do monólogo.

Depois, Isabella Correia propôs escrever uma lista de objetos cênicos e lugares através dos quais pudéssemos contar a trajetória da personagem, posteriormente cada um de nós escolheu três objetos e/ou lugares que a nosso critério tem mais relação com o discutido no debate e as temáticas dos textos anteriormente escritos.

Os objetos e lugares escolhidos foram: Cozinha x sala de estar, piano e trança cortada e Ervas, Cortinas do porão, Cabelos de índia. Cada um fez um texto, no qual devíamos incluir um trecho da trajetória da personagem, escolhendo objetos e lugares que fossem importantes para o desenvolvimento dos acontecimentos.

Finalmente, pedi para os dramaturgos trouxessem a primeira versão do monólogo com base no material escrito levantado nos exercícios anteriores e no debate inicial.

Os dramaturgos trouxeram um monólogo que ainda tinha traços leves do livro da Isabel Allende, porém que atualizava os temas apresentados pelo livro e incluía um pouco de nós e da nossa história. O texto não especificava o tempo no que se passa a cena e tratava de situações como gravidez não desejada, fuga de casa e a tentativa do controle do corpo da mulher através de regras sociais. Situações que acontecem com a personagem em 1845 mas que ainda acontecem no 2019 e que se relacionam com a nossa experiência de vida. No texto a personagem mudou muito em relação ao livro, pois agora tinha um pouco de nós e do contexto social atual brasileiro/latino americano.

Percebemos que a personagem do monólogo passa por diversas mudanças de sentimentos e percepções que relacionamos com as 5 fases do luto desenvolvidas pela psiquiatra Elisabeth Kubler-Ross publicada em 1969 no livro "On Death and Dying": Negação, raiva, Barganha (Negociação), Depressão e aceitação.

Sentimentos esses ligados a uma gravidez não desejada que causa a sua desonra e por conseguinte se vê obrigada a fugir de casa e se refugiar numa caverna. Alí Eliza compartilha com o público o seu jeito de analisar e lidar com a situação e como isso a afeta e muda.

Decidimos então dividir nosso monólogo em cinco partes inspiradas nas 5 fases de luto, equivalentes às mudanças na personagem, trabalhar uma por uma e depois

traçar uma linha condutora entre elas. As cinco partes escolhidas foram: Negação, raiva, afronta, aceitação e libertação.

Pedi para os dramaturgos escrever a segunda versão do monólogo tendo em conta a nova divisão e os feedbacks sobre a primeira versão.

QUESTÕES SOBRE A PALAVRA

Paralelamente ao direcionamento e planejamento dos ensaios decidi ir para cena usando alguns dos textos anteriormente descritos para levantar questões relacionadas ao meu uso da palavra falada. Durante essa prática confirmei minha facilidade para decorar os textos. Consigo decorar não só o caminho do texto mas a maioria das palavras num período curto de tempo. Porém, ao momento de ir para cena essas palavras saem em tons repetitivos e ritmos muito similares aos que uso quando estou lendo, dificultando o entendimento do espectador e deixando de lado o conteúdo, importância e intenção delas.

A primeira atitude que pensei para reverter isso foi aplicar exercícios que aprendi na minha graduação na aula de “Poéticas do Corpo e da Voz” da professora e artista Andréia Nhur. Na aula a professora Andréia propunha exercícios que partem do movimento corporal para modificar a voz e assim explorar diversos jeitos de falar um texto, diversas variações no ritmo e na qualidade.

Exercícios que me fizeram perceber minha voz como uma potência expressiva que consegue ampliar a visão da personagem e comunicar tanto quanto o corpo. Percebi que meu trabalho vocal até então foi pautado por aulas de canto que se debruçaram sobre o aperfeiçoamento de técnicas como “Belting”², que buscam sonoridades específicas na voz através do conhecimento e controle do aparelho fonador³ e do sistema respiratório⁴.

Minha pesquisa que é norteadada pela palavra, tanto falada quanto cantada, busca levantar questões a ser trabalhadas na emissão sonora para manter expressividade, comunicar melhor as ideias do texto e caracterizar a personagem através da minha voz enquanto atriz.

² Belting é uma técnica de canto especialmente conhecida pela sua adoção no teatro musical americano.

³ O conjunto de órgãos responsáveis pela fonação humana.

⁴ o conjunto de órgãos responsáveis pelas trocas gasosas entre o organismo dos animais e o meio ambiente.

Lucia Gayotto, fonoaudióloga e preparadora vocal (referência sugerida para realização deste trabalho pela professora Nhur) escreve no seu livro “Voz: Partitura de ação”:

“Ouvir a dimensão criadora da voz do ator é um deixar-se afetar por uma ação vocal que se constitui, a um só tempo, de recursos vocais e de forças vitais. Recursos vocais, entendido como tudo o que se dispõe para falar, compreendem: os recursos primários da voz - respiração, intensidade, frequência, ressonância, articulação; os recursos resultantes, que são dinâmicas da voz - projeção, volume, ritmo, velocidade, cadência, entonação, fluência, duração, pausa e ênfase. Estes recursos combinados expressam as intenções e/ou os sentidos vocais na emissão. Forças vitais, expressão empregada por Nietzsche, são aquelas por meio das quais se opera a relação sensível com o mundo, fundamentalmente no que permite a expansão da vida em seus vários planos. Dizem respeito, por exemplo, ao querer, ao imaginar, ao conceber, ao atentar, ao perceber... No caso da voz, tais forças sustentam e fazem com que esta venha à tona instigada pelas sensações, afetos, vontades, desejos.” (GAYOTTO, 1997. Pag 20)

A voz enquanto ação, como proposta por Gayotto, me convida a pensar em movimento, e nas diversas possibilidades de variação na voz (Ritmo, velocidade, etc.) pautados, a partir do meu entendimento do texto e as intenções e sensações a ele atribuídas. A voz como interferência decisiva na cena, que afeta a encenação, a percepção da personagem e a relação com espectador.

Para movimentar a voz retornei aos exercícios propostos pela professora Nhur, que partem do movimento corporal e chegam no texto:

Imagens mentais: O exercício consistia em modificar a configuração corporal e vocal a partir de imagens mentais. Por exemplo, se a imagem proposta é um leão ficamos com o corpo em quatro apoios, a cabeça erguida tentando chegar naquela imagem e a voz imita grunhidos e rugidos. Seguidamente inserimos o texto tentando manter o copo-voz achado e aos poucos diminuimos a intensidade da pose e textura de voz encontradas para finalmente desfazer a imagem do leão e encontrar só as variações de ritmo e qualidade no jeito em que falamos o texto. Neste exemplo, resultando numa voz mais rouca, profunda e lenta.

Lançamento de bolinha: Em duplas, uma pessoa joga uma bolinha imaginária em direção ao colega e usando o aparelho fonador emite sons para descrever a trajetória da bola. Depois, repete substituindo os sons com o texto proposto.

Da ação pro texto: Escolher uma ação física, como por exemplo cavar um buraco, executar a ação enquanto se fala um texto e deixar a voz se afetar a partir do

movimento do corpo. Finalmente se tira o movimento do corpo mas se mantém os movimentos da voz.

Deslocamentos vocais: Eleger jeitos de se deslocar pelo espaço como por exemplo saltitar e correr, se deslocar pelo espaço dizendo o texto e deixando a emissão variar de acordo com o movimento corporal.

Através destes exercícios encontrei jeitos de falar que traziam diversos teores e pesos pro texto. Dependendo do exercício parecia ser de um depoimento sério, uma história antiga, ou aparecia uma voz animada, dinâmica e jovial. Chegava às vezes a imaginar quem estava dizendo o texto. Uma criança, um gato, alguém muito apressado. Sujeito e situação eram sugeridos pela qualidade do som.

EITA... FERROU!

Quando chegou a data de entrega, os dramaturgos me comunicaram a dificuldade de chegar nas palavras exatas que deviam estar no monólogo final. Disseram que eles queriam entender melhor minha relação com a personagem e me ver em cena. Eu não entendia a dificuldade deles pois, desde o começo do processo, participei ativamente dos exercícios, debati sobre os temas propostos, dei minha visão sobre a personagem da Isabel e compartilhei minhas vivências relacionadas aos temas. Neste momento fiquei preocupada. Era a primeira vez que não estávamos cumprindo o cronograma que fizemos no começo do processo. Não tínhamos o monólogo ainda. Segundo meu planejamento, a produção textual ia ser o primeiro passo e, a partir do monólogo feito, eu começaria minha pesquisa. Eu não queria que a escrita se estendesse por muito tempo pois em processos anteriores, nos que participei, o texto foi uma criação colaborativa entre os atores e os dramaturgos e passamos muito tempo indo para cena, improvisando e recebendo propostas dos dramaturgos. O meu ideal era trabalhar as diversas questões sobre a palavra a partir do texto pronto, musicalizar o texto e, caso fosse necessário, fazer mudanças pequenas de acordo com o trabalho na cena.

A MUDANÇA DE RUMO, EU SEI LÁ

Nesse momento de frustração e confusão levei minhas dúvidas para o orientador do meu TCC, Eduardo Coutinho. Ele apontou que era o momento de decidir entre escrever eu mesma o texto ou me deslocar e mudar o rumo do meu planejamento e pesquisa para trabalhar mais organicamente com meus colegas artistas e entender suas dificuldades. Decidi mudar o rumo.

Tenho que admitir que foi difícil abrir mão do meu planejamento inicial e entender que a posição de liderança, que escolhi ocupar frente a um grupo de artistas, implica

em se desapegar duma visão do processo pré concebido, abraçar as novas possibilidades e continuar minha pesquisa mesmo sob circunstâncias diferentes das esperadas.

Frente a minha dúvida de como continuar o processo, o professor Coutinho fez uma sugestão com base nas experiências teatrais dele. Ele sugeriu olhar novamente para o livro da Isabel Allende, pois nele tem uma poética elaborada que pode direcionar nossa escolha das palavras precisas pro monólogo. Escolher frases, parágrafos ou até páginas que dialogassem com as cinco partes da estrutura que criamos, decorar as palavras e ir para cena. Deixar que em cena o texto fosse se modificando a partir da minha intuição, do meu conhecimento da personagem e da visão dos dramaturgos.

Então fiz um texto, com uma estrutura parecida a uma colagem⁵, pautado pelas 5 fases da personagem ao longo do monólogo. A colagem foi feita a partir de trechos do livro, trechos do material escrito feito até agora, canções que escolhemos como referência para personagem ao longo do processo e do meu entendimento e conhecimento sobre a personagem.

O resultado foi uma base que me permitiu ir para cena e experimentar. Decorei o texto e improvisei a partir dele. Durante o improviso acrescentei palavras e frases que no momento me pareceram necessárias para ter coerência com as ideias e caracterizar o jeito de falar específico que propus para minha personagem.

MINHA PARTICIPAÇÃO NO PROCESSO DE ESCRITA INTERFERIU E AFETOU MEU DESEMPENHO NA CENA

Outra questão importante é que a minha aproximação do livro “Filha da Fortuna” foi norteado por procedimentos que a professora Maria Thais usou nas aulas de Poéticas da cena I e II.

Os procedimentos consistem em: levantar temáticas contidas na peça e nos permitir termos as nossas primeiras impressões; pesquisar sobre o contexto histórico proposto na peça e, por conseguinte, as circunstâncias externas que influenciam as personagens; encontrar as circunstâncias internas determinadas pelas relações e interações entre as personagens; e dividir o texto em trechos determinados pelas mudanças temáticas, colocar um nome em ditos trechos, encontrar os “nós” ou momentos em que acontece uma mudança que altera as circunstâncias e o rumo da história. Após isso, escolhemos uma personagem e analisamos a trajetória dela

⁵ Técnica ou processo de composição que consiste na utilização de recortes ou fragmentos de material superpostos ou colocados lado a lado no suporte pictórico.

proposta na peça, buscamos seus objetivos e seu superobjetivo⁶, seus subtextos⁷ e movimentos internos determinado pelas circunstâncias internas e externas.

Os procedimentos dialogavam com as propostas do constantin Stanislavski no livro “Criação do papel”, pois partiam de uma leitura aprofundada do texto e caminhavam para uma análise das suas diferentes camadas, para uma aproximação da personagem.

“No processo da análise, fazem-se pesquisas, por assim dizer em toda a amplitude, extensão e profundidade da peça e de seus papéis, suas proporções individuais, as camadas que a compõem, todos seus planos, a começar pelos exteriores, mais evidentes e terminando nos níveis espirituais mais profundos, mais íntimos. Para isto é preciso dissecar a peça e os seus papéis. É preciso sondar suas profundidades, camada por camada, descer à sua essência, desmembrá-la, examinar separadamente cada porção, rever todas as partes que antes não foram cuidadosamente estudadas, encontrar os estímulos ao fervor criativo, plantar, por assim dizer, a semente no coração do ator” (STANISLAVSKI, 1961. Pág. 27)

Segundo meu entendimento, Stanislavski propõe como método o estudo de uma personagem a partir de uma análise do texto dramático que propicia um entendimento mais aprofundado das propostas feitas pelo autor. O texto configura um universo com suas regras e lógicas, propõe fatos que motivam a ação da peça e que dizem muito a respeito das personagens e da sua natureza, jeito de pensar, personalidade e lugar de fala. Para interpretar a Eliza devia entender primeiro seu contexto e sua história para conseguir ter perspectiva de presente, passado e futuro e assim torná-la mais humana, como era um dos meus objetivos iniciais na proposta do monólogo. Devia entender as forças que agem sobre ela assim como os costumes da sociedade na que está inserida, para assim conseguir entender seu jeito de lidar, agir e pensar.

⁶ “De acordo com Stanislavski, para desenvolver continuidade numa cena, o ator deveria achar o superobjetivo do personagem: O que é, acima de tudo, que o personagem procura, deseja, durante o curso da peça? Qual é a força motriz do personagem? Se ele pode estabelecer uma meta para a qual seu personagem se dirige, que deve lutar para alcançar, esta será para o artista um objetivo geral, uma linha sobre a qual dirigirá seu personagem, tal como o esquiador que, para chegar ao topo da montanha, senta-se num teleférico”.
(<http://quebrandoaquarta.blogspot.com/2016/02/constantin-stanislavski.html>) Acesso em: 10 de Novembro. 2019

⁷ “Ele, o subtexto, é um instrumento psicológico que informa sobre o estado interior da personagem, cavando uma distância significativa entre o que é dito no texto e o que é mostrado pela cena. O subtexto é o traço psicológico ou psicanalítico que o ator imprime a sua personagem durante a atuação”. (<http://teatrototalilheus.blogspot.com/2013/04/o-papel-do-subtexto.html>) Acesso em: 10 de Novembro. 2019

Graças ao levantamento e estudo de temas contidos no texto, eu consegui partir para debates aprofundados que me proporcionaram um entendimento mais amplo das questões sociais que permeiam a vida daquela jovem descendente de indígena em 1845 e compará-las com os dias de hoje. Além de me proporcionar uma clareza maior no discurso e conteúdo colocado em questão através das vivências da personagem.

Devido ao entendimento da trajetória da Eliza e dos momentos de mudanças que ocorrem nela, soube de onde partir para construir o seu corpo e a sua voz. Sabia das lições de piano que fez quando pequena e seus treinamentos para ter uma coluna ereta caminhando com livros na cabeça, sabia da sua delicadeza e fofura ensinada pela sua mãe adotiva, que se guiava pelo conceito de Dama que tinha aprendido na Inglaterra. Por isso entrei em cena usando uma voz fina e suave com boa dicção e um ritmo devagar que me remete a elegância. O corpo inicialmente mantinha uma coluna ereta, as extremidades mais alongadas e as mãos expressivas e delicadas me lembrando uma dançarina de ballet.

Dado que o exercício me proporcionou um conhecimento dos movimentos internos da personagem relacionados a sentimentos, mudanças de perspectiva e realizações que acontecem ao longo do monólogo, e sabendo que o público deve ser testemunha disso, testei externalizar e materializar ditos movimentos através duma mudança gradativa no corpo e na voz. Por exemplo: no corpo, usando uma base mais firme, distanciando as pernas, recolhendo um pouco as extremidades e fazendo movimentos mais amplos e rápidos. E a voz apoiada no meu peito, mais grossa e precisa.

“Como na linguagem do ator, conhecer é sinônimo de sentir, ele, na primeira leitura de uma peça, de evitar rédea solta as suas emoções criadoras. Quanto mais calor afetivo tiver, quanto mais palpitante e viva for é emoção que possuem instilar numa peça ao primeiro contato, tanto maior será a atração exercida pela seca palavras do texto sobre seus sentidos, sua vontade criadora, sua mente, sua memória emotiva” (STANISLAVSKI, 1961. Pág, 21)

Ao meu ver, Stanislavski também incentiva um entendimento sensível da personagem e da sua trajetória, que facilita a identificação e impulsiona em direção de uma interpretação menos mecanizada e mais sincera.

Pelo aprofundamento no texto proposto e suas temáticas consegui encontrar relação entre a personagem e eu, sentir mais empatia por ela e entender como algumas das nossas vivências se relacionam. Isso me permite trazer um pouco de mim para cena, dos meus sentimentos, sensações e opiniões. Me ajuda também a perceber nossas

diferenças e o que devo entender mais racionalmente para conseguir transmitir através do meu corpo-voz.

NOVO RUMO

Me senti aliviada pois graças aos apontamentos do meu orientador, o professor Coutinho, percebi que as mudanças no meu planejamento inicial, não eram falhas ou atrasos mas eram novos rumos que a pesquisa tomou a partir de imprevistos. Agora consigo ver, refletir, entender melhor meu processo e enxergar essas mudanças como parte da pesquisa. Entender que fui mexida, influenciada e provocada enquanto atriz por causa dos acontecimentos. Me convida a refletir sobre essas experiências e seus efeitos em mim. Sem perceber, minha pesquisa já estava acontecendo e eu achando que ainda estava por vir.

Repensei meus ensaios. Desta vez decidi que iria para cena trazendo minhas propostas de construção de personagem enquanto atriz, testando propostas de ajustes na dramaturgia feitas pelos dramaturgos e propostas para musicalização por parte dos músicos. No final, conversaríamos sobre a cena, comentando sobre as propostas, decidindo se ficam ou se seria necessário testar outras possibilidades.

MÚSICOS: AH! QUE COISA, HEIN?

No começo do processo quando chamei um grupo de estudantes do Departamento de Música da USP, combinamos que eles escutariam as referências musicais que organizei a pedido deles (Como descrito em “COMEÇAMOS ! PROPONENTE E ATRIZ NO MESMO PROJETO”) e que acompanhariam o avanço da construção do texto durante uma reunião semanal. Porém, quando tentei marcar as reuniões via Whatsapp, alguns falavam seus horários livres e os outros não respondiam. Quando tentava marcar com quem tinha respondido eles desmarcavam ou colocavam sua necessidade de reunir grupo inteiro para dar continuidade ao trabalho. Perguntei das referências que mandei porém as respostas foram em termos de “gostei, não gostei e achei legal”, aos poucos pararam de responder completamente e percebi que eles não iam participar da pesquisa por questão de tempo e, possivelmente, desinteresse. Por isso, paralelamente aos processos de escrita, os dramaturgos e eu decidimos juntar referências de canções que, a nosso critério, se relacionavam com a nossa personagem ou os temas abordados no monólogo.

Após a mudança de rumo que resultou no texto-colagem, chamamos outros músicos que aceitaram se juntar ao processo, Mafê Assis e Arthur Valente. Se dispuseram a assistir o monólogo e trazer propostas a partir da sua visão da cena e das referências indicadas pelo grupo.

RETOMANDO, O QUE SURTIU DE NOVO?

Para orientar minhas experimentações cênicas dividi o monólogo em sete “movimentos”. Cada movimento para mim indica um jeito diferente da personagem se expressar. Por exemplo: Narra, reflete ou fala com alguém da suas lembranças. Aqui falarei de três, um por um, me aprofundando melhor no trabalho feito e nos caminhos percorridos de acordo com as questões específicas de atuação que surgiram.

Movimento 1: RIFLES

(O público entra.

Eliza está dançando um waltz com um rifle. Às vezes para e olha de longe para chaleira)

Eliza: Eu nunca me separo das minhas armas.

Embora eu não saiba usá-las e eu espero não ter necessidade de fazer. Uma única vez disparei para o alto com o objetivo de afugentar uns meninos que se aproximaram e me pareceram ser ameaçadores.

(Larga o rifle maior. pega o rifle menor.)

Eliza: mas se eu tivesse entrado em uma luta com eles, com certeza teria me saído muito mal.

Apesar de não saber lutar, aprendi com perfeição a imitar o sotaque dos homens dessa região

Eliza (Aponta o rifle para plateia. Fala em voz grave): tá olhando o quê?

(Se surpreende com a sua voz grave)

Eliza: Tá olhando o quê?

Eliza (volta para o tom normal e piadista): Entendeu? É só não dar explicações, falar o mínimo possível, não pedir nada para ninguém, ganhar minha própria comida, enfrentar provocações e caso façam muitas perguntas, ler minha Bíblia.

Aprendi a imitar os forasteiros também

Eliza (Começa a falar inglês e espanhol ao mesmo tempo, em tom grave. Aponta com o rifle): What are you looking at? Qué estás mirando? Is it me or my gun? Are you listening to mi puta voz?

(Dá risada de si mesma.)

Eliza: Talvez por causa da arma não percebam quem eu sou.

No contexto em que a personagem se encontra, a guerra do ouro na Califórnia, Estados Unidos, 1845, muitas mulheres eram levadas a se prostituir, eram violentadas e maltratadas. Ou então limitadas aos serviços caseiros, como cozinhar e cuidar de crianças, mas também eram seduzidas e assediadas constantemente por homens. Por conta disso Eliza decide se vestir com roupas masculinas, engrossar a voz e usar uma arma para enfrentar qualquer um que duvidasse da sua masculinidade.

Comparando isso com as minhas vivências desde que decidi viver sozinha no Brasil, percebi que, no momento de sair na rua, eu me comportava amável, fofa e falava com calma ou com sotaque. Os homens com os quais eu interagia ao longo do meu dia, como cobradores de ônibus, motoristas de uber ou então atendentes, desmereciam o que eu dizia, me fazendo sentir inferior, boba e às vezes até confusa. Automaticamente comecei a me tornar cada vez mais seca no meu jeito de falar e agir, mais direta, usar uma voz mais forte, olhar nos olhos e ter movimentos mais precisos e rígidos. Percebi que a partir desse momento começaram me escutar mais e a respeitar um pouco mais minhas opiniões e intervenções.

Por isso, ao meu ver, a personagem usa a arma em cena como uma máscara que acentua uma postura, gestos e fala que, segundo os padrões sociais, é considerada masculina.

Inicialmente, reunimos vários rifles cênicos feitos de madeira e experimentei com eles em cena, percebi quanto eles são pesados e difíceis de manipular, tentei me apoiar neles para ficar de pé, apontar, fingir que disparava, tentei até girar os mais pequenos como nos filmes de velho oeste e fazer poses como sentar com o rifle do lado e ajoelhar enquanto apontava.

Percebi que por causa da minha limitada experiência manipulando armas (em jogos de paintball ou então controles de videogame com esse formato) os rifles constantemente caíam das minhas mãos e os meus movimentos causavam risadas nos espectadores, neste caso os dramaturgos. Eles me manifestaram que parecia uma cena de comédia onde tentava se reproduzir, sem sucesso, referências de filmes.

Porém quando conseguia carregar a arma e apontar para os espectadores, eu falava frases como: “De quem vocês acham que estão rindo?”, “calem a boca”, “vão se ferrar” e “Você está me chamando do que? fofura? gostosura? achou engraçado?”. Instantaneamente eles paravam de rir e desviavam o olhar. Segundo os dramaturgos causava um constrangimento e era ameaçador.

No exercício, descobri que com o uso daqueles objetos cênicos como máscaras eu podia transitar entre a Eliza delicada e elegante que o seu passado sugere e uma Eliza na defensiva, firme e tentando se proteger.

Decidi então experimentar em cena basear minhas ações na arma, polindo e manipulando, para compartilhar com os espectadores o mecanismo de defesa e proteção da personagem. Assim criei contraste com os movimentos e gestos delicados aprendidos desde a infância, que eu havia escolhido no início. O contraste entre a sua máscara social e o seu outro lado escondido.

Ao longo do monólogo eu vou revelando os fatos importantes do passado da personagem, que a transformaram, mostrando seus sentimentos através do seu corpo-voz. Como se fosse aos poucos se abrindo e revelando, se vulnerabilizando e compartilhando sua dor. Por isso é importante estabelecer um ponto de partida a partir do qual ela mostra aquilo que distancia e limita a interação com outros, a fim de se proteger de violências pautadas pelo fato dela ser mulher.

Movimento 2: O CHÁ

(Anda pelo espaço. Para perto do chá e confere se ele ferveu. Suspira. Sente o cheiro no ar)

Eliza: Acho que é noite. Daqui de dentro não consigo vislumbrar o sol nem a lua, mas eu sei quando passam pelo céu. O sol por causa do cheiro de folhas e árvores secas e a lua pelo cheiro de mel e grama úmida.

Aqui dentro tem cheiro de suor e sujeira. Não é agradável, mas é o melhor esconderijo. Quem me acharia numa caverna? Faz algum tempo que me escondo aqui e não teve sinal nenhum de humanidade. Não sei se alguém me procura mais.

Quando fugi de casa nunca pensei que ia dormir no chão de um caverna, mas os desertores normalmente nunca sabem onde vão parar. Se saísse daqui, não faça a mínima ideia para onde eu iria. Eu só sei que preciso de um chá. Um chá medicinal. Remédio contra a dor. A Mama Fresia me ensinou a preparar menta, ruda, sal, pimenta, un huevo crudo y agua. Mas faz tempo que estou tentando e ele não ferve. Faz 4, 7, emmm... 12? (Silêncio).

Eu sou sei que preciso do chá. Que nem as antigas mulheres que, como eu, tomaram esse chá. Que se curaram, por esse chá.

Queria tanto que a Mama Frésia pudesse me ajudar. Ela é a melhor preparando remédios. Uma vez colocou carne crua e cobriu com uma tira de lã vermelha. Assim me salvou da epidemia de sarampo. Adorava pentear os seus cabelos pretos e longos e perceber quanto se parecem com os meus, sonhar que eu tinha nascido no meio do povo dela.

Ela também me ensinou a cozinhar muitos pratos colombianos (começa a listar pratos colombianos) e, enquanto cozinávamos, ela cantava e contava histórias sobre o povo dela e sobre como tudo mudou com a chegada dos espanhóis e dos ingleses.

(Se transforma em mama frésia. Mama frésia cozinha e canta)

*Lunita consentida
colgada del cielo
como un farolito
que puso mi dios*

*para que alumbraras
las noches calladas
de este pueblo viejo
de mi corazon*

*Pueblito de mis cuitas
de casas pequeñas
por tus calles tranquilas
corrió mi juventud*

*En ti aprendí a querer
por la primera vez
y nunca me enseñaste
lo que es la ingratitud*

*Hoy que vuelvo a tu lares
trayendo mis cantares
y con el alma enferma
de tanto padecer*

*Quiero pueblito viejo
morirme aquí en tu suelo
bajo la luz del cielo*

que un día me vio nacer.

Nesse movimento a personagem fala da pessoa mais importante na sua criação, a Mama Frésia. Indígena Mapuche que trabalhava na cozinha dos Ingleses que decidiram acolher a Eliza quando foi abandonada na sua porta. Mama Frésia, que fala Mapuche e espanhol, por conta da colonização espanhola, ensinou a Eliza esses idiomas, a medicina a partir de ervas e a cozinhar.

Decidimos incluir uma canção popular do folclore colombiano chamada “Pueblito viejo” para trazer a lembrança do canto da Mama Frésia, das suas raízes e do seu idioma.

A primeira vez que testei o movimento 2 em cena, ao cantar essa canção os espectadores perceberam uma mudança forte na minha voz. Por conta do idioma e por ser um canto popular, lembrei das cumbias, mapalés e músicas llaneras que cantei durante meu ensino médio. Também escutei em serenatas, tradição forte na minha família nos aniversários, feitas por cantores de música popular ou amigos da família que tinham aprendido a cantar e tocar instrumentos ouvindo seus pais. Combinando essas memórias com referências de cantores como Totó La momposina⁸ e Garzón y Collazos⁹, sinto que na minha garganta abre mais espaço, abro mais a minha boca, projeto mais a minha voz, que é de peito e precisa de mais apoio no diafragma e na base.

Apontando a diferença da voz como algo positivo, que trazia atenção ao idioma e a sonoridade ligada aos nossos ancestratos, sugeriram que fosse pro fundo da cena até que desse para ver somente minha silhueta e assim parecer que nesse momento quem cantava era a Mama Frésia desde as lembranças da Eliza.

No improviso, no momento de ir pro fundo do palco e cantar, senti a necessidade de mudar minha postura corporal para evocar a Mama Frésia. A princípio a própria sonoridade me sugeriu uma base firme, conectada com a terra, que desse para minha voz sustentação e força. Então, curvei minhas costas frente ao imaginário da idade avançada da Mama Frésia.

No livro, ela cantava enquanto cozinha, então me questioneei, como será que ela se movimenta? como isso afeta sua voz? será que é possível trazer a Mama Frésia das lembranças da Eliza e colocá-la brevemente em cena?

⁸ Sonia Bazanta Vides mais conhecida como Totó la Momposina é uma cantora folclore colombiana, que mistura os ritmos tradicionais dos índios sul-americanos com a música afro-latina.

⁹ Dueto reconhecido como o número um da canção colombiana. Conhecido pelo seu estilo interpretativo e a mistura de duas vozes, tiple e violão.

Estabeleci ações específicas que relaciono com cozinhar, como mexer o conteúdo de uma panela com uma colher, virar um conteúdo de uma frigideira movimentando ela para cima e para baixo e carregar uma forma com cuidado para levar no forno. E usando o exercício “Da ação pro texto” descrito anteriormente, trouxe os movimentos do corpo para voz.

Finalmente, decidi manter as ações corporais e vocais e dar espaço a Mama Frésia em cena.

Movimento 4: BRILHO DO MAR

Sozinha no porão fedorento e escuro de um navio, tentava não ser esmagada no meio da bagagem dos passageiros e pedia pro mar me levar segura para um lugar onde pudesse começar de novo.

(Constrói o navio com corpo-voz, enquanto canta)

*Minha jangada saiu
pescador já se rezou
E lemanjá abençoou
Sua saída ao alto mar
O horizonte se abriu
Aquele brilho assustador
Pescador se arrepiou
Com pedido de Odoia*

*O brilho do mar me chamou
e pediu a minha mão
e disse que eu teria o que quisesse
era só abrir meu coração
O brilho do mar me chamou
e pediu a minha mão
e disse que eu teria o que quisesse
era só abrir meu coração*

(Fala) E ironicamente nesse navio, no meio de poças de sangue, deixou de existir a prova dos meus erros.

*(Canta) Canoas e jangadas atirando rede ao mar
mistérios e segredo abissais
guardados lá no fundo dos corais
Segredos que ninguém vai desvendar*

Guardados pela rainha do mar.

*O brilho do mar me chamou
e pediu a minha mão
e disse que eu teria o que quisesse
era só abrir meu coração
O brilho do mar me chamou
e pediu a minha mão
e disse que eu teria o que quisesse
era só abrir meu coração*

(Fala) Mas mesmo assim eu não podia voltar, eu ia saber, eu sou a prova dos meus erros, está em mim, a desonra que estava no meu ventre corre pelas minhas veias e então... não posso olhar para trás, não posso olhar para trás. então, então, então talvez eu não queira olhar para trás. Não quero. Se depois do que eu fiz não sou boa mulher, se não tenho mais honra, se não sou mais ser humano então eu vou decidir o que é ser mulher, eu vou decidir o que sou, eu vou ser forasteira.

No movimento 4, Eliza narra a viagem de barco que fez para fugir do seu país e menciona o aborto espontâneo que sofreu. Decidimos incluir um trecho da canção “Brilho do mar”, de Nara Couto, porque nela o mar, associado a Orixá Iemanjá¹⁰, aparece como um agente que convida e concede desejos a um pescador que se aventura no meio do mar, situação que pode ser relacionada a fuga de Eliza.

Inicialmente, o texto falado vinha primeiro e depois a canção mas nos improvisos comecei a misturar a canção e o texto. Uma das combinações resultantes causou a impressão nos dramaturgos de trazer um significado interessante. Parecia que o mar tinha concedido à personagem perder o bebê que representa os “erros” por ela cometidos, coito e gravidez extramatrimonial.

Senti uma dificuldade imensa de usar meu corpo em cena pois sentia que o conteúdo da palavra era tão importante que devia ser destaque na cena. Nos primeiros improvisos ficava parada em cena apenas movimentando levemente meus braços, até que em um deles, deitei no chão em posição fetal imaginando que estava no barco que estava sendo descrito e tentando corporificar a situação das lembranças da Eliza. Parecido ao movimento 2, mas desta vez era um lugar e uma situação.

¹⁰ Iemanjá é um orixá feminino das religiões Candomblé e Umbanda. O seu nome tem origem nos termos do idioma Yorubá “Yèyè omo ejá”, que significam “Mãe cujos filhos são como peixes”.

Os espectadores indicaram que sentiram falta de um aprofundamento maior, talvez ver o movimento das ondas, perceber a dimensão do espaço no que ela se encontrava.

Após algumas experimentações, foquei em criar imagens com meu corpo que mostram o espaço que ela tinha naquele porão, que através da sua expressão facial expressam seu medo e confusão, que mostram o momento em que ela vê o brilho do mar e interage com ele. E, finalmente, o momento em que o aborto acontece.

PRIMEIRA ABERTURA

A primeira vez que o monólogo foi visto por pessoas que não participam do processo de criação foi durante a aula de Projeto Teatral Interpretação (PT Atuação), na qual me propus a compartilhar com os meus colegas, que também vão se formar na habilitação de Interpretação, e com o meu orientador Coutinho o momento em que a construção da cena estava.

Os espectadores neste caso conheciam minha pesquisa pelas discussões em aula, tinham acompanhado o desenvolvimento da mesma e leram este TCC até onde estava escrito no momento. Com isso, eles aprofundaram em questões e trechos importantes da pesquisa.

Recebi vários feedbacks que chamaram minha atenção e me instigaram a me questionar, refletir sobre meu trabalho e sobre como a cena chega no público, me levando a aprofundar/modificar/testar coisas novas.

Os feedbacks foram:

- **À espera do chá:** Um dos objetos centrais da cena é o chá. O chá denominado pela Eliza como um remédio contra a dor que foi ensinado pela Mama Frésia usado por mulheres antigas e curadas por ele. A personagem no começo menciona que está esperando há muito tempo ele ferver, nem conseguia lembrar quanto, e que a única coisa que sabe é que precisa dele. No final do monólogo, quando a chaleira apita e finalmente o chá está pronto reagi com normalidade e só caminhei com calma até ele. Pelo qual meus colegas apontaram a inverossimilhança na importância do chá no final do monólogo e expressaram que sentiram vontade de minha personagem se afetar por aquilo pois, afinal de contas, desde o começo ela fala que é por causa desse chá que ela está na caverna esperando. Me propus então a experimentar em cena, diversos jeitos de reagir ao chá que sublinhassem a sua importância dramática e o momento de mudança que ele significa na personagem.

- **Respire!:** Um dos espectadores percebeu que quando tinha uma mudança no subtexto da personagem, na intenção da fala, ocorria na segunda ou terceira sílaba da primeira palavra após a mudança, enfraquecendo assim o significado que aquelas palavras têm para personagem e para o trajeto dela. Foi sugerido dar mais atenção a respiração. Permitir que a nova intenção surja durante a respiração e a palavra seja a sua consequência. Com isso, cumprir a sua função dramática e ajudar no entendimento do movimento interno da personagem. Decidi colocar essa sugestão em prática, respirar mais em cena, dar tempo das intenções mudarem e das sensações chegarem no silêncio e assim ser precisa e potente ao momento de falar.
- **Delicada ou durona?:** Me perguntaram se era uma crítica aos padrões europeus que a Eliza fosse delicada e dócil no começo pois, ao longo do monólogo, ela perde essa delicadeza e se torna mais direta, cortante e firme. Eu expliquei que não era uma crítica, era uma construção corporal que indicava o jeito em que a personagem foi criada. No livro da Isabel Allende, Eliza passa por um momento em que precisa fingir ser homem e agir segundo os padrões masculinos da nossa sociedade. Mas no final, ela coloca novamente roupas associadas com o feminino sem porém perder a fortaleza que conquistou. Por isso pensei em testar manter a delicadeza e a voz mais fina até o final, expressando a força através da ação vocal das palavras e não através de uma voz grave e distante das suas características iniciais. Afinal, fazem parte dela os resquícios dos ensinamentos dos europeus. Ela muda, se transforma mas alguma coisa fica. Um jeito de agir e falar mais relacionado com o feminino não é sinal de fraqueza.
- **Mama frésia ou Vanessa?:** Os meus colegas disseram que durante o movimento 2: O chá, eles perceberam que era uma outra personagem em cena, a mudança no corpo e na voz, porém tiveram momentos em que, assim como descrevi no “E ENTÃO, O QUE VOU PESQUISAR?”, eu deixava de modificar a minha voz a partir dos movimentos corporais da cena e do contexto da personagem e focava na execução precisa e afinada da canção, o que distanciava e quebrava a ilusão da cena. “O canto da mama fresia diz mais que a afinação”, foi uma frase dita nos feedbacks que chamou muito minha atenção e da que lembro cada vez que vou fazer essa cena pois me ajuda a focar no que realmente importa, naquela mulher que está cantando e no que sua voz carrega.
- **O canto precisa se afetar:** No movimento 4: Brilho do mar Eliza tem um aborto espontâneo, simbolizado através de movimentos corporais que se assemelhavam a contrações. Porém, por ser uma lembrança, continuei

cantando como se fosse uma narração. Os espectadores apontaram que uma imagem tão forte quanto as contrações e o aborto perde força quando a voz não é afetada pela sensação física que está sendo sugerida. Senti a vontade de fortalecer essa imagem que é tão importante na trajetória da Eliza e experimentar achar as mudanças que ocorrem na voz a partir daquela sensação física.

- **“Rindo na cara dos brancos”:** Uma das pessoas que assistiu a abertura disse que tinha a sensação que desde o começo eu tinha percebido que o público que ia me assistir era inteiramente composto por pessoas brancas e que a escolha estética de fazer uma Eliza delicada era um jeito de falar como eles queriam que eu falasse só para me revelar no final. A pessoa teve a sensação que minha intenção era “rir na cara dos brancos” que estavam me assistindo. Este feedback em específico me fez refletir para além da minha pesquisa com a palavra e com meu corpo e voz. Porém, considero muito importante compartilhar minha reflexão. Foi uma surpresa muito grande escutar essas palavras pois como atriz me expus num monólogo que fala muito sobre mim, que expõe dificuldades minhas relacionadas a miscigenação e a ser mulher latino americana numa sociedade falocêntrica. Estava tentando resgatar uma conexão afetiva com partes ancestrais não eurocêtricas e, mesmo assim, a pessoa achou que meu monólogo girava em torno das pessoas brancas e que a minhas escolhas estéticas eram motivadas pela burla a eles. É interessante perceber para onde é direcionado o pensamento mesmo num monólogo que em nenhum momento fala especificamente sobre raças, mas sim sobre a fricção entre europa e latino america. Implicaria que minha cena foi feita para ser vista só por pessoas brancas pois o oposto não caberia mais a construção dramatúrgica. Achei interessante perceber, como mesmo após ler sobre a minha pesquisa, como a pessoa disse que leu e após as discussões levantadas no monólogo, a pessoa ainda pensasse que era sobre ela e para ela que eu estava falando.
- **A música entrou de repente:** Um feedback voltado especificamente para questão musical foi que a canção da Mama Frésia tinha entrado em cena sem uma conexão aparente ao início do monólogo. Foi sugerido que cada vez que o nome da Mama fosse dito, aparecesse algum som que se relacionasse com a canção que estava por vir, e assim a música seja uma camada que ajude a conduzir a cena, que esteja presente ao longo do monólogo e não numa parte específica e isolada. contei para os músicos do processo que se dispuseram a testar essa sugestão em improvisos e ensaios.



Esta foto é da primeira abertura realizada no dia 6 de Novembro de 2019. Em cena: A atriz Vanessa Triviño. Fonte: Andressa Mello (2019).

Após a abertura não podia esperar para voltar para cena e experimentar as sugestões recebidas. Foi instigante e esclarecedor ouvir novas opiniões. Por isso, decidi mudar meu planejamento dos próximos ensaios. Decidi aprofundar nos detalhes e questões apontadas a partir de experimentações cênicas e programar mais aberturas para continuar sendo guiada pelo olhar externo.

A MUSICALIDADE FICOU COMO? O QUE REFLITO SOBRE ELA?

A musicalidade inicialmente entrou em cena através das canções “Pueblito viejo” e “Brilho do Mar”.

“Pueblito viejo” foi a primeira canção que veio na minha cabeça quando pensei em relacionar a Mama Frésia, o espanhol e as raízes latino americanas da Eliza. É a primeira canção que lembro escutar meus pais cantando e colocando na rádio do carro quando viajavamos para conhecer melhor nosso país. Além disso a letra fala sobre o amor que se tem pelo lugar onde nascemos, as lembranças, os aprendizados que alí construímos e a vontade de retornar e morrer no mesmo solo que viu a gente nascer.

“Brilho do Mar” sugerida pela dramaturga Isabel Correia, relaciona o mar a Iemanjá, conectando a natureza a espiritualidade que faz parte da criação da Eliza e que é importante para mim também por causa da minha religião.

Após analisar as modificações e aportes que a música trouxe para cena, percebi que as duas canções ajudam a configurar momentos fora do tempo-espço proposto na cena. São momentos de lembrança: uma música que permite outra personagem ganhar vida para revelar mais sobre a infância da personagem principal e outra que traz a dor de um aborto espontâneo ocorrido num lugar desagradável.

Portanto, minha vontade inicial de que a musicalidade da cena ajudasse a trazer novas camadas e outras dimensões ao monólogo se concretizou.

A musicista Mafê Assis propos iniciar a cena com uma valsa¹¹ que ajuda ao espectador a conectar a Eliza a um contexto europeu e de classe média. Isso é essencial para a construção de características que fazem parte dela por conta da sua criação.

Em contraste, o atabaque que entra no final do monólogo (proposto pelo músico Arthur Valente), no momento em que Eliza descobre sua força interna e escolhe a liberdade por cima da honra, traz uma sonoridade relacionada a músicas colombianas e brasileiras com influências africanas e indígenas. Com isso, mostram como, ao longo do monólogo, Eliza se distancia da imagem que lhe foi transmitida pelos ingleses de uma “boa senhorita”, que segue as regras, que é dócil e precisa do homem para sobreviver em sociedade. Ela se aproxima da imagem de Mama Frésia, mulher guerreira que ama, alimenta e cura, que é conectada com a espiritualidade e com a terra, e com isso se torna mais forte. Apesar de sempre restarem resquícios nela dos ensinamentos europeus, como o idioma, a sua postura corporal e a sua grande conexão com a música que veio de aulas de canto e piano.

TEM CENÁRIO, FIGURINO, LUZ?

Apesar da importância da linguagens de cenário, figurino e luz, não teve nenhum artista debruçado na busca e aprofundamento dessas linguagens no nosso processo. Porém, por causa do espaço sugerido pelo texto e pelas experimentações cênicas achamos elementos para compor a cena.

Luz: O texto propõe que o monólogo se passa numa caverna, por isso o centro da cena está mais iluminado, recortado num círculo, deixando os cantos e o fundo escuros. Também tem velas acesas nos cantos da cena para ajudar a delimitar o

¹¹ Gênero musical de compasso ternário, ou então binário composto.

espaço e também para sugerir que na ausência de luz elétrica. Essa é a fonte de luz usada pela personagem.

Em momentos de lembrança são usadas gelatinas de cores azuis e âmbar. Causando assim estranhamento e sugerindo que não acontecem no mesmo tempo-espaço da cena.

Por causa da alta concorrência para usar as salas do Departamento de Artes Cênicas e pela prioridade dada aos professores do departamento, tive que abrir mão de usar a iluminação propícia para minha cena. Terei que lidar com as luzes que tiver no dia em que fizer a apresentação.

Cenário: Reunimos elementos sugeridos no texto e necessários para a construção da personagem e da situação: Rifles, uma chaleira, um copo, pedaços de madeira com uma lâmpada escondida no meio para simular uma fogueira, uma mala de viagem com um modelo antigo, um vestido, um pano, velas e uma adaga.

Figurino: Decidimos inspirarnos em roupas íntimas de 1845, mais especificamente numa calçola e uma camisola. Usamos um aplique de cabelo longo, preto e liso para trazer a semelhança entre a Mama Frésia e a Eliza.

REFLETINDO SOBRE OS PASSOS DADOS ATÉ AQUI E OS QUE FALTAM DAR

Graças à pesquisa, tem sido um semestre agitado porém cheio de descobertas e mudanças. Devo confessar que para mim colocar na escrita a minha experiência prática sempre foi mais complicado e difícil de acessar. Por isso, no início do ano quando soube mais aprofundadamente da parte escrita e racional do processo de pesquisa senti receio e medo. Mas aos poucos graças a orientação sensível do professor Coutinho e ao acompanhamento dos meus colegas de aula, consegui achar sentido e gosto na fricção entre a prática e a escrita teórica.

A pesquisa me proporcionou a oportunidade de entender o meu trabalho como atriz e a sua relação com os profissionais que vieram antes de mim. Aprendi a dialogar com outros pesquisadores que já andaram caminhos que para mim eram um mistério. Conheci novos jeitos em que a música interage com o teatro e consegui pô-lo em prática do meu jeito e nas minhas circunstâncias que são únicas. Ninguém consegue escrever ou refletir do jeito que eu faço devido a minha especificidade. Escrever é compartilhar com outros o que vivi e senti, assim como outros colegas compartilharam comigo suas práticas através da sua escrita.

Consegui entender mais racionalmente aspectos da minha atuação que antes pareciam ser intuitivos e ocasionais, identificar em que aulas aprendi e que referências carrego no meu fazer. Tornando mais possível revisitar estados, movimentos, corpos e vozes construídos em cena e trazendo para a consciência aquilo que muitas vezes acessei só pelo sensível.

Como proponente e líder do projeto tive que lidar com imprevistos, conduzir e mediar o trabalho dos outros artistas. Agora consigo ver, refletir e entender melhor meu processo e entender ele como parte da pesquisa e não como os preparativos dela. Entender que fui mexida, influenciada e provocada enquanto atriz por causa dos acontecimentos. Refletir sobre as experiências vividas e seus efeitos em mim. Precisei ser flexível e enxergar nas mudanças de rumo novas oportunidades. Aprendi a valorizar as propostas e novidades trazidas pelos colegas de trabalho.

Vejo com alegria que um dos meus objetivos iniciais se concretizou: Eliza é uma personagem complexa, mais “humana” e contraditória, que transita entre elementos vistos como opostos na nossa sociedade, feminino e masculino, Europa e Latino america, força e sensibilidade.

Um dos elementos que ao meu ver tornou possível essa complexificação foi a musicalidade da cena, apesar de que teria gostado de ter mais tempo para aprofundar em novas camadas que esta linguagem proporciona.

Uma das vontades que tenho é achar outras musicalidades que possam contribuir na cena, tais como a palavra transitando entre o canto e a fala, testar diferentes ritmos na fala, sonoridades tanto corporais como artificiais que trazem novas camadas de significação. Gostaria de achar uma linha dramática que dê unidade e coerência as contribuições que a essa linguagem proporciona. Assim conduzir melhor a minha relação ao momento de interpretar.

Ainda me pergunto que outras questões relacionadas à palavra podem surgir a partir da experimentação com o texto e música.

Já que o contato inicial com o texto, baseado em alguns princípios do sistema Stanislavski, foi tão enriquecedor e frutífero, me pergunto o que seria diferente se tivesse me aprofundado nos conceitos e instruções nos livros “A criação de um papel” e “A preparação do ator”. Se tivesse trabalhado a partir de conceitos como ação física, subtexto, objetivos e superobjetivo. Será que ao longo do meu processo me aproximei mais vezes das propostas do Stanislavski? Em que momentos? E como meu entendimento dessa relação pode afetar meu olhar o afetar o curso da pesquisa? Posso relacionar esse meu trabalho com outros teóricos? Quais?.

Teria gostado de incluir neste trabalho minha reflexão sobre as possibilidades encontradas a partir dos feedbacks apontados na primeira abertura. Pois continuarei com meu planejamento de fazer outras aberturas, escutar outras opiniões. Me aprofundarei cada vez mais em elementos como o exercício da respiração, a valorização da palavra e o canto direcionado para objetivos específicos além da execução técnica.

Me pergunto se tentasse percorrer o mesmo caminho que trilhei nesta pesquisa só que desta vez com outra personagem, o que mudaria? Conseguiria me relacionar com ela? chegaria nas mesmas conclusões? Que outras necessidades vocais e corporais surgiriam? Com que outros teóricos conseguiria dialogar a partir das mudanças?

Mesmo que o tempo tenha acabado e eu deva fechar este ciclo na academia, levarei comigo o exercício da reflexão e do conhecimento do estado da arte. A partir de agora através da teoria e da escrita farei novas descobertas no meu fazer como atriz.

BIBLIOGRAFIA

ALLENDE, Isabel. *A Filha da Fortuna*. 12ª Edição. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2018.

BRECHT, Bertolt, *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe* 24. Berlín. 1930.

BUARQUE, Chico; PONTES, Paulo, *Gota D'Água*. São Paulo: Círculo do livro S.A., 1975.

GAYOTTO, Lucia Helena. *Voz, partitura da ação*. São Paulo: Summus Editorial LTDA, 1997.

MARTINS, Geraldo, *Dramaturgia, Gestus e Música: Estudos sobre a colaboração de Bertolt Brecht, Kurt Weill e Hanns Eisler, entre 1927 e 1932*. 2014. 255f. Tese apresentada ao Curso de Pós Graduação - Universidade de Brasília, Brasil, 2014.

NHUR, Andreia. *Reflexões Sobre a Pesquisa Corpovocal na Experiência Teatral do Grupo Katharsis*. 2016. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/1802/1921>. Acesso em: 10 de Outubro. 2019

ROSENFELD, Anatol. *O Teatro Épico*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

STANISLAVSKI, Constantin. *A Criação De Um Papel*. Rio de Janeiro: Editora civilização brasileira S.A. 1990.

STANISLAVSKI, Constantin. *A preparação do ator*. Rio de Janeiro: Editora civilização brasileira S.A. 1964.

VILLIBOR, Alexandre. *Monólogo Épico Em Perspectiva Dialéctica*. 2014. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/tm/article/view/9750/7569>. Acesso em: 17 de Junho. 2019.

Papo de coxia: Constantin Stanislavski. 2016. Disponível em: <http://quebrandoaquarta.blogspot.com/2016/02/constantin-stanislavski.html>. Acesso em: 10 de Novembro. 2019.

O Papel do Subtexto. 2013. Disponível em: <http://teatrototalilheus.blogspot.com/2013/04/o-papel-do-subtexto.html>. Acesso em: 10 de Novembro. 2019