

UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS
CURSO DE LICENCIATURA EM TEATRO

JÉSSICA BRAGA MONTEIRO

PERTO DA MULHER DISTANTE: ENCENAÇÃO E ATUAÇÃO

São Luís
2025

JÉSSICA BRAGA MONTEIRO

PERTO DA MULHER DISTANTE: ENCENAÇÃO E ATUAÇÃO

Artigo Científico apresentado como trabalho de conclusão do Curso de Licenciatura em Teatro pela Universidade Federal do Maranhão.

Orientadora: Dra. Cássia Pires

São Luís
2025

Ficha gerada por meio do SIGAA/Biblioteca com dados fornecidos pelo(a) autor(a).
Diretoria Integrada de Bibliotecas/UFMA

Braga Monteiro, Jéssica.

Perto da mulher distante: encenação e atuação / Jéssica
Braga Monteiro. - 2025.
19 p.

Orientador(a): Cássia Pires.

Curso de Teatro, Universidade Federal do Maranhão, São
Luís, 2025.

1. Atuação. 2. Encenação. 3. Construção Cênica. I.
Pires, Cássia. II. Título.

PERTO DA MULHER DISTANTE: ENCENAÇÃO E ATUAÇÃO

CLOSE TO THE WOMAN APART: STAGING AND ACTING

JÉSSICA BRAGA MONTEIRO
jessicabmontes@gmail.com

RESUMO

O artigo apresenta uma pesquisa artística e acadêmica em que desenvolvo uma autoetnografia que propõe reflexões acerca das escolhas cênicas em relação ao monólogo “A Mulher Distante”, especialmente à esfera da atuação. Compartilho neste artigo sobre como nossa prática se vincula aos estudos de Grotowski, Bonfitto, Roubine e outros autores sobre a construção física, psicológica e energética de uma personagem, além de apresentar as descrições práticas deste processo criativo e apresentar sistemáticas para criação de células de cena através de experimentações e da utilização da cenografia enquanto dispositivo de atuação.

Palavras-chave: Atuação; Encenação; Construção Cênica.

ABSTRACT

This article presents an artistic and academic investigation through the development of an autoethnographic study that examines scenic choices related to the monologue “A Mulher Distante” (The Woman Apart), with a particular focus on the actor’s craft. This article shares how our practical process aligns with the theoretical and methodological approaches of Grotowski and other authors regarding the physical, psychological, and energetic construction of a character. In addition, the article offers a detailed account of the creative procedures employed throughout the development of the performance.

Keywords: Acting; Staging; Scenic Construction.

1 INTRODUÇÃO

A presente pesquisa propõe reflexões sobre a montagem do monólogo “A mulher distante”, que me chegou junto a um convite realizado pelo amigo e produtor Leonardo José. Léo havia sido contatado pelo próprio dramaturgo, Dias Miranda, que estava desejoso de materializar suas palavras em um palco. Eu aceitei conhecer a dramaturgia, mas mesmo depois da primeira leitura, não senti que compreendi o que era tudo aquilo. Diante da dramaturgia do Dias Miranda, inspirada na obra de Clarice Lispector, e suas inúmeras metáforas, citações, contradições, tudo aquilo me parecia de fato um fluxo incessante de pensamentos de uma mulher que estava lidando com questões tão contemporâneas a mim: solidão, transtornos mentais, vícios, frustração, relações humanas esvaziadas etc. Aquilo me confundiu mais do que trouxe respostas, mas ao mesmo tempo em que me assustou, me instigou. Eu disse sim para Madalena, minha nova personagem, e a partir daí formamos um pequeno grupo de artistas independentes com a finalidade de produzir esta montagem. Não somos uma cia ou um coletivo, mas sim um ajuntamento de artistas que acreditaram naquele texto.

Leonardo me convidou para construir este espetáculo junto ao diretor Zanto Holanda, com quem eu também já tinha trabalhado anteriormente, alguém em quem eu já confiava artisticamente. Acreditei no olhar dele como o que me conduziria em direção a um caminho interessante e preciso.

“A Mulher Distante” traz esta única personagem em um cenário também único, um apartamento/ateliê onde vive e trabalha esta pintora atormentada. Ela representa uma mulher aparentemente comum, sem características excepcionais, que carrega tantas dores e histórias quanto tantas outras mulheres. Ela devaneia, lembra de algo, conta casos, briga e projeta, tanto sozinha quanto com uma personagem inanimada, a manequim que a personagem chama de Harolda.

A partir daí minha busca passou a ser a de compreender o que aquelas palavras queriam dizer de fato, e como eu poderia fisicalizar aquela personagem no meu corpo; além de entender e estabelecer a relação desta personagem com seu espaço, que também se apresenta como uma materialização exterior de seu caos psíquico e emocional. Deste modo, este artigo analisa o processo de construção da encenação do monólogo “A mulher distante”, espetáculo que participei enquanto atriz. Para atingir tal objetivo, refletimos acerca do processo de construção da personagem Madalena em relação ao corpo, voz e energia e as

estratégias para dinamizar a atuação em um monólogo, além disso, também discorreremos acerca da relação da personagem com Harolda, a manequim com quem ela interage.

Esta pesquisa teve início em março de 2024 e desde então percebi que valeria a pena me aprofundar no meu objeto de estudo não só através do meu olhar como atriz, mas também como pesquisadora e acadêmica.

2 ENCENAÇÃO

A encenação é um organismo vivo e mutável, que resulta de um processo contínuo de pequenas escolhas e testes e que nunca se apresenta de maneira pétrea ou engessada. As experimentações, portanto, são as ferramentas que possibilitam a descoberta de novas possibilidades, tanto sobre atuação como em relação à cenografia, iluminação e caracterização. Nada se dá de maneira arbitrária, cada escolha deriva de seleções conscientes de resultados alcançados a partir do processo de criação e montagem.

O século XX, período relacionado à modernidade, tem como gatilho de intensa transformação social e tecnológica o advento da eletricidade. Sob o viés do Teatro, que trazia séculos de história e bagagem, despontam possibilidades criativas e cênicas inéditas, provenientes da ampliação de possibilidades para a iluminação da cena e o aprofundamento do seu potencial dramático, o que, por sua vez, provocou novas reflexões sobre o que viria a ser entendido como polissemia, ou o poder narrativo de cada elemento constituinte da linguagem teatral.

Como nada em história se dá de maneira definitiva ou abrupta, este movimento se apresentou e aprofundou gradativamente. Os acontecimentos históricos e sociais foram transformando a maneira de pensar o mundo e, conseqüentemente, de fazer Teatro. A dinamicidade de uma nova sociedade industrial exigia o reexame da rigidez teatral dominante, que colocava o texto como soberano e sagrado dentro da estrutura cênica. Neste contexto surge a figura do encenador, um profissional que não se restringia a personificar uma história engessada em si, que acreditava e investia no ator e nos elementos técnicos da cena como contadores da parcela de criação inalcançável pela palavra.

Até uma época recente, digamos que até o fim da década de 1950, a noção de polissemia não era praticamente admitida. Supunha-se que um texto de teatro veiculava um único sentido, do qual o dramaturgo detinha as chaves. Assim sendo, cabia ao encenador e aos seus intérpretes a tarefa de mediatizar esse sentido, fazer com que ele fosse apreendido (compreendido, sentido) da melhor maneira possível pelo espectador (Roubine, 1982, p. 45).

O encenador questiona a hierarquização das funções dentro da estrutura de montagem. Ao ator e à equipe técnica de um espetáculo teatral é dada, de maneira inovadora, a permissão de questionar o texto e suas regras. Abre-se um espaço quase inédito para a subjetividade e o potencial criativo de todos os que estão envolvidos no trabalho.

O diretor encarrega-se de integrar na representação um elemento que evidentemente nunca deixou de estar nela presente, mas sem que se tivesse verdadeiramente consciência dele, ou sem que se procurasse nele tirar partido de modo sistemático: a personalidade particular do ator (Roubine, 1982, p. 48).

Na contemporaneidade, os espetáculos profissionais incorporaram o conceito de encenação e partem desta coesão entre texto, corpo e técnica para expressar seus sentidos e histórias. A identidade própria daquele grupo de pessoas é bem-vinda e celebrada enquanto potencial criativo e artístico. Partindo desta ideia, uma mesma dramaturgia poderá ser encenada incontáveis vezes, porém cada montagem terá características únicas e intransponíveis por se tratar do trabalho daquele grupo de pessoas.

No caso de “A Mulher Distante”, a equipe era composta, para além de mim, Zanto Holanda, Dias Miranda e Leonardo José; por Luiza Pflueger, na direção de arte, Nina Araújo, na iluminação, e o próprio diretor do espetáculo, Zanto, na sonoplastia. As escolhas estéticas e conceituais sobre cada aspecto listado aqui foram resultado de reuniões e conversas incontáveis sobre o que queríamos transmitir em cada cena.

Um texto não pode dizer tudo. Ele vai até certo ponto, lá até onde pode ir qualquer palavra. Além desse ponto começa uma outra zona, zona de mistério, de silêncio, daquilo que se costuma designar como atmosfera, ambiente, clima, conforme queiram [...]. Representamos o texto todo, tudo aquilo que o texto pode expressar, mas queremos também estendê-lo para aquela margem que as palavras sozinhas não conseguem alcançar (Roubine, 1982, p. 58).

Luiza idealizou os figurinos da personagem, que foram confeccionados a partir de retalhos de camisas sociais masculinas e gravatas. Eles eram dois, um vestido e um avental de pintura, que traziam as mesmas materialidades e paleta de cores. A cenografia foi uma construção coletiva minha, de Luiza e de Zanto. Enquanto eu e o diretor tínhamos uma visão prática sobre o que deveria ser aquele espaço, a diretora de arte se encontrava na missão de buscar os materiais e pensar na viabilidade das nossas ideias artísticas, em como organizar aqueles elementos no palco.

A iluminação ficou a cargo de Nina Araújo, que elaborou um mapa de luz que convergiu com as intenções e dramaticidade que planejamos durante a montagem do espetáculo, trabalhando a luz enquanto expansão do discurso e do estado mental da

personagem, além de somar os focos de luz às figuras e ângulos que pensamos na sala de ensaio. A sonoplastia também se tornou uma grande aliada nos momentos de montagem de cena. Zanto propunha sons e músicas que ambientassem determinados momentos e aquela imersão contribuiu imensamente para a criação e posterior lapidação das cenas do espetáculo.

E, para além de todos estes elementos técnicos com imenso poder dramatúrgico, o conceito de Encenação trabalha o ator enquanto criador da cena, o elemento vivo que caracteriza esta linguagem artística. E a pesquisa se dá por e a partir dele.

O corpo do ator passou a ser objeto de reflexão e de saber. E também de experimentação. Seus poderes tornam-se explícitos. Observa-se seu papel nos fenômenos bem conhecidos de “presença” e “projeção”. Reconhece-se que ele é um fator determinante do envolvimento do espectador e da intensidade da relação teatral; que, num outro plano, o corpo veicula uma palavra complexa e permite que venha à tona um sentido ambíguo, impossível de ser formulado. Graças a ele, a arte do ator vira uma polifonia. Ele é parte integrante da perpétua renovação interpretativa que faz a própria vida do teatro (Roubine, 2002, p. 52).

E é a partir deste ponto que inúmeros teóricos realizam suas investigações. De que maneira deve-se construir um personagem a partir do corpo da atriz? Como sua voz e sua energia cênica se estabelecem de maneira a transmitir a verdade que se almeja? Quais ferramentas devem ser utilizadas para atingir tais objetivos?

3 DESCONSTRUIR PARA CONSTRUIR

“A mulher distante” se apresentou como um desafio novo, um monólogo denso e metafórico para materializar no meu corpo, voz e energia. Um texto não-linear, que não revela muito sobre a personagem para além das suposições de quem a ouve ou, no meu caso, a lê. O desafio me assustou, me congelou à primeira vista. Junto a Zanto Holanda comecei este processo na mesa, nas leituras e debates sobre os símbolos e arquétipos que o texto nos apresenta e os caminhos que poderíamos trilhar a partir deles. Quando passamos para as experimentações cênicas, aquela insegurança me acompanhou. Meu desejo era me proteger até mesmo do meu diretor, que sabidamente não assistia aos ensaios encarando-me em cena, ele acompanhava tudo com os olhos no texto, enquanto eu circulava sem convicção pela sala de ensaio. A mulher distante era eu, que identificava em mim aspectos daquela personagem, o que me fazia amá-la e odiá-la. Eu me sentia perdida e sozinha como ela. Vivendo um caos emocional, assim como ela. Sendo uma artista, igual a ela.

Para Grotowski (1975), o ator deve investir seu trabalho na busca pela eliminação das barreiras e obstáculos que separam o impulso da reação genuína, de maneira a encontrar

organicidade e autenticidade nestas reações. O trabalho da atriz, portanto, para ele, se concentra nesta via negativa, pela qual se pretende retirar as ideias estereotipadas do que seria o comportamento “esperado” em determinada situação para encontrar a reação que precede a racionalização deste movimento. Afinal, para uma atriz o ideal é que “não (haja) diferença de tempo entre o impulso interior e a reação exterior, de tal modo que o impulso é ao mesmo tempo a reação. Impulso e reação são concorrentes: o corpo devanece-se, arde, e o espectador vê uma série de impulsos visíveis” (Grotowski, 1975, p.15).

Meu trabalho, portanto, não apresentaria resultados enquanto eu, pessoalmente, não me colocasse vulnerável diante dele. O distanciamento não me caberia naquele estágio de criação, visto que o material humano que me relacionava a Madalena era o que eu tinha de mais precioso para encontrar o corpo e a voz desta personagem.

O fator decisivo neste processo é a exploração pessoal do ator. Este deve aprender a utilizar o seu papel como se fosse um bisturi - para a si mesmo se dissecar. Não é uma questão de se auto-retratar em certas circunstâncias dadas, nem de viver em parte, nem de substituir a maneira distante de atuação comum no teatro épico, baseado num cálculo frio. O importante é usar o papel como um trampolim, um instrumento com o qual se estuda o que se oculta por trás da máscara cotidiana - o núcleo íntimo da personalidade - para o sacrificar, para o expor (Grotowski, 1975, p. 34).

A ideia de liberar o corpo de suas amarras sociais e culturais estabelecidas como maneira de atingir maior verdade na atuação se baseia na ideia de que somos todos corpos “domesticados” para nos comportamos de certas maneiras aceitáveis em nossa cultura. Nada nos é natural, tudo é fabricado, e quando um ator constrói sua atuação baseada nestas mesmas formas pré-estabelecidas, ele não alcança o que Grotowski chama de ato total. Seria necessário, desta forma, que o ator se livrasse deste corpo para deste modo encontrar dentro de si as reações genuínas do seu personagem.

[...] o que o ator executa deve ser - não recebemos a expressão - um ato total; o que ele faz deve fazê-lo com todo seu ser e não consistir apenas num gesto mecânico e rígido do braço ou da perna, nem num esgar apoiado numa inflexão lógica e num pensamento. Não há pensamento que possa guiar o organismo todo de um ator de maneira viva. [...]. Entre uma reação total e uma reação guiada por um pensamento há a mesma diferença que entre uma árvore e uma planta. Chegamos aqui à impossibilidade de separar o espiritual do físico. O ator não deve utilizar o organismo na ilustração de um movimento da alma; deve, sim, realizar esse movimento com o organismo (Grotowski, 1975, p.87).

Seguindo esta mesma linha de raciocínio, Antonin Artaud (1983) chama este corpo despido das amarras sociais e culturais de Corpo sem Órgãos, proposta desenvolvida pelo

autor criador do Teatro da Crueldade. O objetivo de Artaud era encontrar novas maneiras de experienciar a vida através da liberação das normas corporais sob as quais somos criados na nossa sociedade. Para ele, haveria de se desvincular das maneiras pré-estabelecidas de ter um corpo para que o ator conseguisse alcançar seu objetivo plenamente em cena. Afinal, “quando tiverem conseguido um corpo sem órgãos, então o terão libertado dos seus automatismos e devolvido sua verdadeira liberdade” (Artaud, 1983, p.161).

O desafio, desta forma, no processo de construção de Madalena, estava em localizar quais eram as minhas amarras e entendimentos pré-estabelecidos sobre o que era um corpo que se sentia abandonado, solitário, ao mesmo tempo em que era criativo e potente. De que forma eu poderia desconstruir as maneiras como eu pessoalmente concebo tais emoções racionalmente e descobrir no meu interior alternativas mais autênticas para fisicalizar tais estados psíquicos.

Tocamos aqui num tipo de representação que, como arte, está mais próximo da escultura que da pintura. A pintura implica a adição de cores, ao passo que o escultor retira o que esconde a forma que, como tal, existe já no interior do bloco de pedra, revelando-a, portanto, não construindo-a (Grotowski, 1975, p. 36-37).

Com a ideia do que não queríamos mais clara do que o que queríamos, eu e Zanto partimos para as experimentações com o intuito de promovermos esta desconstrução dos automatismos e a lapidação das ações físicas cotidianas e banais, de maneira a quebrar este corpo domesticado e o provocar por meio de escolhas como a quebra do ritmo da cena através de um metrônomo, do “transe” causado pelas citações que a dramaturgia sugere, da insinuação sexual com uma manequim, ou mesmo com o assassinato de um rato ao devorá-lo. Além da busca por um corpo que trouxesse em si a memória dos movimentos de uma pintora.

4 DESCONSTRUINDO PARA CONSTRUIR CÉLULAS DE CENA

A mulher distante, enquanto dramaturgia, pode ser descrita como um fluxo de pensamentos incessantes de uma mulher confusa. A pergunta, portanto, era: como transpor este ritmo desenfreado para a cena? O texto apresenta cinco cenas, porém dentro de cada uma existe um grande número de idas e vindas, de pequenos momentos dentro de uma cena “formalizada” pela dramaturgia.

Um dos caminhos possíveis poderia ser o trabalho sobre pequenos trechos do texto, buscando uma construção gradual de sentido. Tal sentido pode ser alcançado a partir da execução de ações vocais e físicas utilizando tais partes do texto. Uma vez que

pequenas sequências de ações foram construídas, pode-se trabalhar sobre as ligações entre elas (Bonfitto, 2002, p. 140).

Nos atemos, deste modo, ao trabalho de cada *célula* como uma experimentação diversa e livre da anterior. A ideia era experimentar cenicamente este fluxo incessante transposto também por ações e intenções diversas, para além da palavra. Este movimento se constituiu a partir de um processo composto por testes, eliminações, escolhas das ações físicas que seriam mantidas e posterior repetição delas, não com o intuito de memorização daqueles movimentos.

(Para Stanislavski) Tais repetições, porém teriam um caráter peculiar; elas não se limitariam simplesmente à reprodução do que foi feito anteriormente, mas seriam repetições que levariam a uma transformação das próprias ações, a partir de seu processo de preenchimento, justificação e consequente apropriação por parte do ator (Bonfitto, 2002, p. 36).

Na cena 1, Madalena é apresentada ao público ao entrar com pressa, como se estivesse ansiosa para chegar em casa e descobrir se algo, ou alguém, havia estado ali. Ao ver que isso não aconteceu, ela tira os sapatos e os brincos, marcando esta quebra entre o momento anterior, quando ela estava em algum espaço alheio ao conhecimento do espectador e onde ela precisava aparentar algo diferente, sua faceta pública; e a personagem em seu estado “natural”, em seu espaço privado onde ela faz as regras.

O espaço é marcado pelo acúmulo de objetos. Caixas se empilham como que retendo lembranças as quais ela não quer esquecer, nem ao menos tirar de vista. Vê-se roupas masculinas espalhadas, livros, objetos pessoais em desordem e, é claro, o seu ateliê composto por mesa, cavalete, telas e materiais de pintura. O espaço se apresenta como uma expansão de Madalena. A cenografia não ambienta a personagem, ela é a personagem. Tudo que se vê em cena é uma extensão dela e, por esta razão, podemos conhecê-la de maneira constrangedoramente profunda ao longo do monólogo.

Na primeira cena, uma célula cênica que entendo como valiosa para análise em relação à encenação é a que aqui vou nomear de *célula do relógio*. Madalena circula pelo seu espaço arrumando - de acordo com suas próprias regras - de maneira obsessiva, as roupas que estão espalhadas pela casa. Ela começa então a se incomodar com o som do relógio, “um martelar da porra! Tic, tic, tic.” (Miranda, 2024, p. 1), enquanto ela mesma se adequa ao ritmo daquele som repetitivo que tanto a incomoda. Neste momento, o direcionamento que encontrei junto a Zanto Holanda, foi o de quebrar os movimentos contínuos e acelerados e transformá-los em quebrados e incompletos, como se aquele som mecânico e repetitivo paralisasse o meu corpo

a cada segundo. Neste momento Madalena, simbolicamente, percebe que seu embate contra o tempo não será promissor, não há formas de corrompê-lo a parar, passar mais rápido ou mais devagar. E quando a personagem se vincula a este ritmo de maneira física e proposital, ela se soma ao que lhe incomodava anteriormente, e assim ela sente que venceu aquele inimigo e declara “Pronto, posso até morrer, mas o tempo vai continuar pulsando em mim por séculos. Eu vou carregar o tempo nas veias” (Miranda, 2024, p. 1).

Outro aspecto com potencial reflexivo é a relação da personagem com Harolda, as novas possibilidades de atuação que se apresentam a partir desta interação. Dentro da sua solidão, Madalena comenta sobre sua dificuldade de se relacionar com outras pessoas “Não é nada fácil suportar uma pessoa, Harolda. Ainda não passei dessa fase do tratamento. Estou empacada como uma mula velha.” (Miranda, 2024, p. 7) Porém, apesar de ser uma pessoa reclusa, Madalena sente a necessidade de interagir, ainda que seja com uma personagem inanimada. E a manequim Harolda se mostra como uma projeção que a personagem faz de si mesma, mas também como uma amiga querida. Madalena acolhe, protege e mostra aquele seu pequeno mundo para Harolda, compartilha suas telas e as ideias por trás das suas obras, além de dividir suas angústias. Elas compartilham momentos surreais também, como quando Madalena convida Harolda para beber algo e conversar “Um cafezinho, Harolda? Um chá? Ou melhor, uma dose? [...]. Fale um pouco mais alto. Não tenha medo, grite se for preciso, só não fique calada” (Miranda, 2024, p. 5).

Uma demanda clara de atuação e construção da voz da personagem me apareceu através do receio sobre como soaria um texto que se apresenta quase que inteiramente como um “pensamento em voz alta”, o que por si só sugere um tom de voz mais baixo e um olhar que não direciona a informação a ninguém. Não há também um “filtro” sobre as temáticas que devem ou não ser compartilhadas, afinal não há um “outro” na cena, Madalena se sente à vontade para expor o que lhe convém. A *célula da falta*, situada na cena 2, me constrangeu por meses até que eu conseguisse fazê-la de maneira proveitosa e liberta. Este é um momento em que Madalena toca a manequim Harolda de maneira a simular os toques que ela gostaria de receber dos homens que a abandonaram. Aquele corpo é, ao mesmo tempo, um simulacro do da personagem e um outro. “Põe o dedo na ferida! Sentes? É claro que sentes. Ainda pulso! Sentes a falta que fazes?” (Miranda, 2024, p. 2), Madalena apresenta sem sutileza inúmeras fragilidades e as dissecas diante do público.

Harolda também se tornou uma grande parceira de cena ao me trazer uma dinamicidade neste fluxo de ações e de fala que eu temia se tornarem essencialmente introspectivas. As falas se mantêm amorais, mas nem sempre tão solitárias. A manequim

enriquece as possibilidades de trocas e traz a possibilidade de tornar mais “exterior” esta fala e este olhar, que se alterna entre o “pensamento em voz alta”, como abordado anteriormente, e o “diálogo” com algo material e externo a si.

Na cena 3 se situa outro aspecto que propõe uma “quebra” do corpo cotidiano em cena, o que se dá durante as citações que a dramaturgia sugere. Dias Miranda propõe a inserção de diversas citações de trechos da escritora Clarice Lispector, que apresentam uma mudança no tom da cena, uma espécie de distanciamento da escrita mais contemporânea por meio de uma escrita mais formal de Lispector. Como opção para estas mudanças de autor, construímos esta quebra através de um estado de transe da personagem. Nos momentos de citação, eu assumo uma postura mais solene, mais rígida, com imagens mais fixas, menos fluidas. Como exemplo disso, temos o que aqui chamarei de *célula do toureiro*, onde Dias Miranda inclui o trecho do livro “Água Viva” na fala de Madalena. “Pois o próximo instante é o desconhecido. O próximo instante é feito por mim? Ou se faz sozinho? Fazemo-lo juntos, com a respiração. E com uma desenvoltura de toureiro na arena” (Lispector, 1973, p. 7). Em momentos como este, o estado de transe é assumido através de um olhar fixo e movimentações lentas e marcadas, como a figura do toureiro, com o braço na posição em que ele segura o pano vermelho, na arena, pronto para o golpe final. A proposta de apresentar uma postura mais definida e estática, ainda que por alguns segundos, insinua também uma referência à pintura, linguagem artística da qual Madalena se apropria.

Na cena 4 existe a *célula das cores*, onde podemos, mais uma vez, perceber a importância da profissão da personagem para o entendimento sobre a sua corporeidade. Nesta célula, a pintora compartilha com Harolda o conceito por trás de uma de suas novas telas.

A minha maior ambição sempre foi o vazio das cores. Essa é a essência das cores, o resto é amadorismo. Aqui está: o branco que não é cor, mas a palidez de todas as cores. E o preto, ah! O mais puro preto que é a ausência total das cores, e por isso mesmo a compreensão de todas as cores. Quem é mais cor? Isso que queres saber, Harolda? Boa pergunta, amiga. O preto! Tem em si todas as cores, mas só reflete aquilo que o alimenta (Miranda, 2024, p. 5).

Para o monólogo, foi importante que eu também me pusesse a experimentar a pintura em tela como maneira de vinculação com o corpo daquela pintora. De maneira alguma queríamos, eu e Zanto, que eu simulasse levianamente o ato de pintar uma tela, nunca tendo o feito anteriormente. Eu me pus, portanto, a pintar, a descobrir técnicas, mesmo que superficialmente, de forma que aquelas habilidades fossem impressas nos meus movimentos e

se transformassem nos trejeitos de alguém que pratica a pintura diariamente e profissionalmente.

O exercício serve a pesquisa. Não se trata de uma mera repetição automática, nem de uma forma de massagem muscular. Durante os exercícios, explora-se, por exemplo, o centro de gravidade do corpo, o mecanismo de contração e de descontração dos músculos, a função da coluna vertebral nos diversos movimentos violentos [...] reportando-o ao conjunto de conhecimentos de cada músculo e de cada articulação. [...]. Os exercícios que investigam, e só esses, implicam todo o organismo do ator, mobilizando os seus recursos ocultos. Os exercícios que repetem dão resultados inferiores (Grotowski, 1975, p. 101).

Construir um corpo apto para expressar sentidos que apenas o corpo de uma pintora poderia, descobrir maneiras de empunhar pincéis e esponjas, investigar as dores que derivam de uma profissão que se põe a sentar e realizar movimentos de ombros, cotovelos, punhos e dedos. Experimentar como a cabeça se movimenta, como se prepara uma tinta e como se limpam pincéis, onde ela limpa as mãos; tudo isto se somou às construções corporais que se estabeleceram em cena. Além de resultar em telas que foram incorporadas à nossa cenografia. Zanto Holanda também se engajou na atividade da pintura, realizando deste modo a mesma investigação corporal na qual me coloquei.

Se de fato quisermos penetrar profundamente na lógica da nossa mente e do nosso comportamento, até atingir os seus estratos ocultos, o seu motor secreto, então, todo o sistema de signos construído pelo espetáculo tem de apelar para nossa experiência, para a realidade que nos surpreendeu e formou, para a linguagem de gestos, de indecisões, de sons e de entonações apanhados na rua, no emprego, no café - em resumo, para todo o comportamento humano que nos afetou (Grotowski, 1975, p.50).

Deste modo, o processo de montagem e construção da personagem se deu ao longo de três intensos meses de experimentações diversas e descobertas de possibilidades de sentido e expressão que todas aquelas células de texto apresentavam enquanto imagem e forma. A pintura se deu como uma dessas potencialidades de expressão e descoberta de movimentações novas que meu corpo não havia desenvolvido até então. Estávamos diante de uma linguagem artística inteira para desbravar e experienciar enquanto investigação corporal e de ações físicas.

E como o ápice do espetáculo temos a cena 5, e mais especificamente a *célula do rato*, o confronto da personagem com a figura de um rato. A metáfora aqui se torna concreta na cena, para além do discurso. O rato se apresenta como uma simbologia para o vício, para a

decadência e para a própria autoimagem de Madalena. Após uma longa reflexão, feita pelo texto, sobre o que é aquele rato e porque ela o repudia com veemência, a personagem o desafia, como antes havia feito com o tempo - através da figura do relógio - e o devora. Na cena, as experimentações foram no sentido de descobrir como fazer esse “efeito especial” de maneira simples e convincente. Era importante o sangue, para que causasse um verdadeiro asco no público. Além de ser necessário também a mastigação e ingestão de algo, era importante que eu comesse em cena, que aquilo fosse incômodo em todos os momentos. A personagem sente nojo e prazer enquanto realiza tal ação. Este ato levanta a definitiva questão que o texto traz nas entrelinhas: quem nós somos e o que fazemos quando ninguém está olhando?

Após alguns testes chegamos a beterraba cozida e ao sangue artificial como opções estéticas e materiais interessantes para a cena. A textura da casca da beterraba se relacionava aos pêlos do rato, e encontramos até mesmo beterrabas com raízes que facilmente remeteram ao rabo daquele mamífero. A escolha corporal para este momento extremo foi a de trabalhar os movimentos animais de caça e sedução da presa. Há uma lentidão, uma exploração dos movimentos das articulações em referência a como os felinos se comportam em momentos similares. Aquele apartamento é a selva de Madalena, e tudo ali é possível quando ela é colocada em situações que considera limítrofes.

Quando a figura do rato é apresentada ao público, através da fala da personagem, ela não se mostra, o que sugere que esta presença seja um delírio de Madalena. A escolha, portanto, de trazer a cena do consumo do rato também se apresenta como uma surpresa para o público neste sentido, de maneira a levantar as questões: Então ela tinha razão e existia um rato que ninguém viu além dela? No que mais ela tem razão em seu discurso e suas divagações? Após este ataque sanguinário, Madalena derrota o seu último inimigo da noite. Ela pode agora pegar o seu vinho, seu livro, e sair de cena. E assim encerra-se o monólogo, este pequeno recorte da vida desta artista solitária e obsessiva. Este espiar desconfortável ao qual o espectador se submete ao permanecer sentado em sua cadeira.

5 CENOGRAFIA ENQUANTO DISPOSITIVO DE ATUAÇÃO

A cenografia de “A mulher distante” apresenta-se como uma expansão de Madalena, ela funciona como uma fragmentação das diferentes máscaras que a personagem assume em relação aos diferentes âmbitos de sua vida. Mapeamos dentro da dramaturgia o que chamamos de *Estações*, que são espaços físicos e/ou materiais, mas também emocionais e de memória

desta personagem. Esta foi uma estratégia para articular os diferentes momentos energéticos de Madalena, suas fissuras e seus pontos fortes.

Na relação entre o corpo e o espaço, o corpo, através da ação física com seus elementos, pode deixar de ser simplesmente um elemento que está contido no espaço; o corpo pode interferir e construir o espaço alterando a sua percepção e a percepção do espectador. A alteração do espaço, desta forma, muitas vezes é percebida através de uma alteração na qualidade de presença do ator (Bonfitto, 2002, p.111).

Bonfitto descreve, neste parágrafo, esta potência do espaço enquanto elemento dramático a partir desta relação com corpo da atriz em cena. No caso de “A Mulher Distante” a cenografia é uma parcela primordial na construção de sentidos e compreensão da personagem. Por se tratar de uma mulher reclusa, o seu espaço é uma parte importante do que ela é e de como se comporta. A proposta na construção desta cenografia é, portanto, a de exteriorizar os estados emocionais e as diferentes facetas de Madalena mediante diferentes aspectos de sua vida.

a) Estação 1: Ateliê - Artista/Professora

Nesta estação, Madalena se mostra confiante, é um espaço em que ela apresenta uma fala convicta sobre os assuntos, mesmo aos que não se relacionam ao seu saber artístico. Ela se coloca com calma e convicção, são movimentos e ações que a pintora Madalena realiza. É como se neste espaço profissional, e provavelmente apenas nele, ela fosse sã e produtiva. Esta é a maneira como o mundo exterior a acessa e percebe, sem levar em conta que existem tantas outras *personas* dentro dela. A estação 1 contém o ateliê da pintora, com seu cavalete, telas e materiais de pintura.

b) Estação 2: Poltrona que não me cabe - Eu/Memórias

Esta é uma estação que representa os lugares simbólicos onde a personagem já coube um dia, mas não cabe mais. A religiosidade é uma destas esferas. Quando nesta estação, Madalena se posiciona de maneira mais aterrada e lenta, reflexiva. Ela gostaria de se encaixar naqueles ambientes novamente. Em relação à atuação que deriva deste espaço, a sensação de inadequação foi descoberta através de um experimento em que eu tentava caber nesta poltrona junto a uma caixa de memórias. Era fisicamente impossível caber, mas Madalena precisava tentar de diferentes formas até se convencer disso.

c) Estação 3: Banqueta - Fluxo/Faísca

A estação 3 é composta por uma banquetta, e é uma estação que se movimenta pelo espaço. Este movimento está relacionado a esta ousadia que ainda existe mesmo em uma personalidade obsessiva e metódica. Em meio aos diversos espaços de cena em que repete

sempre os mesmos assuntos, quando na banquetta ela se aventura por novas reflexões, é uma faísca de novidade e ação. Os movimentos aqui são fluidos e entusiasmados.

d) Estação 4: Banco horizontal - Eles (Homens)/ Rato

Um dos temas recorrentes na fala incessante de Madalena são suas experiências negativas com os homens com quem se relacionou. Ela se sente apegada a cada um deles, ainda que só tenha comentários ruins para fazer sobre cada um. A Estação 4 consiste em um banco horizontal com roupas masculinas sobre e caídas ao redor dele, além de uma mala com mais roupas. Neste espaço ela remói suas relações e se apresenta mais agressiva, tanto no tom de voz quanto em relação às partituras corporais. Esta estação também vira o espaço onde mais tarde acontece o assassinato e a ingestão do rato, reafirmando a violência presente na personagem nesta estação.

e) Estação 5: Foco frontal esquerdo - Sociedade

Aqui, ao contrário das demais estações que se estabeleciam a partir da relação com objetos e espaços cênicos, não há cenografia material. A estação 6 se dá quando Madalena se coloca no foco de luz frontal esquerdo (em relação à minha perspectiva enquanto atriz da cena). Desta vez a relação não se dá em referência aos objetos, ela passa a ser uma vinculação com a plateia. Aqui, Madalena se apresenta de maneira reativa, é um espaço de enfrentamento, ela assume uma postura de palanque e faz acusações para a sociedade de maneira geral.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Encenadores e teóricos da atuação, como Grotowski, se propõem a criar seus métodos de treinamento e atuação para capacitar atrizes e atores a fisicalizar a verdade que determinado espetáculo exige ou, nas palavras do autor mencionado, realizar um ato total. Ao discorrer sobre as estratégias para chegar a tal resultado, Grotowski elenca três condições que concluiu serem elementares após seus anos de pesquisa e experimentação com atores e atrizes do seu Teatro Laboratório.

Na nossa opinião, as condições essenciais da arte do ator são as seguintes, condições essas que devem ser objeto de uma investigação metódica:

- a) Estimular um processo de auto-revelação que conduza ao seu próprio subconsciente, canalizando esse estímulo de modo a conseguir a reação desejada.
- b) Saber articular esse processo, discipliná-lo e convertê-lo em signos. Em termos concretos, isto significa construir uma partitura cujas notas são pequenos elementos de contato, reações aos estímulos do mundo exterior: é o que chamamos <<dar e tomar>>.

- c) Eliminar do processo criador as resistências e os obstáculos causados pelo próprio organismo, tanto físico como psíquico (os dois formam um todo) (Grotowski, 1975, p. 92).

Desta maneira, para o autor, seriam três os pilares essenciais pelos quais devem se realizar investigações individuais que resultam em atuações potentes e que apresentem verdade: uma compreensão íntima sobre si mesmo, sobre o que constitui o seu mundo inconsciente; a capacidade de transpor tais subjetividades em signos e corporeidades que conversem com o outro; e a libertação de amarras físicas e psicológicas que impeçam o desenvolvimento das outras duas etapas. O corpo deve estar treinado e a mente não pode se prender em uma autocomiseração ou a um julgamento moral ou estético.

No processo de criação e montagem do espetáculo “A Mulher Distante”, junto a Zanto Holanda, me fixei ao objetivo de expulsar os automatismos do meu corpo e encontrar qual seria aquela escultura que estava escondida dentro do bloco de mármore, como Grotowski havia descrito. Para mim, havia o desafio de assumir, diante de uma plateia, uma faceta privada. Aquela personagem se localizava em um espaço controlado, sozinha, o corpo dela precisava expressar esta liberdade de estar longe de olhares alheios, verdade que meu corpo resistia a assumir diante de tais olhos.

A verdadeira função do espectador é uma coisa difícil de entender: ele está ali e, ao mesmo tempo, não está ali; ele é ignorado e, no entanto, necessário. O trabalho do ator não é feito para o público e, no entanto, o é sempre. Aquele que olha é um companheiro que se deve esquecer e, contudo, tê-lo sempre presente no espírito. Um gesto é afirmação, expressão, comunicação, e ao mesmo tempo é uma manifestação pessoal de solidão - é sempre o que Artaud chama de “um sinal através das chamas - e, portanto, isso implica uma experiência compartilhada, a partir do momento em que o contato é estabelecido” (Brook apud Roubine, 2002, p. 92).

Peter Brook descreve aqui esta relação indissociável que se estabelece entre a atriz e o público durante um espetáculo teatral, o momento em que todo trabalho culmina no que foi idealizado para ser. Porém, contraditoriamente, no momento em que acontece, a encenação deixa de ser algo controlado e passa a se relacionar às experiências de quem assiste aquele espetáculo. O conceito de alteridade se relaciona, de certa forma, a isto, à clara consciência da experiência do outro, a noção de que ele possui um arcaibouço diferente e referências distintas das minhas.

O filósofo e dramaturgo francês Jean-Paul Sartre escreveu a célebre frase “O inferno são os outros” em sua peça “Entre Quatro Paredes”, que se relaciona com a formação da identidade a partir do olhar externo. É através das relações humanas que construímos nossa

identidade e definimos nossos limites, o que é ao mesmo tempo importante e desafiador. A frase também pode soar um tanto acusatória, mas ela se relaciona ao poder do olhar do outro na formação pessoal. Eu só existo a partir da minha interação com o outro, e atuar para e apesar deste outro é um objetivo a ser alcançado.

Outro desafio de “A Mulher Distante” se concentrou em não construir uma personagem que se colocasse sempre nos extremos da insanidade, da violência ou da introspecção. Precisávamos de nuances que tornassem Madalena uma personagem verossímil, para que houvesse um estranhamento do público causado pela identificação, mesmo diante de uma personalidade conturbada e amoral. Além disso, a dinamicidade também era um aspecto que me preocupava, visto que a personagem fala sozinha durante toda a dramaturgia.

As soluções que encontramos para seguir em frente na montagem diante destes obstáculos foi a investigação corporal de movimentos através de experimentações aplicadas em células de cena, que sugerem partituras corporais específicas para determinados momentos mapeados do texto, com o objetivo de tirar o corpo do automatismo cotidiano. Além disso, pesquisamos novas possibilidades corporais através da exploração das articulações de pescoço, ombros, cotovelos, mãos e dedos a partir das técnicas de pintura; a construção de nuances energéticas da personagem através da interação com a cenografia, que foi seccionada em estações que também representavam diferentes aspectos da personalidade de Madalena; além da interação com Harolda, que possibilitou um “diálogo” com uma personagem inanimada, em contraste a fala auto centrada que acontece durante grande parte da dramaturgia.

Diante das estratégias utilizadas, podemos dizer que encontramos caminhos frutíferos em busca de uma atuação e encenação potentes; e que esta pesquisa também alcança seus objetivos ao encontrar e mapear diversas estratégias ancoradas em bibliografias de teóricos relevantes da atuação e encenação, além de descrever processos criativos de maneira concreta e sistemática. Porém, os desafios não se esgotam por aqui, tanto enquanto pesquisa como enquanto trabalho artístico. Neste artigo foram escolhidos métodos para realizar investigações acerca da construção da atuação e estratégias de composição de cena, porém, estas escolhas apresentam apenas uma parte do que pode ser explorado, explicitando a natureza múltipla do objeto de pesquisa, o que possibilita uma continuidade para futuros desdobramentos que possam derivar deste artigo enquanto pesquisa acadêmica.

REFERÊNCIAS

- ARTAUD, Antonin. Para Acabar com o Julgamento de Deus. *In*: ARTAUD, Antonin. **Os Escritos de Antonin Artaud**. Porto Alegre: L&PM, 1983. p. 145-162.
- BONFITTO, Matteo. **O Ator-Compositor**: as ações físicas como eixo: de Stanislavski a Barba. São Paulo: Perspectiva, 2002
- GROTOWSKI, Jerzy. **Para um Teatro Pobre**. São Paulo: Forja Editora Sarl, 1975.
- LISPECTOR, Clarice. **Água Viva**. Rio de Janeiro: Editora Francisco Alves, 1973.
- MIRANDA, Dias. **A Mulher Distante**. 2024. Não publicado.
- ROUBINE, Jean-Jacques. **A Arte do Ator**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.
- ROUBINE, Jean-Jacques. **A Linguagem da Encenação Teatral**: 1880 - 1980. Rio de Janeiro: Zahar Editores S.A., 1982.
- SARTRE, Jean-Paul. **Entre quatro paredes..** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.