UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO E ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS

JOÃO BAPTISTA BOURBONNAIS

Amarras

Pesquisa do gesto teatral para adaptação de *Electra* de Sófocles em expressão brasileira, através de ações de personagens descritas no romance *Fogo Morto* de José Lins do Rego

São Paulo

2012

JOÃO BAPTISTA BOURBONNAIS

Amarras

Pesquisa do gesto teatral para adaptação de *Electra* de Sófocles em expressão brasileira, através de ações de personagens descritas no romance *Fogo Morto* de José Lins do Rego

Dissertação apresentada ao
Departamento de Artes Cênicas da
Escola de Comunicações e Artes da
Universidade de São Paulo
para a obtenção do título de
Mestre em Teatro

Área de Concentração:
Pedagogia do Teatro

Orientador: Prof. Dr.
Armando Sérgio da Silva

São Paulo
2012

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catalogação na publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo

Bourbonnais, João Baptista

Pesquisa do gesto teatral para adaptação de Electra de Sófocles em expressão brasileira, através de ações de personagens descritas no romance Fogo Morto de José Lins do Rego / João Baptista Bourbonnais – São Paulo : J. B. Bourbonnais, 2012.

170 p. : il. + CD

Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.

Orientador: Armando Sérgio da Silva

1. Teatro 2. Gesto 3. Brasilidade 4. Adaptação 5. Literatura I. Silva, Armando Sérgio da II. Título

CDD 21.ed. – 780

Nome: BOURBONNAIS, João Baptista

Título: Amarras

Dissertação apresentada ao
Departamento de Artes Cênicas da
Escola de Comunicações e Artes da
Universidade de São Paulo
para a obtenção do título de
Mestre em Teatro

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Às minhas filhas Juliana e Ana Luisa
E ao meu neto Matheus

AGRADECIMENTOS

Aos talentosos e dedicados *pesquisatores* que desenvolveram esse projeto em seu início: Marcella Piccin, Fabio Redkovicz, Alexandre Meirelles, Natasha Sonna, Bárbara Bonnie e Caroline Guidoni.

Ao CEPECA - Centro de Pesquisa em Experimentação Cênica do Ator:

Prof. Dr. Armando Sérgio da Silva – *Diretor*. Prof. Dr. Eduardo Tessari Coutinho – *Vice-Diretor*

Doutores

Candida Fortunata Palladino

Doutorandos
Adriano Marcelo Cypriano , Laura Kiehl Lucci, *in memorian,* Maria Everalda Almeida Sampaio, Rejane Kasting Arruda, José Eduardo de Paula, Marcelo Braga, Umberto Cerasoli Jr.

Mestres
Camila Ladeira Scudeler, Carlos Eduardo Souza Brocanella Witter, Débora Zamarioli, Patricia de Azevedo Noronha, Renata Mazzei Batista

Mestrandos

Brenda de Oliveira Silva, Renata Ferreira Kamla, Maritza Farías Cerpa

Ouvintes Pesquisadores
Christiane Lopes, Gisela Lourenção, Gisele Jorgetti, Vera Lúcia Ribeiro, Ronaldo Ventura, Vanessa Bruno*,* Mayra Lobão, Raoni Garcia, Suzana Ferreira Alves.
Agradecimento especial: Rogério de Moura

À ajuda de Miquelina Veiga, Moema Cavalcanti e Fernanda Maia.

Se você tem uma ideia incrível, é melhor fazer uma canção, está provado que só é possível filosofar em alemão.

Caetano Veloso - *Língua*

RESUMO

A presente pesquisa pretende elaborar um procedimento de montagem teatral, em um processo de criação artística, através do uso do gesto, para a construção da ação cênica, aplicando à tragédia grega *Electra*, de Sófocles, o gestual dos personagens brasileiros como descritos no romance *Fogo Morto* de José Lins do Rego.

Utilizando exercícios de improvisação com a ação física e o gesto, buscando uma estética brasileira para os temas universais e fundamentais contidos na tragédia grega, para desenvolver um procedimento aplicável a outras encenações, que queiram mesclar a dramaturgia da peça a ser encenada com informações oriundas de uma obra literária não dramatúrgica.

Resultando na criação de uma cena do espetáculo denominado *Amarras,* que adapte os conteúdos da obra teatral original através de uma linguagem essencialmente corporal, colhida de outra obra artística e agregue, nesta adaptação, também o universo de referências desta segunda obra.

Palavras-chave: teatro, gesto, brasilidade, adaptação, literatura.

ABSTRACT

This research aims to develop a procedure for stage production, a process of artistic creation, through the use of gesture, for the construction of scenic action, applying in the Greek tragedy *Electra*, by Sophocles, the sign of the Brazilian characters as described in the novel *Fogo Morto* (Fire Dead) by José Lins do Rego.

Using improvisation exercises with physical action and gesture, seeking a Brazilian aesthetic for the fundamental and universal themes contained in the Greek tragedy, to develop a procedure applicable to other scenarios, that want to merge the dramaturgy of the piece to be performed with information from a literary work that is not a drama.

Resulting in the creation of a scene from the show called *Amarras* (Moorings), adjusting the content of the original play mainly through body language, taken from another work of art and add, in this adaptation, so the universe of references from this second work.

Keywords: theater, gesture, Brazilianness, adaptation, literature.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....13

CAPÍTULO I – O GESTO.....19

1.1 O Gesto no teatro.....19

CAPÍTULO II - ELECTRA.....31

2.2 O Projeto Amarras e as teatralidades contemporâneas.....32

2.3 Cepeca.....32

2.4 A cenografia do Projeto Amarras e sua relação com o processo criativo...39

CAPÍTULO III - MITO, PENSAMENTO E TRAGÉDIA.....47

3.1 Adaptação e dramaturgia.....49

CAPÍTULO IV - FOGO MORTO.....53

4.1 A linguagem do romance.....56

4.2 Os personagens.....57

4.3 Enredo e estrutura literária 59

CAPÍTULO V - PROCEDIMENTO.....63

5.1 Aquecimento.....64

5.2 Ação livre.....64

5.3 Unidades de ação.....73

5.4 Aplicando a ação livre às unidades de ação.....74

5.5 Encadeando as partituras corporais na sequência de unidades de ação.....75

5.6 Incluindo o texto.....75

5.7 Sobrepondo/fundindo as ações e gestos descritos na obra literária (Fogo Morto) às unidades de ação selecionadas no texto teatral.....76

CAPÍTULO VI - SOLO.....87

6.1 A cena escolhida para demonstração.....94

CAPÍTULO VII - CONCLUSÃO.....97

REFERÊNCIAS.....103

ANEXO 1 AMARRAS, ADAPTAÇÃO DO TEXTO.....107

ANEXO 2 LISTA DE AÇÕES DE FOGO MORTO.....141

ANEXO 3 PEÇAS, FILMES, EXPOSIÇÕES.....162

ANEXO 4. DED BOURBONNAIS.....164

INTRODUÇÃO

O foco desta pesquisa é a utilização do gesto como realizador da ação teatral em montagem de cena para o espetáculo denominado *Amarras*, inspirado livremente em *Electra* de Sófocles.

Para a construção do espetáculo, buscou-se a aproximação a uma linguagem brasileira através da aplicação do gestual descrito no romance *Fogo Morto* de José Lins do Rego.

A pesquisa é um projeto de criação artística e visa fornecer uma *ferramenta* que possa ser utilizada pelo ator na atuação em encenações teatrais, centralizada na ação física e no gesto, como elo entre o conteúdo da peça a ser encenada e outra obra, no caso, literária, que forneça o repertório gestual a ser aplicado.

Inúmeros recursos são utilizados pelo ator, na construção de seu personagem em um espetáculo teatral. Na pesquisa de elementos para enriquecer seus conhecimentos sobre a peça e o papel, a literatura é um dos meios mais freqüentemente lançados mão pelo ator, para colher e aplicar informações em sua criação.

Em obras de ficção da época, do autor ou relacionadas à temática da peça, são encontrados elementos que ampliam o imaginário, ao mesmo tempo em que fundamentam os aspectos objetivos do tema a ser tratado na encenação.

O Projeto visa realizar a convergência entre duas obras, um romance e um texto teatral, tendo como ponte o gesto do ator em cena.

A partir da escolha da tragédia grega *Electra*, por tratar de questões fundamentais da humanidade, da formação do pensamento e dos valores ocidentais, buscou-se uma expressão brasileira, através da aplicação do gestual brasileiro, colhido no romance *Fogo Morto* de José Lins do Rego.

Como falar em brasilidade em um país continental como o Brasil? O que, na enorme diversidade cultural, racial e geográfica deste país e em tempos de globalização, pode ser caracterizado como genuinamente brasileiro? Optou-se pelo recorte de uma determinada expressão de brasilidade, de um segmento da

população, de um local e época específicos, descritos no romance regional brasileiro, do qual *Fogo Morto* é um dos representantes mais reconhecidos.

Fig. 1: José Lins do Rego

> José Lins do Rego é ele mesmo. É paraibano. É brasileiro, brasileiríssimo. É brasileiro com o amor à terra, às mulheres, à conversa, aos gracejos, com a memória do avô que era governador da província, do primo que morreu de tuberculose, do tio que vendeu o engenho, com a memória vivíssima de todas as tristezas da sua gente brasileira. Risos e lágrimas: eis o seu mundo. (CARPEAUX, 1943)

Fig. 2: Engenho de cana-de-açucar do nordeste brasdileiro.

A partir da verificação dos muitos possíveis pontos de contato e ou analogias entre a tragédia grega e o drama do habitante da zona da mata nordestina e do sertão brasileiro descritos no romance, até mesmo em sua geografia, se desenvolve esta pesquisa, tendo como elemento de ligação o gesto.

Esse mestrado se desenvolve na USP - Universidade de São Paulo e é automático para o habitante do sudeste e especialmente de São Paulo, devido ao grande fluxo migratório do nordeste brasileiro para o sul do Brasil, ter uma visão preconceituosa do nordestino. É típico das grandes correntes migratórias, que essas populações que se deslocam, sejam as mais desfavorecidas em seus locais de origem. Com isso, o contato do habitante local, no nosso caso do sudeste, se dá

com o migrante mais pobre e muitas vezes sem escolaridade ou preparo. Do choque dessa condição com a cidade grande e o aparelho urbano, resulta um desajuste por parte desse migrante, que gera o preconceito e a discriminação.

Por sua vez, o migrante ao abandonar muito de suas referências culturais de origem, se enfraquece, perde a identidade cultural, se tornando vulnerável a esse preconceito e às diluições de sua cultura original, veiculadas pela cultura de massa dos grandes centros urbanos. Essa diluição é o que é chamado comumente de *brega*[1].

Sem desconsiderar que esta também é uma expressão cultural, o nordeste que *Amarras* pretende mostrar nessa adaptação de *Electra*, é um nordeste afetivo, da memória da minha infância. Que fui levado a conhecer nos anos 60 por minha mãe, a cenógrafa e figurinista Ded Bourbonnais, recém-chegada da França e imediatamente apaixonada pela cultura brasileira.

Um nordeste dos artistas populares como o ceramista Vitalino e os artesãos do Alto do Moura em Pernambuco. Do agricultor, do vaqueiro com seus aboios e trajes de couro. Do cangaceiro[2], de Lampião, dos engenhos de açúcar e aguardente, do Maracatu, do músico Luiz Gonzaga. Um nordeste mais próximo do *Armorial*[3] de Ariano Suassuna, com sua memória sebastianista. Das festas de São João, do baião, do forró, do xaxado e do pastoril. Do cordel e da xilogravura de suas capas, de J. Borges, entre inúmeros outros. Do gravador Gilvan Samico e do escultor Francisco Brennand, com suas obras totêmicas que remetem às esculturas de povos primitivos.

---

[1] A partir da década de 1980, o termo "brega" passou a ser cunhado largamente na imprensa brasileira pelos meios-de-comunicação para designar, de maneira pejorativa, música sem valor artístico. Embora sem uma conceituação aprofundada, a pecha servia para designar uma *"música de mau gosto, geralmente feita para as camadas populares, com exageros de dramaticidade e/ou letras de uma insuportável ingenuidade"*. Fonte: Wikipedia.

[2] O cangaço tem suas origens em questões sociais e fundiárias do Nordeste brasileiro, caracterizando-se por ações violentas de grupos ou indivíduos isolados: assaltavam fazendas, sequestravam coronéis (grandes fazendeiros) e saqueavam comboios e armazéns. Não tinham moradia fixa: viviam perambulando pelo sertão brasileiro, praticando tais crimes, fugindo e se escondendo. Fonte: Wikipedia.

[3] O Movimento Armorial foi uma iniciativa artística cujo objetivo seria criar uma arte erudita a partir de elementos da cultura popular do Nordeste Brasileiro. Um dos fundadores e diretores foi o escritor Ariano Suassuna.Tal movimento procura orientar para esse fim todas as formas de expressões artísticas: música, dança, literatura, artes plásticas, teatro, cinema, arquitetura, entre outras expressões. Fonte: Wikipedia.

Fig. 3: esculturas de Francisco Brennand. Pernambuco.

De Canudos e Antonio Conselheiro, do sertanejo “sobretudo um forte” descrito por Euclides da Cunha. De Graciliano Ramos, Jorge Amado e João Cabral de Melo Neto. Ou mesmo, rompendo as fronteiras do sertão nordestino, abrangendo outros sertões como os de Guimarães Rosa, com sua reinvenção de linguagem, num hibridismo a partir do linguajar do habitante dos campos das Minas Gerais. Onde vamos encontrar sua Maria Miss, personagem do conto *Esses Lopes,* que tem um quê de Electra, em sua resistência contra a opressão masculina.

Fig. 4: Cerâmica do Mestre Vitalino. Pernambuco.

Daí a escolha do memorialista José Lins do Rego e seu romance *Fogo Morto* como referência principal para a encenação *Amarras.*

O enfoque da encenação sobre a tragédia *Electra*, em sua versão por Sófocles, destaca os laços familiares (amarras) e os deveres de honra e herança que movem Electra e Orestes em sua vingança contra a mãe, Clitemnestra e o

usurpador Egisto. Estes elementos também estão presentes de forma e em contexto diferentes, na sociedade agrária do sertão abordada em *Fogo Morto.*

Fig. 5: Gravura de Gilvan Samico. Pernambuco.

Usando o gesto resultante da ação dos personagens do livro, a montagem busca essas analogias com a tragédia grega, traduzindo cenicamente essa aproximação.

Para buscar essa aproximação, optou-se por uma adaptação do texto a partir de uma tradução do original de *Electra* de Sófocles. Preservando as questões fundamentais tratadas na peça e o enredo original, buscou-se uma simplificação da linguagem e um vocabulário que tornasse mais próxima a poética da peça original, do linguajar usado no romance *Fogo Morto*. Este linguajar não é de forma nenhuma a mera reprodução do modo de falar do sertanejo nordestino daquela época, mas uma recriação feita por José Lins do Rego, a partir da linguagem falada. Como memorialista que é o autor reporta essa linguagem, recriando-a através de sua memória afetiva e do viés de literato.

Fig. 6: Caboclo de Lança do Maracatu Rural

A adaptação do texto teatral para a encenação de *Amarras* procura fazer uma ponte entre a linguagem mais erudita utilizada na tragédia grega, como nos chegou pela tradução para o português, com uma objetividade no falar, que gere espaços para a o gesto e crie uma aproximação com a linguagem do romance.

Jean-Pierre Ryngaert, em seu livro *Ler o Teatro Contemporâneo*, exemplifica este recurso, mencionando dramaturgos franceses da atualidade, que buscam um despojamento da linguagem inspirado em suas raízes regionais, sem necessariamente serem escritores regionalistas:

> Daniel Lemahieu inventa em *Usinage* e *Entre chien et loup* [Entre cão e lobo], uma linguagem que toma suas raízes emprestadas no falar popular do norte da França, mas que, de maneira mais ampla, procura seu ritmo irregular e sua sintaxe desconcertante em diversas formas regionais. Contudo não se trata de uma língua efetivamente identificável na realidade, mesmo que nela encontremos influências belgas e, sem dúvida, também alguns empréstimos do Quebec [...] Serge Valletti mantém, na maioria de seus textos, a recordação de um falar marselhês que se manifesta na sutileza de uma réplica, às vezes claramente identificável por um "peuchère" inequívoco, às vezes fundindo na sintaxe fantasista que traduz formas simplesmente familiares. Nem um nem outro se concebem de modo algum como autores "regionais" e não visam absolutamente à apresentação exata de personagens cujas identidades sejam, em primeiro lugar, geográficas. [...] Olivier Perrier é outro exemplo de homem de teatro, estabelecido em uma região da França (o Bourbonnais, e mais precisamente Hèrisson), que nunca renunciou, à medida que desenvolvia sua carreira de ator trabalhando com os maiores diretores, à preocupação com sua cidadezinha natal ou à conciliação de suas identidades. Os textos desse autor não foram publicados, mas várias de suas falações muito *gestualizadas,* das quais várias vezes participaram animais da fazenda, dão conta de tradições camponesas intimamente vividas e bem afastadas de todo folclore. Também para ele é como se a linguagem do teatro tivesse se ancorado no ritmo do corpo e se ligado ao conjunto de hábitos que constroem o cotidiano. (RYNGAERT, 1998 p.173).

Vale destacar que a escolha do título *Amarras*, não adotando o título original de Sófocles (*Electra)*, resulta de um dever de honestidade, qual seja, por ser uma adaptação livremente inspirada nessa obra original, mas com toda a liberdade criativa que permita a investigação da expressão gestual, a escolha sinaliza para o espectador que não vai encontrar o texto clássico grego integral. Esse recurso é bastante usado em dramaturgia e só para citar alguns espetáculos recentemente assistidos para a pesquisa, o exemplificam bem as montagens: *As Troianas Vozes da Guerra* (baseada em *As Troianas* de Eurípedes), *Prometheus Nostros* (Prometeu de Ésquilo) ou *Sua Incelença, Ricardo III* (Ricardo Terceiro de Shakespeare).

1. O GESTO

> O gesto é um dos organizadores fundamentais da gramática do teatro. É no gesto e também na voz que o ator cria a personagem (persona). Através de um sistema de signos codificados, tornou-se um instrumento de expressão indispensável na arte dramática ao exprimir os pensamentos através do movimento ou atitude da mão, do braço, da perna, da cabeça ou do corpo inteiro. Os signos gestuais podem acompanhar ou substituir a palavra, suprimir um elemento do cenário, um acessório, um sentimento ou emoção. Os teóricos do gesto acreditam ser possível fazer com a mão e o braço cerca de 700.00 signos. (OLIVEIRA. 1998)

Evidentemente que para se falar em gesto e em especial no teatro, precisamos falar do corpo. Para Eugenio Barba, conforme defende em seu livro *Além das Ilhas Flutuantes*, o corpo é a pátria do ator. Esta concepção, ele confessa, vem do fato de ser emigrante, de não se sentir ligado territorialmente a nenhum país.

> Eu não me sinto ligado a um lugar físico, nem a uma nação como entidade geográfica ou como receptáculo de determinadas tradições. [...] Está muito perto de mim, em meu centro, à minha volta, em meu corpo. Meu corpo é meu país. O único lugar no qual *eu sou* sempre. (BARBA, 1997 p. 16)

1.1 O GESTO NO TEATRO

O gesto é um elemento fundamental da expressão teatral. Principal tradutor da ação cênica, sua constituição no corpo do ator e sua intervenção no espaço, transformam-no em ferramenta básica da atuação. O gesto pode se transformar em recurso precioso, não só na encenação elementar de um texto ou tema, como também quando se quer fazer uma releitura ou adaptação de determinada obra teatral, fundindo esta dramaturgia original com informações oriundas de outras fontes, para se criar uma terceira via de expressão. Nesse caso o gesto passa a ser isolado e estudado como signo, para ser aplicado a vários contextos.

> Conforme o dicionário (HOUAISS, 2009), gesto é o movimento do corpo, especialmente das mãos, braços e cabeça, voluntário ou involuntário, que revela estado psicológico ou intenção de exprimir ou realizar algo; aceno, mímica. É uma expressão singular que se mostra em alguém ou em um semblante; aparência, aspecto, fisionomia. Define-se também como uma maneira do humano se manifestar; atitude, ação. Do ponto de vista de Patrice Pavis, o gesto caracteriza-se como o “movimento corporal na maior parte dos casos voluntário e controlado do ator, produzido com vista a uma significação mais ou menos dependente do texto dito, ou completamente autônomo.” (2001, p. 184) Na mesma fonte, Pavis estabelece o estatuto do

> gesto: o gesto como expressão, uma concepção clássica que vê o gesto como um meio expressivo; gesto como produção, ou seja, como signo. Por fim, o gesto como imagem interna do corpo ou como sistema exterior. (LEÃO, 2010 p.37)

Mesmo que, para Aristóteles em sua *Poética*, os aspectos de encenação da tragédia grega sejam secundários e menos importantes que o aspecto literário, a poesia escrita em si, e dispondo de poucas informações sobre as encenações na Grécia antiga, pois restaram para o nosso tempo apenas os textos; atuação e gestualidade são intrínsecas à prática teatral, também para os antigos.

> No teatro, o poeta faz as personagens agirem diretamente; por isso o que compõe se chama DRÂMA (ação). Esse MODO de representação se realiza plenamente em cena, quando cada personagem está em ação, quando a peça está sendo encenada. MODO, portanto, que se realiza plenamente com o espetáculo (ÓPSIS), assumido como parte constituinte do drama na concepção aristotélica. (MALHADAS, 2003 p.25)

A expressão gestual está presente na prática teatral não só ocidental, por toda a história, adquirindo peculiaridades em cada tempo e lugar. A tradição da pantomima aparece já nos teatros grego e romano, prenunciando a *Commedia dell'arte*[4], que usa uma galeria de tipos fixos, configurados em um código gestual, improvisado sobre um roteiro. Desde o século XII encontramos, na França, na Itália e outros países da Europa, jograis itinerantes cujas práticas gestuais e miméticas eram bastante próximas, ao que parece do gestual do palhaço, do artista do teatro de variedades de hoje.

A gesticulação acrobática e a pantomima eram de certa forma, impostas ao ator pelas condições materiais e ambientais da representação: o teatro ao ar livre que se dirigia a multidões de espectadores impunha tamanhas distâncias visuais e acústicas que uma atuação feita de sutilezas era impraticável. A área ampliada de representação oferecia, em compensação, um espaço apropriado ao desenvolvimento de toda uma comicidade gestual e corporal à base de danças, acrobacias e correrias de grupos de bufões. Comicidade e expressividade adequadas ao caráter espetacular do teatro medieval.

[4] A Commedia dell'arte foi uma forma de teatro popular improvisado, que começou no séc. XV na Itália e se desenvolveu posteriormente na França e que se manteve popular até o séc. XVIII. A "Commedia dell'arte" vem se opor à "Comédia Erudita", também sendo chamada de "Commedia All'improviso" e "Commedia a Soggetto". Esta forma ainda sobrevive através de alguns grupos de teatro. Fonte: Wikipedia.

Do século XVII ao XIX, com o realismo, fica evidente que o gesto não é privilégio só do teatro cômico. É principalmente a crítica ao academicismo declamatório, no século XVIII, e o surgimento de novos gêneros que pedem mais fidelidade ao real, que vão, no teatro moderno, promover o desenvolvimento da aplicação da gestualidade. Descobre-se o que o gesto pode significar e seu poder como signo. A pantomima, a mímica, a dança não são mais gêneros autônomos. O gesto passa a ser uma linguagem do corpo e do rosto destinada a completar, a esmiuçar, e mesmo a enfraquecer ou substituir a linguagem verbal. Diderot disse: "O gesto deve ser escrito muitas vezes em lugar do discurso. Acrescento que há cenas inteiras em que é infinitamente mais natural aos personagens se movimentarem do que falarem" (Discours sur Ia poésie dramatique, 1758). O gesto somado ao texto oferece um vasto campo de experiência ao ator.

> A gestualidade criada pelo ator abrange uma série de possibilidades advindas de seu encontro e compreensão visceral da personagem, mas também ligadas ao seu repertório de movimentação (o usual e o desenvolvido em pesquisa corpórea). Mesmo quando não usa o processo de *internalização* crescente que levará, sem sombra de dúvida, à encarnação da personagem (e então o problema da gestualidade se resolverá nessa passagem das imagens criadas dentro para a forma corporal), o ator, de algum modo, terá de experimentar uma certa (e mais ou menos delimitada gestualidade) conveniente, e concorde com a máscara que pretende criar. (AZEVEDO, 2002 p.233)

Na contemporaneidade o gesto e o trabalho corporal do ator, são elevados a virtuosismos técnicos com o desenvolvimento de treinamentos e consciência corporal. O ator conhece mais a sua fisiologia, devido aos avanços da ciência e da informação e deve também utilizar esse conhecimento para ampliar seus horizontes artísticos.

Notadamente a partir do início do século XX, quando o teatro, a reboque das outras artes, especialmente a música e as artes plásticas, passa a refletir sobre a sua própria natureza, sua estrutura e especificidade, o estudo do gesto na linguagem teatral, ganha grande destaque. Se opondo à tradição declamatória do século anterior e bastante influenciado pela tradição cênica oriental, o teatro expande sua expressão para todos os planos artísticos, lançando mão dos mais variados meios, dando destaque ao trabalho do corpo, no que se convencionou chamar de *expressão corporal.*

No texto *Proposta de Classificação do Gesto no Teatro*[5]*,* os gestos são definidos assim: 1. movimentos de qualquer parte do corpo que tenham por apoio uma determinada postura; 2. que sejam voluntários; 3. que comportem um significado; 4. que não visem à modificação do ambiente material.

Uma ressalva cabe a esta última definição, no caso desta pesquisa, na medida em que o gesto aqui, também pode interferir com os materiais. Dessa interferência espera-se também, o surgimento de uma gestualidade.

Mesmo considerando a tradição milenar do teatro, onde o trabalho corporal e conseqüentemente o gesto sempre estiveram presentes, esta pesquisa se atem à abordagem do gesto no teatro a partir do século XX. Sônia Machado de Azevedo em seu livro *O Papel do Corpo no Corpo do Ator*, traça um painel dos principais artistas, encenadores e teóricos do teatro contemporâneo e de suas relações com o trabalho corporal no teatro.

Antes de listar os artistas de teatro envolvidos mais recentemente com questões que dizem respeito ao gesto, convém mencionar dois precursores, que vão influenciar praticamente toda a pesquisa posterior feita no teatro do século XX: Delsarte[6] e Dalcroze[7]. O primeiro investiga a relação entre pensamento e gesto, criando um sistema que defende que a cada intensidade de sentimento comanda a intensidade do gesto. Nenhum gesto deve existir e ser apresentado sem significado. Observa e lista uma quantidade imensa de gestos feitos por todo o corpo e suas variações de acordo com o estado emocional.

Dalcroze aproxima o corpo da música, desenvolvendo um sistema a partir de seu conhecimento de Delsarte, em que cria uma educação psicomotora baseada na repetição de ritmos, reflexos, sucessão de movimentos: a música suscita no cérebro uma imagem que impulsiona o movimento, que será expressivo se a música foi captada corretamente. Educando o aluno para praticar um solfejo corporal cada vez mais complexo. Tributários do romantismo e da premissa de auto expressão do artista, Noverre, Delsarte e Dalcroze acreditam que o gesto em si nada significa. Seu

---

[5] Maria Helena Pires Martins, *A Classificação do Gesto no Teatro*, em J. Guinsburg *et alii Semiologia do Teatro* pp. 251-252-253.

[6] François Delsarte nasceu em Solesmess e morreu em 1871. De 1839 a 1859 lecionou em Paris. Foi o primeiro a fazer uma análise aprimorada dos gestos e expressões humanos. Giraudet, um de seus discípulos, escreveu em 1895, o livro *Phsionomie et Gestes. Méthode pratique d'aprés Le système de François Delsarte.* Sônia Machado de Azevedo, *O Papel do Corpo no Corpo do Ator,* São Paulo, Perspectiva, 2002, pp 53-54.

[7] Émile Jaques-Dalcroze nasceu em 1865 na Suíça. Pianista e professor de música do conservatório de Genebra, criador da Ginástica Rítmica ou Eurritmia. Morreu em 1950. *idem,* pp.56-57.

principal objetivo é captar emoções humanas através de seqüências precisas na forma e no ritmo.

A autora Inicia sua lista de homens de teatro, com aquele que é considerado o principal organizador de um sistema de atuação, Constantin Stanislávski[8]. A partir da observação dos grandes atores de sua época, Stanislávski desenvolve todo um método para o ator, que foi se modificando ao longo dos anos. Com base no que ele chamou de desenvolvimento psicofísico, procurou dar ferramentas ao ator para que ele se tornasse um artista criador. Mesmo sujeito ao texto, o método encara o ator como co-criador do espetáculo, ampliando, como nunca antes, a função e a pesquisa do ator nas encenações. Enfatiza que a atuação deve ser orgânica e que, o corpo relaxado, treinado e disponível, deve responder aos impulsos gerados pela imaginação, a partir do entendimento do papel e da peça.

> A participação física do ator é, então, conseqüência dos passos dados internamente: circunstâncias dadas, imaginação e emoção, ligam-se, automaticamente, às sensações produzidas no corpo do ator e o impulsionam às ações exteriores. (AZEVEDO, 2002 p.9)

O ator deve ser um atento observador de suas ações, de seu corpo e da vida. Em seu *método das ações físicas*, Stanislávski destaca que a ação do personagem, criada pelo ator, é também um caminho para seu interior e para o que ele defendia como sendo o objetivo último do teatro: “criar a vida do espírito humano de forma artística”. Propõe o processo de criação do ator como um caminho de mão dupla: trabalhado de dentro para fora, dos conteúdos do papel e de fora para dentro, pelas ações físicas do personagem.

Meierhold[9], parceiro de Stanislávski e partindo de seu método das ações físicas, destaca a importância do movimento cênico no teatro. Tomando o termo *biomecânica* da ciência, desenvolve um sistema de treinamento, como um jogo, que enfatiza o preparo técnico corporal. Para que o ator esteja sempre pronto a responder aos reflexos e reproduzir, com o auxílio do movimento, do sentimento e da palavra, a uma situação proposta do exterior.

---

[8] Constantin Stanislávski (1863-1938) Ator, diretor e professor russo. Fundou o Teatro de Arte de Moscou onde montou algumas peças, principalmente de Tchékhov: *A Gaivota, Tio Vânia, As Três Irmãs* e *O Jardim das Cerejeiras.* Desenvolveu teorias sobre interpretação encontradas em seus livros: *A Preparação do Ator*, *A Construção da Personagem* e *A Criação do Papel.Idem* p. 7.

[9] Vsévolod Meierhold, diretor e também ator do Teatro de Moscou. Em 1917, com a revolução russa, propõe a revolução artística e política do teatro. Organizou espetáculos de massa como *O Inspetor Geral* de Gogol. Preso em 1939, morre fuzilado pelo regime de Stalin. *Idem,* p. 15.

Mikhail Tchekhov[10], também discípulo de Stanislávski, pode ser considerado um continuador de seu trabalho psicofísico, dando ênfase à resposta do corpo aos processos imaginativos interiores do ator, no que ele chamou de gesto psicológico. Num contexto em que se passou a utilizar vários recursos disponíveis na época, para o treinamento físico do ator como a ginástica, dança, acrobacia, etc., se preocupou em desenvolver exercícios específicos para o ator.

> Quando o ator faz um gesto, há nele sempre uma qualidade; é preciso saber reconhecê-la e, mais do que isso, colocar conscientemente qualidades diferentes em cada movimento. Salienta Tchékhov que o vigor do movimento instiga nossa força de vontade, pois cada tipo de ação alia-se a um desejo definido e evoca o sentimento. O Gesto Psicológico (G.P.) deve ser forte e bem delineado: a direção de cada membro e a posição final do corpo bastante nítidas para que as qualidades presentes em cada músculo possam conduzir o intérprete ao sentimento relativo (AZEVEDO, 2002 p. 20)

Antonin Artaud[11] bastante influenciado pelo teatro oriental, especialmente o de Bali, defende um teatro de signos e com uma codificação de linguagem totalmente consciente para o ator. Encara o intérprete como um atleta da alma, que busca localizar no próprio corpo os pontos que dão vazão as paixões.

Bertolt Brecht[12] não quer o ator tomado por suas emoções particulares ou do personagem. Antes, deseja o intérprete como um militante, com uma profunda consciência social e política, usando sua arte para denunciar as injustiças. Mas não podemos nos equivocar, como muitos pretensos seguidores de suas premissas, que o aspecto artístico na obra de Brecht é secundário. Bebendo no cabaré e com influência do teatro oriental, Brecht criou uma das visões mais vigorosas do teatro contemporâneo, que influencia a cena até hoje. Seu chamado *efeito de distanciamento ou estranhamento* requer um ator ao mesmo tempo preparado tecnicamente e cidadão socialmente consciente, como também um artista criador com grande visão estética. *Distanciar* para ele significa ao mesmo tempo viver o

---

[10] Mikhail Tchéhov. Nasceu em São Petersburgo, sendo sobrinho do dramaturgo Anton Tchékov. Trabalhou com Stanislávski a partir de 1911 e abriu seu próprio estúdio em 1919. Em 1938 muda-se para os EUA e em 1952 publica *Para o Ator.Idem,* p. 18.

[11] Antonin Artaud francês nascido em 1896 foi escritor, poeta, ator e diretor. Difundiu suas idéias sobre o *Teatro da Crueldade* em manifestos reunidos em *O Teatro e seu Duplo.* Em 1937 foi internado em um sanatório e faleceu em 1948. *Idem,* p. 20.

[12] Bertolt Brecht. Poeta, dramaturgo, encenador e teatrólogo alemão, nascido Bertold em 1898 e falecido em 1956. Autor de, entre outras peças, *Baal* e *Tambores da Noite* (1923), *O Homem é Um Homem* (1926), *A Ópera dos Três Vinténs* (1928). No exílio a partir de 1933, escreve *Mãe Coragem* (1939), entre outras. Em 1948 funda o Berliner Ensemble. *Idem,* p. 23.

personagem e expor o artifício da representação, destacando os aspectos políticos da sociedade e do próprio fazer artístico.

Arrisco dizer, constatação esta desenvolvida quando da minha atuação no papel de Burgess, o pai da *Cândida* de Bernard Shaw; que o autor irlandês, admirador de Ibsen, dentro de seu contexto *realista*, ainda no século XIX, prenuncia uma dialética em sua dramaturgia, que vai se consumar esteticamente em Brecht.

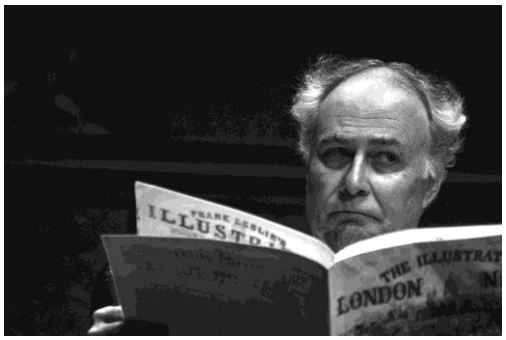


Fig. 7: João Bourbonnais no papel de Burgess
em *Cândida* de Bernard Shaw. Foto: Bob Souza.

Grotóvski[13] defende que o ator, consciente de seus recursos corporais, deve aprender a pensar e a falar com o corpo inteiro; sua imaginação se desenvolve a partir do momento que passa a ser exercida corporalmente. Propõe um treinamento para o ator que estabeleça conexões com seu próprio corpo, com o espaço, com objetos e com os companheiros de trabalho.

Os exercícios denominados de *ação livre* na pesquisa objeto desta dissertação, combinados com a noção oriental de *jo-ha-kyu,* ou seja, de frases corporais com uma energia específica e uma trajetória, são tributários dessa visão e constituem a base do trabalho corporal de *Amarras.* Eliminando o mascaramento cotidiano, que Barba posteriormente vai tomar de sua experiência com Grotóvski, pretende anular bloqueios e o tempo entre o surgimento de um impulso e sua realização exterior. Pesquisando o teatro oriental, Grotóvski busca, através de uma formalização inicialmente exterior, o espiritual.

> ...quanto mais nos absorvemos no que está escondido dentro de nós, no excesso, na revelação, na *autopenetração*, mais rígidos devemos ser nas

[13] Jerzi Grotóvski (1933-1999). Nasceu na Polônia e foi fundador do Teatro Laboratório de Wroclaw. Criador do "Teatro Pobre" encenou entre outras, *Dr. Fausto* (Marlowe, 1962) e *O Príncipe Constante* (Calderon, 1965). No fim da vida, passou a desenvolver um teatro cada vez mais ritualístico no Centro Experimental de Pontadera, na Itália. Em 1997 funda no College de France, a primeira cadeira de Antropologia Teatral. *Idem*, p. 26.

> disciplinas externas; isto quer dizer a forma, a artificialidade, o ideograma, o gesto. (GROTÓVSKI, 1968 p. 25)

A ênfase dada por Grotóvski em relação à máscara, particularmente a facial, que deve ser desenvolvida pelo intérprete, chega ao ponto dela ser fixada por sua musculatura e permanecer por toda a peça, causando uma despersonalização da personagem, tornando-a um “estereótipo das espécies” e multiplicando-a em um ser híbrido. Insiste que o ator deve aprender a analisar seus movimentos, que estes precisam ser feitos com a mais absoluta consciência e a partir de impulsos reais. Enfatiza a criação psicofísica, a proximidade com a platéia, a respiração, o cansaço físico como elemento de quebra de resistência, a análise do próprio movimento pelo ator.

Muitos outros encenadores e grupos contemporâneos contribuíram para o enriquecimento da expressão teatral nas últimas décadas, especialmente no que diz respeito ao conhecimento e expressão do corpo na atuação.

O Living Theatre[14] que já coloca em evidência conceitos de *performance*, quando a presença do ator diante do público já é por si só, artística, provocativa e teatral. Na procura por um teatro não psicológico, privilegia a liberdade e a integração grupal.

Peter Brook[15] partindo de seus antecessores citados aqui, se empenha no desenvolvimento de exercícios que visam uma expressão contemporânea e essencial para o teatro. Evitando os clichês da tradição teatral.

Se juntam a esses inovadores o Mama Troupe de Tom O’Horgan, o San Francisco Mime Troupe, o Performance Group de Richard Schechner, o Open Thetare de Joseph Chaikin. Robert Wilson[16], Tadeusz Kantor e o Cricot-2[17]. O Théâtre Du Soleil de Arianne Mnouchkine[18] e o Odin Teatret de Eugenio Barba[19]

---

[14] Grupo norte-americano fundado em 1947 por Julian Beck e Judith Malina, criador de encenações de forte presença da improvisação e participação do público.*Idem* p. 30.

[15] Diretor inglês, nascido em 1925. Co-diretor da Royal Shakespeare Company, dirige *Rei Lear*(1962)*, Sonho de Uma Noite de Verão*(1970), *O Mahabharata* (1989)entre outras. *Idem,* p. 32.

[16] Robert Wilson (Waco, Texas, 4 de outubro de 1941), também conhecido por Bob Wilson, é um encenador e dramaturgo norte-americano. Suas peças são conhecidas como experiências inovadoras e de vanguarda, trabalhou também como coreógrafo, iluminador e sonoplasta. É conhecido por seus trabalhos em colaboração com Philip Glass em "Einstein on the Beach" assim como com o poeta Allen Ginsberg e os músicos Tom Waits e David Byrne. *Idem*, p. 34.

[17] Kantor nasceu em Wielepole, Cracóvia em 1915 e faleceu em 1990. Encenou *A Classe Morta. Idem*, p. 40.

[18] Grupo francês criado em 1960, que se organiza em forma de cooperativa.*Idem*, p. 43.

[19] Odin Teatret: Teatro-Laboratório de Holstebro (Dinamarca). Fundado em 1964. *Idem*, pp.44-45.

A estes se somam ainda, artistas e pesquisadores ligados ao mundo da dança e às variantes das artes do corpo como Jean-Georges Noverre[20], um inovador do balé já no século XVIII, quando defendia uma maior expressividade para o bailarino. Serge Diaghilev e os Balés Russos[21], dando uma nova dimensão teatral ao balé, com a inclusão de toda uma equipe de criadores no espetáculo. Isadora Duncan[22] inicia uma nova era na dança livrando-a de formas preestabelecidas, artificiais e dançando a natureza em seu fluxo, inspirada na tradição helênica e recuperando a organicidade do movimento relacionada com os estados interiores. Laban[23] desenvolve no início do século XX um sistema de notação do movimento, a *Labanotation.*

E ainda, Mary Wigman, Oskar Schlemmer, A Denishawnschool, Martha Graham, Doris Humphrey, Alwin Nikolais, Merce Cunningham, Maurice Béjart, o grupo de dança Butô Sankai Juku e Pina Baush[24]. Para citar os mais representativos de um movimento ligado a dança, que contribuiu para o desenvolvimento do trabalho artístico corporal e para a transposição das barreiras entre o balé e o teatro.

Pelo menos dois conceitos importantes, podemos depreender dessa trajetória das artes cênicas no ocidente: a idéia de processo, ou seja, na contemporaneidade, contam tanto ou mais os procedimentos utilizados durante a criação da obra, quanto o produto acabado; e a inclusão decisiva do corpo como instrumento criativo e expressivo na cena teatral.

Sem excluir em absoluto o texto, que será adaptado à proposta de linguagem, o gesto adquire um status de catalisador das diversas linguagens na encenação de *Amarras*, cujo procedimento é o objeto desta pesquisa.

Desprendendo-se da mímica, mas desenvolvendo certa autonomia nas tendências pós-dramáticas de encenação, que desconstroem e revelam os

---

[20] Nascido em Paris em 1727 e morto em 1810. Bailarino, coreógrafo e teórico, conhecido em sua época como o Shakespeare da dança. *Idem*, p. 51.
[21] Realizam em 1909 sua primeira temporada em Paris, com coreografia de Fokine, quando revelam o bailarino Nijinsky. *Idem*, pp. 59-60.
[22] Bailarina norte americana nascida em 1878 e morta em 1927. *Idem*, p. 61.
[23] Rudolf Von Laban (1879-1958). Nasceu num território pertencente a Hungria. Bailarino, coreógrafo, pesquisador e professor,trabalhou na Suíça, Alemanha e Inglaterra. *Idem*, pp. 63-64.
[24] Coreógrafa, dançarina, pedagoga de dança e diretora de balé alemã. Conhecida principalmente por contar histórias enquanto dança, suas coreografias eram baseadas nas experiências de vida dos bailarinos e feitas conjuntamente. Várias delas são relacionadas a cidades de todo o mundo, já que a coreógrafa retirava de suas turnês idéias para seu trabalho. Entre os seus temas recorrentes estavam as interações entre masculino e feminino. Foi diretora da Tanztheater Wuppertal Pina Bausch, localizada em Wuppertal. A companhia tem um grande repertório de peças originais e viaja regularmente por vários países. *Idem*, pp. 84-85.

procedimentos do fazer teatral, o gesto no teatro contemporâneo, desdobra e sofistica sua interferência artística. Para além do já virtuosismo do artista de rua renascentista, do bailarino ou circense, o gesto passa a ser desenvolvido como uma linguagem de signos, que abrangem desde a atuação mais realista até o mais extremo experimentalismo formal.

O preparo do ator para sua realização se desenvolve desde as práticas mais arcaicas transmitidas pela tradição até os avanços mais modernos no estudo da fisiologia, anatomia, esportes, dança, mímica, expressão corporal, saúde, etc.

É fato consumado que da observação da realidade, da expressão corporal do ser humano em geral e da apreensão do gesto na realidade, surge a maior parte do material expressivo do ator na construção da personagem. É conhecida a habilidade de comediantes e humoristas na observação e reprodução de características físicas de pessoas reais e a posterior acentuação desses traços de forma caricatural, para obter efeito cômico. E dos atores em geral, na utilização do comportamento humano real para os mais variados processos de criação, do realismo ao mais extremado formalismo. Procedimento que se alterna ao também usual processo de construção a partir de conteúdos internos do personagem. Fornecidos comumente pelo texto, também por pesquisas temáticas e até pela própria vivência pessoal do ator.

A ênfase dessa pesquisa será dada no trabalho de observação e aplicação do gesto à encenação teatral, especialmente o oriundo de outra obra artística.

> No caso de uma personagem que já é dada (pelo menos em sua estrutura básica) ao intérprete conhecer pela via externa (algumas posturas, gestual mais ou menos caracterizado objetivamente), diríamos que o processo conta com apenas um ponto de partida oposto ao primeiro. Guardadas as devidas proporções, e mesmo simplificando talvez esse tipo de trabalho interpretativo, o que parece ocorrer é que o ator acaba por engolir esse esboço dado, procurando então, a partir do físico (e de uma concretude já anteriormente prefixada), elaborá-la em seu interior, buscar as conexões das quais já tratamos, de modo inverso, descobrir os motivos para esse ou aquele movimento percebendo as intenções ocultas atrás de cada forma e a entrar em relação com esse novo material, que deve ser assimilado, subjetivado em função da personagem, e desenvolvido (sem dúvida modificado) pelas inúmeras associações que acabaram por se estabelecer. Se essa conexão (a partir do exterior e da forma) não é encontrada, não

> ocorrerá nenhum movimento no sentido da criação, permanecendo a mesma estrutura, sem a energia que lhe seria imanente, e que não foi obtida. (AZEVEDO, 2002 p. 185 e186.)

CAPÍTULO 2. ELECTRA

Fig. 8: *Electra na Tumba de Agamenon*
De Frederic Leighton

A opção pela tragédia de Electra em sua versão grega por Sófocles se deve à busca de um argumento e uma dramaturgia que contivessem algo de essencial e que pudesse ser tratado teatralmente através dessa pesquisa do gestual. Buscando uma "secura" de linguagem que sugerisse uma analogia entre as questões humanas enfocadas na peça e a condição do sertanejo nordestino, identificável no gesto dessas pessoas.

> [...] a tragédia grega surgiu, floresceu e alcançou o máximo de seu esplendor no decurso do século V antes de Cristo, o que importa dizer: no período em que a Grécia viveu a fase épica de sua existência. Findara, na centúria anterior, o período de formação das irrequietas comunidades helênicas; operou-se a expansão grega pelas ilhas, pelo litoral da Ásia Menor e no sul da península Itálica. (J.B. MELLO E SOUZA)

No anexo um encontra-se o texto completo de *Amarras*, adaptação teatral inspirada livremente em *Electra* de Sófocles, a partir da tradução de Mário da Gama Kury.

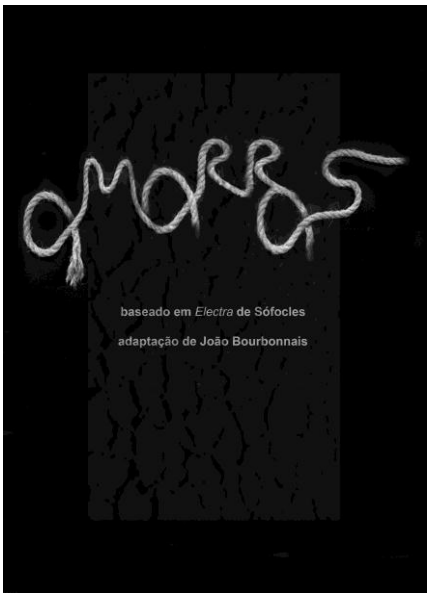


Fig. 9: Logotipo para a capa da adaptação do texto de *Amarras.*
Arte: João Bourbonnais

2.2 O PROJETO AMARRAS E AS TEATRALIDADES CONTEMPORÂNEAS

> No lugar de uma dramaturgia pautada pelo texto, uma dramaturgia visual parece ter alcançado predomínio no teatro do final dos anos 1970 e dos 80, até que na década de 1990 se delineou um certo retorno ao texto (o qual na verdade não havia desaparecido por completo). 'Dramaturgia visual' não significa aqui uma dramaturgia organizada de modo exclusivamente visual, mas uma dramaturgia que não se subordina ao texto e que pode desdobrar sua lógica própria. (LEHMANN, 2007, pp. 153-154).

2.3 CEPECA

Cepeca
Centro de Pesquisa em Experimentação Cênica do Ator
cac.eca.usp

Amarras é um projeto de montagem teatral para a pós-graduação do CAC ECA USP, sob a orientação do Prof. Dr. Armando Sérgio da Silva do Cepeca - Centro de Pesquisa em Experimentação Cênica do Ator do Departamento de Artes Cênicas da Universidade de São Paulo, sendo uma adaptação livre da *Electra* de Sófocles na tradução para o português de Mário da Gama Kury.

Fig. 10: Integrantes do Cepeca em 2009

Não se inscreve inteiramente na *radicalidade* bastante presente no teatro contemporâneo e no teatro que passou a se chamar de pós-dramático, que abole muitas vezes o texto e os aspectos dramáticos e narrativos na encenação, mas se coloca no hibridismo, na transição entre essas duas tendências.

> Admitirmos que o homem forma sua subjetividade na e pela linguagem é compreendermos que a existência humana é essencialmente dialógica, característica que se reflete em sua produção. Torna-se impossível detectarmos o termo adâmico do qual se originaram todos os demais enunciados que circulam nas mais variadas esferas sociais. Desse modo, podemos inferir que o homem moderno esteja imerso em uma realidade híbrida por sua natureza lingüística. (CAMPOS, 2012 p. 3)

Percorrendo os vários aspectos das teatralidades contemporâneas a pesquisa pretende levantar, neste estágio, os pontos de contato entre o projeto *Amarras* e o teatro dos dias de hoje.

Podemos partir da questão do vazio do teatro colocada por Sarrazac ao citar Craig:

> [...] nunca se deve discutir qualquer assunto relativo ao teatro sem que antes se estabeleça o conceito de estética teatral perante a encenação. Levando ao pensamento fundamental de que no pequeno espaço do palco, mesmo cabendo o universo, há o vazio. (SARRAZAC, 2000, p.53).

Vazio que tem pelo menos dois aspectos relevantes, um de caráter mais existencial e filosófico, e outro no sentido estético.

O primeiro remete a uma característica fundamental da pós-modernidade que é o desencanto, o niilismo da contemporaneidade, a descrença na própria sobrevivência da humanidade e no sentido de sua existência, presente nas obras de Beckett, no teatro da morte de Kantor, em Heiner Müller[25] e tantos outros. O outro aspecto é o propriamente estético, no sentido de uma busca da teatralidade, uma forma artística específica do teatro, um pouco a reboque das outras artes, notadamente em suas transformações no século XX.

> Trata-se aqui de expor o teatro por si mesmo, como uma arte no espaço e no tempo, com corpos humanos e todos os recursos que ele inclui como obra de arte total, assim como, na pintura, a cor, a superfície, a estrutura tátil e a materialidade puderam se tornar objetos autônomos de uma experiência estética. (LEHMANN, 2007, p.160).

Nesse ponto, *Amarras* também dialoga com o conceito de teatro pós-dramático, na medida em que busca um procedimento performativo próximo ao das artes plásticas, ao colocar os atores em contato com o material, que posteriormente será usado na cenografia, como elemento de pesquisa e "presentificação", ou seja, de materialidade e instalação da atuação como fenômeno concreto, corporal e presente na encenação. Mesmo não se divorciando completamente do dramático ao contar a trajetória dos personagens, *Amarras* pretende a ênfase no fenômeno imediato da teatralidade, através dessa corporeidade e concretude da presença do ator em cena no embate com o material.

> Se há uma arte que se beneficiou das aquisições da *performance*, é certamente o teatro, dado que ele adotou alguns dos elementos fundadores que abalaram o gênero (transformação do ator em *performer*, descrição dos acontecimentos da ação cênica em detrimento da representação ou de um jogo de ilusão, espetáculo centrado na imagem e na ação e não mais sobre o texto, apelo à uma receptividade do espectador de natureza essencialmente espetacular ou aos modos das percepções próprias da tecnologia...). Todos esses elementos, que inscrevem uma *performatividade* cênica, hoje tornada freqüente na maior parte das cenas teatrais do ocidente (Estados Unidos, Países-Baixos, Bélgica, Alemanha, Itália, Reino Unido em particular), constituem as características daquilo a que gostaria de chamar de "teatro performativo (FÉRRAL, 2008, pp. 1-2)

[25] Dramaturgo alemão (Eppendorf, 9 de janeiro de 1929 — Berlim, 30 de dezembro de 1995) foi dramaturgo e escritor alemão. Sua carreira literária teve início quando o socialismo estava sendo construído na República Democrática Alemã, o lado leste da já dividida Alemanha. Müller é considerado um discípulo e seguidor da obra de Bertolt Brecht. Fonte: Wikipedia.

Cabe desenvolver alguns destes itens enumerados por Férral, no que diz respeito a *Amarras*: ao se colocar o ator em contato com o material como estímulo criativo, pretende-se também despertar esse *performer*, o intérprete que não só representa, mas age, existe em cena. A interação com o material e suas possibilidades expressivas, pode acentuar o aspecto descritivo e não só o de representação. A transformação do material em cena solicita a ação presente e a plasticidade das imagens, situando o texto como mais um elemento constitutivo na encenação. E a comunicação com o espectador se dá inclusive de forma sensorial com a adoção também de outras mídias, como projeções e trilha sonora. Esta "sensorialidade" parte do ator e de sua presença no ato teatral e, além da via criativa proporcionada pelo "anteparo", como define Silva, a relação do atuador com o material potencializa essa presença e plasticidade.

> Brinca-se, contudo, antes com as sensações, com as percepções, com os 'analogon'. Brinca-se por meio de anteparos, que são substitutos da ação corporal, para não comprometer o ator com formalizações antecipadas. Falo aqui de 'anteparos' na própria acepção do termo: '[...] designação genérica das peças (tabiques, biombos, guarda-ventos, etc.) que servem para resguardar ou proteger alguém ou alguma coisa. 3. Resguardo, proteção, defesa. (SILVA, 2010, p. 57).

E para além de uma via criativa, essa relação com os "anteparos" (no caso de *Amarras*, as cordas de sisal e/ou demais materiais) se oferece, numa segunda etapa, como procedimento performativo de "presentificação", "sensorialidade" e plasticidade na comunicação com o espectador.

Muito se fala do "desmonte" do teatro dramático pela *performance*. No caso de *Amarras*, não se propõe necessariamente esse desmonte, mas aberturas para o hibridismo, uma alternância de procedimentos e linguagens que permitam um "arejamento" do espetáculo enquanto teatralidade.

No que diz respeito à contemporaneidade, várias questões se colocam para as encenações atuais. Entre elas, a questão do receptor é uma das mais relevantes. Uma das tendências mais indiscutíveis é a do gosto, desenvolvido pelo espectador atual, pela fragmentação e velocidade. Bombardeado pelas diversas mídias, principalmente eletrônicas, o público se acostumou a essas linguagens e o teatro se confronta com essa questão. Por sua natureza ritualística, social e sua vocação humanística, o teatro ideologicamente se vê na obrigação de se contrapor a essa tendência, na tentativa de "desmecanizar" o homem contemporâneo e humanizá-lo

cada vez mais. Ora, se considerarmos como Pavis, Deleuze e outros, que o teatro só se realiza no receptor, que é um co-autor do espetáculo, essa equação tem de ser enfrentada: a criação autônoma na fonte em confronto com a recepção pelo público com seu repertório sensível saturado por todas as informações da atualidade.

Um bom exemplo desse teatro pós-dramático, com uma vasta gama de elementos que o caracterizam é *The Power of Theatrical Madness* (O Poder da Loucura Teatral) do encenador e coreógrafo belga, Jan Fabre, assistido na Mostra SESC de Artes 2012. Estão ali a desconstrução e quase inutilidade do texto, a subversão das noções tradicionais de ritmo no teatro, com a dilatação do tempo e extensas repetições, o anti-ilusionismo, a “presentificação”, etc.

Novamente *Amarras* se propõe a fazer essa ponte entre a tradição e a contemporaneidade, se inscrevendo entre as inúmeras obras que percorrem esse caminho, na perplexidade de avançar artisticamente, se fazendo entender pelas platéias atuais. Sem desconsiderar que o público de hoje é cada vez mais segmentado, que cada vez menos existe o público “em geral” e sim platéias, não é menos legítimo que o criador busque uma abrangência, um alcance para sua obra, que toca o político.

> Faz parte da estrutura da percepção transmitida pelas mídias que entre as imagens individuais recebidas, mas, sobretudo, entre a recepção e a emissão, não se experimente nenhuma conexão, nenhuma relação de enunciação e resposta. É só por meio de uma política da percepção, cujo nome também poderia ser estética da responsabilidade, que o teatro é capaz de reagir a isso. Em vez da dualidade enganosamente tranqüilizadora de aqui e ali, interior e exterior, essa prática pode ter como centro a inquietante implicação recíproca de atores e espectadores na geração teatral da imagem, tornados novamente visíveis os fios arrebentados entre a percepção e a experiência própria. Tal experiência não seria apenas estética, mas também ético-política. (LEHMANN, 2007, p. 425).

E aqui tocamos num ponto motivador inicial do projeto *Amarras*: a investigação, primeiramente a partir da dramaturgia grega clássica da *Electra* de Sófocles, de elementos constitutivos da civilização ocidental e seus paralelos com um Brasil primitivo, embora atemporal. Os valores éticos, morais, afetivos e políticos tratados em *Electra*, em paralelo com a condição humana do sertanejo nordestino. Não enfatizando a interpretação Freudiana comumente atribuída a esta tragédia,

Amarras lança seu olhar sobre as relações familiares, as questões de honra, hereditariedade e poder no mito de Electra. Transpondo a encenação para um ambiente próximo ao brasileiro e buscando uma linguagem calcada na expressividade do gesto popular do nordestino e do Brasil.

> Inevitavelmente ao lidar com a tragédia grega e o mito, não podemos deixar de nos aproximar da questão religiosa do teatro e suas origens ritualísticas no ocidente. O teatro é atravessado por esse problema, o da presença de Deus, porque o teatro nasce para nós ocidentais quando Deus morre. (CASTELLUCCI, 2001, p.181).

Amarras não pretende se aprofundar na questão ritualística do teatro, mas como já colocou Artaud, defendendo atribuições místicas para o fenômeno da cena, se antecipando às questões do teatro pós-dramático, e bem definiu o nosso dramaturgo maior Nelson Rodrigues, para quem o teatro deveria ser como uma missa, teatralidade, à parte todas as questões estéticas, não deixa de ser um ritual de congraçamento também espiritual entre as pessoas.

É um processo de montagem e pesquisa em seu absoluto início, portanto, ao contrário de muitas dissertações sobre processos realizados, este texto trata de possibilidades, do devir, de potencialidades artísticas e teóricas de um projeto aberto, permeável a todas as influências da contemporaneidade.

A prática continua mesmo após o depósito desta dissertação. A atividade como solista e a transposição de todo o procedimento para a criação de uma cena de demonstração para a banca, um fragmento do que seria o espetáculo completo de *Amarras*, está em curso. Bem como o registro de todo esse processo, detalhando cada etapa do trabalho que continua a ser desenvolvido até a apresentação, nos encontros semanais do Cepeca. Para posterior adição do relato dessa prática ao texto da dissertação.

Por ser uma adaptação, livremente inspirada na *Electra* de Sófocles, *Amarras* não pretende ser uma montagem pura e fiel de uma tragédia grega, mas sim buscar analogias entre esse universo e uma certa brasilidade, certo universo sertanejo, onde se possa investigar questões da formação da sociedade humana, seus valores e relações. Por propor essa analogia, *Amarras* não pode evitar certos pontos de contato entre esses dois universos, como a religiosidade e o estoicismo dos dois povos.

Questões como religião, destino, fatalidade, honra, etc. serão estudados no processo de montagem, buscando trazer para o espetáculo esses temas, dentro de um tratamento “seco” comum aos dois mundos.

Fig. 11: *O Remorso de Orestes.* William Adolphe Bouguereau. 1862

A linha mestra da pesquisa, indicada pelo orientador e que determina o tratamento artístico a ser dado ao projeto, juntamente com o procedimento performativo com as cordas e a adaptação da tragédia grega, é a investigação do gestual popular expressivo, de um segmento de nordestinos. Não para criar um espetáculo típico, mas para investigar nesse gestual, a expressão de uma “tragicidade” que possa haver em comum entre os dois povos e com a temática da tragédia *Electra*; e que possa ser transposta para um universo brasileiro, destacando a estatura trágica do nosso povo.

Para Appia[26] todo teatro é político por reunir pessoas num ato social. *Amarras*, sem pretender um discurso político ideológico, talvez não possa se furtar à dimensão política de sua concepção, ao percorrer esse caminho entre o drama clássico grego e uma aproximação com a realidade brasileira e com seu povo. Mas é antes uma pesquisa artística do repertório expressivo do gestual do nordestino. Mesmo assim, considerando o ainda forte preconceito no sudeste, contra os nordestinos brasileiros, com manifestações às vezes até de violência, *Amarras*, em sua exaltação da arte e da cultura nordestinas, não deixa de ser também um gesto político contra esse preconceito.

[26] Adolphe Appia, cenógrafo, iluminador e encenador suíço nascido em 1862 e falecido em 1928. De grande ênfase em seu trabalho na função da luz nos espetáculos.

E um dos maiores desafios para o artista e acadêmico é o de fazer a ponte, o trânsito entre a prática e a teoria. Não considerar a reflexão como uma censura e não considerar a criação como algo puramente intuitivo. Mas enriquecer ambas com essa troca. Investigar as teatralidades contemporâneas mundiais e brasileiras através dos componentes cênicos, além da cenografia e indumentária, se engajando nas novas abordagens multimídia que integram as artes cênicas, plásticas e musicais.

A propósito, a questão da imagem é vital para o desenvolvimento criativo de *Amarras*. Assim como os comandos verbais colhidos das ações do livro, que servem de estímulo às improvisações, é fonte de elementos para o ator na construção da cena, o projeto agrega toda a variedade de imagens possível oriunda do universo dos artistas nordestinos anteriormente citados, reunindo uma iconografia riquíssima que também funciona como inspiradora para os exercícios. Todos os elementos visuais das artes plásticas às paisagens naturais oferecem material para a observação, mimese, comandos para improvisação que mergulham o artista nesse mundo, resultando no gesto e na criação cênica.

2.3 A CENOGRAFIA DO PROJETO AMARRAS E SUA RELAÇÃO COM O PROCESSO CRIATIVO

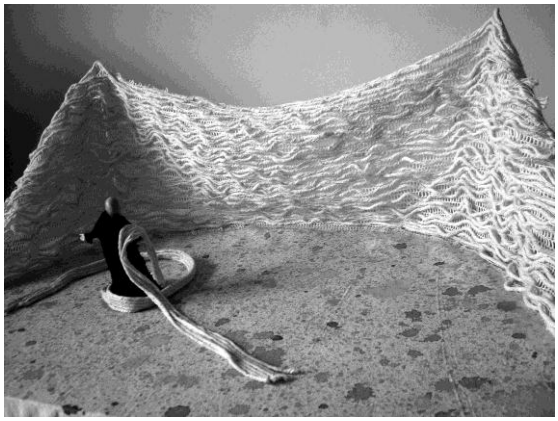


Fig. 12: Maquete do cenário de *Amarras.* Maquete e foto: João Bourbonnais.

O projeto de cenografia do espetáculo *Amarras,* é completamente influenciado pelos conceitos vistos no curso “O espaço e o design da *performance*:

abordagens contemporâneas de cenografia, figurino e técnicas teatrais", ministrado pelos professoras Fausto Viana, Márcio Tadeu e Helo Cardoso no 2º semestre de 2010 no CAC ECA USP. Culminando com a seleção da maquete do projeto para a Mostra das Escolas da Quadrienal de Cenografia de Praga de 2011.

A questão do *Teatro Performativo* como colocada por Josette Féral, perpassa todo o conceito não só da cenografia, como do espetáculo em si, orientando todos os procedimentos da encenação. E no que diz respeito à cenografia, essa orientação se dá de início, em um deslocamento da presença do cenógrafo especialista, que cria a partir do texto com o diretor e traz o cenário pronto, para uma manipulação de matérias pelos atores, criando o cenário simultaneamente à criação do espetáculo. A questão da "presentificação", onde o teatro na pós-modernidade é colocado para além de veículo de um determinado tema, mas destacado em seu próprio fenômeno, sua linguagem autônoma, com se deu com as outras artes no século XX, é enfatizada nesse procedimento em que a cenografia vai se construindo e transformando ao longo do processo criativo e da própria apresentação do espetáculo.

Sendo *Amarras*, uma adaptação livre da *Electra* de Sófocles, o tema não é de todo abandonado, mas buscando contato com a tendência pós-dramática do teatro contemporâneo, a montagem procura abrir espaço para o hibridismo característico desse novo teatro.

> Resgata-se no campo do teatro um desenvolvimento estético pelo qual, outras artes tinham passado antes. Não é por acaso que conceitos provenientes das artes plásticas, da música e da literatura são apropriados para caracterizar o teatro pós-dramático. Foi somente sob a influência das mídias de reprodução, a fotografia e o cinema, que o teatro tomou consciência de sua especificidade. (LEHMANN, 2007, p.155)

Considerando a idéia de *performatividade* no teatro bastante tributária das artes plásticas e um procedimento recorrente nessa atividade, especialmente na arte abstrata, é o do *embate* como material, ou seja, o contato do artista com o suporte, as tintas, as técnicas e a sua própria expectativa criativa, sem um tema prévio; em *Amarras*, se buscou colocar o ator em contato com o material cenográfico, antes mesmo de um aprofundamento da dramaturgia, proporcionando uma abordagem sensorial do tema.

Do ponto de vista da concepção do espetáculo, um dos assuntos que saltaram à vista em uma primeira leitura da *Electra* de Sófocles, ao contrário da

usual interpretação freudiana que enfatiza a paixão da filha pelo pai, foi a força dos laços familiares e a idéia de honra, constitutivas dos valores fundamentais da cultura ocidental, presentes nas tragédias gregas. Por associação chegou-se à idéia de cordas que amarram esses entes familiares e, por extensão, fios do destino, as *Parcas*[27] tão significativas na cultura clássica grega.

No caminho da *hibridização*, numa tentativa de universalizar o tema e aproximar da cultura brasileira, chegou-se às cordas de sisal, elemento presente no cotidiano e pleno de materialidade e significados, desde sua utilização como instrumento, até suas inúmeras possibilidades plásticas e sensoriais.

Nesse aspecto sensorial, se fundamentou uma primeira abordagem do tema da peça, de maneira bem livre, onde a imaginação despertada pelo simples contato físico com as cordas estimulasse criativamente os atores, sem compromisso prévio com a encenação do texto.

Na história da cenografia ocidental, essa figura do artista múltiplo, como no renascimento, não é nova, mas com a especialização das atividades já na era industrial, a presença do cenógrafo se consolida. E mesmo com a reivindicação de Pamela Howard[28] de um cenógrafo co-criador e integrado a todo o processo de realização do espetáculo, ainda há uma hierarquia profissional.

> Cenografia descreve uma abordagem holística para se fazer teatro de uma perspectiva visual. Deriva do grego *sceno-grafika*, e traduzido de forma direta é ' A escritura do espaço cênico- *l'écriture scènique*'. É uma palavra teatral internacional. (HOWARD, 2001, p.3)

Amarras, por sua natureza originada de uma pesquisa acadêmica e colaborativa, sem o amparo profissional de uma produção, permite essa abordagem experimental do material dramatúrgico, propiciando aos artistas evolvidos na montagem, opções de processo criativo, sem a rigidez inicial de funções estabelecidas. Há evidentemente, diretrizes que orientam a pesquisa e conseqüentemente, uma linha de trabalho que, por mais aberta que seja (e aí também há a aproximação com a *performatividade*, no sentido de obra não acabada), se apóia em um tripé, a saber: 1- a pesquisa do gestual do nordestino no romance *Fogo Morto* de José Lins do Rego 2- a dramaturgia da tragédia grega

[27] Na mitologia grega, Parcas ou Moiras eram as três irmãs que determinavam o destino, tanto dos deuses quanto dos seres humanos. Eram três mulheres lúgubres, responsáveis por fabricar, tecer e cortar o fio da vida dos mortais. Fonte: Wikipedia.
[28] Diretora e cenógrafa norte-americana. Fonte: Wikipedia.

Electra de Sófocles e seu tema de relações familiares 3- o embate com o material, como processo criativo. Isso sem dispensar evidentemente, a presença do cenógrafo como especialista, no mínimo como consultor técnico, nas etapas futuras do projeto.

A questão da brasilidade pretendida e fundamentada na pesquisa do gesto expressivo popular, presente nas populações do nordeste do Brasil, objeto principal da pesquisa acadêmica de pós-graduação no CAC ECA USP, sob a orientação do Prof. Dr. Armando Sérgio da Silva do Cepeca, encontrou espaço também na manipulação do material cenográfico. As cordas de sisal remetem ao universo do artesão, do trabalhador, do sertanejo. Como por definição a tragédia grega é o relato de acontecimentos com pessoas nobres em linguagem elevada, pretende-se com *Amarras,* revelar a nobreza do homem rústico, em sua luta pela sobrevivência e na fundação de seus valores humanos, éticos e morais. Daí o transporte para um ambiente árido, a zona da mata e especialmente o sertão nordestino (similar ao grego) e, mesmo que sem precisão geográfica e temporal, brasileiro em sua expressão e plasticidade.

A essência do projeto está nesse contato com o material, nos estímulos sensoriais que as cordas possam proporcionar, com sua textura, cor, peso, cheiro, temperatura e nos processos imaginativos e expressivos, especialmente enquanto gesto que esse contato possa desencadear.

Nas sessões iniciais de ensaios, após uma única leitura da peça e uma breve discussão sobre os conteúdos, foram destacados os aspectos das relações familiares como ponto de partida temático, mas de forma bem aberta para não sugestionar demais os atores.

Nas primeiras atividades práticas, a ênfase foi dada numa relação absolutamente livre com o material, através de exercícios de improvisação, onde os atores experimentaram sensações e criaram formas com as cordas. No primeiro exercício, os atores fizeram um reconhecimento do material, experimentando fisicamente as cordas. Tocando, sentindo, cheirando, tracionando, movendo, esticando, olhando, deslocando, tencionando e testando de todas as maneiras possíveis, durante algumas horas. No segundo encontro foi proposta a retomada desse contato, agora promovendo relações livres entre os participantes com intermediação dessas relações através do material. Nessa etapa eles se vestiram,

se ataram, puxaram, amarraram, criaram formas, se enrolaram e relacionaram com e através das cordas.

No momento seguinte dos ensaios, foi proposta a cada participante, que manifestassem a expressão pessoal do que significavam para eles as relações familiares, os membros da família, seus papéis, funções na estrutura familiar, as relações de poder, dependência, parceria e sua afetividade; tudo sempre com a inclusão das cordas para expressar esses conceitos e como estímulos imaginativos.

No ensaio seguinte foram introduzidos na improvisação, alguns elementos da *Electra* de Sófocles. Ainda livremente e orientados para se desobrigarem de qualquer compromisso com a montagem, os atores foram estimulados a, sempre através do manuseio das cordas, expressarem, o máximo abstratamente, suas idéias, imagens e impressões sobre o universo da peça. Nesse momento já se revelam imagens e formas muito ricas e variadas, criadas pelo manuseio das cordas. E mais do que isso, uma progressiva interiorização e conseqüente expressão de conteúdos.

Nas próximas etapas, a pretensão é a de que essa abordagem se intensifique, estimulando a progressiva manipulação e transformação do cenário pelos atores e ou solista, como uma constante em todo o espetáculo. E, ao mesmo tempo, que o processo de criação dos personagens e da encenação se desenrole, essa atuação como os materiais pretende integrar a cenografia à ação de maneira viva, sugerindo um organismo, um grande útero onde a tragédia se desenrola e onde é gestada a vingança de Electra.

A parede de cordas, (que também pode ser desenvolvida com outros materiais, como tecido, por exemplo, tratado cenograficamente de modo que sugira a superfície formada por cordas enfileiradas) montadas sobre uma rede, além das cordas manipuladas constantemente pelos atores, formará o cenário propriamente dito, à maneira de um *ciclorama*[29] vivo e móvel, que fará as vezes de paisagem, cadeia de montanhas, topografia, rochas, residência e construção, onde transcorre a narrativa. O hibridismo pretendido não se dá tanto pela abolição completa dos aspectos dramáticos, como enredo e personagens, mas por uma aproximação desses elementos dramáticos com a desconstrução do texto original e a apropriação de diversas linguagens pelo espetáculo.

[29] Superfície côncava, constituída por um pano que ocupa a totalidade do fundo do palco, normalmente branco, utilizado para obter efeitos de espaço e iluminação.

> A arte pós-moderna, compreendida como a produção que se processou a partir da segunda metade do século XX, é, principalmente, a manifestação de possibilidades infinitas de hibridização. Assim como na sociedade pós-industrial foi desencadeada a dissolução da crença nos *metarrelatos* e em quaisquer possibilidades de ideologias totalizantes e *universalizante*s presentes até fins dos anos 50, também na arte se desenvolveu um processo de fragmentação dos discursos e de abertura para a interação com as demais áreas de expressão e linguagens de criação. Manifestações populares como o circo, o teatro de bonecos, rituais tradicionais, cantigas e danças, por um lado; e, por outro, recursos de alta tecnologia em vídeo, áudio e iluminação, foram incorporadas como influências à produção teatral. Deu-se uma espécie de "performatização" do teatro, em que uma arte passou a ser constituída pela interação que estabelece com as outras. (MATIAS, 2010, p. 1).

Essa parede de cordas expansível ao ser erguida pelos próprios atores ou técnicos, assim como deslocada, inflada, moldada durante a apresentação da peça pelo elenco, poderá se transformar infinitamente, pulsando junto com o espetáculo como um organismo vivo, em constante interação com os atores e eventualmente o público, realizando outro procedimento bastante recorrente no teatro pós-dramático, que é a inclusão do espectador no espaço cênico e a quebra da chamada "quarta parede". Funcionando também como tela de projeção onde aparecerá o coro virtual, projetado sobre essa superfície, através de imagens captadas durante a pesquisa.

No estágio inicial do projeto o elenco era composto por duas atrizes e dois atores, que se desdobravam nos papéis principais de Electra, Orestes, Clitemnestra, Egisto e Preceptor, uma solução para o coro, será aparecer projetado ao fundo como reportagem jornalística de televisão, veiculando a opinião pública.

> Variam as opiniões quanto ao papel do coro da tragédia grega, mas pondo de lado o aspecto preponderantemente coral das tragédias mais primitivas, de que as *Suplicantes* de Ésquilo nos dão uma idéia, no tocante ao drama sofócleo pode repetir-se a opinião de Schlegel, que definiu o coro como um "espectador ideal", transmitindo aos personagens as reações que, na opinião do poeta, o desenrolar da ação podia provocar na audiência (KURY, 1956, p. 19).

A fonte principal de pesquisa humana, ao lado do ator em si, do projeto é o nordestino descrito no romance *Fogo Morto* de José Lins do Rego; notadamente no que diz respeito específico ao seu gestual, seu repertório expressivo corporal, agregando sua fala e musicalidade. O trabalho manual é uma das vias principais de concretização em cena dessa corporeidade (maneira pela qual o cérebro reconhece e utiliza o corpo como instrumento relacional com o mundo). Daí, a ampla e inicial utilização das cordas e a exploração das sensações provocadas pelo material. No

intuito de adensar a atuação, bem como estimular a criatividade. Quem sabe, buscando os espaços “externos” e “internos” mencionados por Malina,

> [...] a cenografia é uma disciplina que trabalha tanto no espaço como com ele, tanto no tempo como com o fluxo de tempo. Trabalha não só com a pressão do tempo imposta pelo autor no texto dramático, mas também como o tempo retirado deste texto - com segmentos de tempo e possibilidades incorporadas na própria cenografia, através da sua natureza móvel ou estática. É um espaço artificial que pode ser criado com luz e cor, bem como com os objetos e formas colocadas nele [...] são indicados aqui simplesmente como espaço físico e espaço idealizado - o espaço como geometria e espaço como qualidade emocional, espaço como dado por uma exigência objetiva e o espaço como recurso subjetivo. (MALINA, 1997, p .2)

Essa subjetividade no caso do ator pretende-se facilitar através dos conteúdos inconscientes, instintivos, despertados pelo manuseio puro e simples do material, com um mínimo de racionalidade num primeiro momento. Para que, após todas as análises racionais, abasteça de vitalidade, pela memória sensorial, o momento presente da atuação, em diálogo com o instante e o público no momento do fenômeno teatral.

3. MITO, PENSAMENTO E TRAGÉDIA

Fig. 13: Máscara da tragédia do teatro grego.

> Em sua observância descobriu Heráclito, como nós já sabemos, a maravilhosa ordem, regularidade e segurança que se revela em cada vir a ser: daí concluiu que o vir a ser em si não podia ser nada de sacrílego e injusto. Parmênides teve uma visão completamente diferente: comparou as qualidades umas com as outras e acreditou descobrir que não eram todas do mesmo tipo, mas deviam ser organizadas em pares de rubricas. Se comparava, por exemplo, claro e escuro, então a segunda qualidade era manifestamente apenas a *negação* da primeira; e assim diferenciava qualidades positivas e negativas, em um sério esforço por reencontrar e apontar essa oposição fundamental em todo o domínio da natureza. (NIETZSCHE, 2011. p. 80)

Essa constituição dos valores morais, também apontada por Nietzsche nos filósofos pré-socráticos, lá nos primórdios do século VI a.C. e toda especulação imaginativa a respeito do nascimento da civilização ocidental, servirá de paralelo para a investigação artística das similaridades possíveis, enquanto licença poética, entre as duas sociedades: a grega, em sua formação nas origens e a agrária e primitiva do sertanejo do nordeste brasileiro. O elemento de ligação dramatúrgica dessa analogia será a nossa personagem Electra e sua tragédia.

Numa breve sinopse da versão do mito de Electra por Sófocles, vamos encontrar seu irmão Orestes voltando para sua terra natal, acompanhado de seu preceptor, a quem havia sido dado para criar por Electra, para escapar da morte no atentado perpetrado contra o pai de ambos, Agamenon. Electra continuou na casa ao lado de sua irmã Crisôtemis, mas maltratada pelo padrasto Egisto e pela mãe Cliptemnestra, os assassinos. Após planejar a retomada de suas propriedades, Orestes instrui o preceptor a se aproximar da família, incógnito. Electra sem saber

da volta do irmão lamenta sua condição de oprimida, clama por vingança, tenta cooptar a irmã para esses propósitos e desafia a mãe. Crisôtemis, até por ser mais jovem, se submete ao novo poder e não adere às intenções da irmã. Enquanto discute com a mãe, chega o preceptor, que sem ser reconhecido, comunica a falsa morte de Orestes. Electra se desespera e quando Crisôtemis retorna eufórica, dizendo ter encontrado indícios da volta do irmão no túmulo do pai. Electra, que havia recebido a notícia da “morte” do irmão, dissuade Crisôtemis de qualquer esperança de contar com a ajuda dele. Quando Electra se depara com a iminência de enfrentar seus algozes sozinha, chega Orestes e, por ter crescido, pois era um menino quando partiu, não é de imediato reconhecido pela irmã. Condoído pelo desespero dela, finalmente se revela e consuma a vingança, matando Egisto e a própria mãe.

Consta que o nome originário de Electra era *Laodice*. O nome Electra só aparece nas tragédias e ao serem analisados etimologicamente os dois nomes encontramos: o nome *Laodice* é composto por *Lao* + *dike*, significa: justiça pública, justiça do povo, portanto uma justiça pré-jurídica, uma justiça da tradição.

Esse é um ponto crucial motivador da adaptação de *Amarras.* A aproximação dos universos, o primitivo e trágico grego, ao estóico e injustiçado do sertão nordestino. A pesquisa especula sobre as analogias possíveis entre os mitos formadores da civilização ocidental na sociedade grega primitiva e os valores fundamentais dos agrupamentos isolados do sertão brasileiro. A idéia pré-civilizada da justiça feita com as próprias mãos, o “olho por olho, dente por dente” bíblico. Se considerarmos que Hamlet é considerado para a cultura e o teatro ocidentais, o primeiro herói moderno, porque duvida, é ético, renascentista (e temos aí, como se sabe, a retomada dos ideais clássicos gregos), leva em consideração os direitos de seu oponente e questiona a legitimidade de sua vingança, Electra, como uma heroína primitiva, não hesita ou questiona suas motivações. E apenas não executou sua vingança, por não ter meios para isso e por ser mulher, numa sociedade que oprime o feminino.

> Faz parte do objetivo e sentido da tragédia grega que, no teatro, o ato da mulher impelida a extremos por um tratamento brutal e desumano provoque nos espectadores uma catarse, uma profunda emoção que sacuda, despertando e libertando a visão para a situação da mulher, desprovida de direitos, e para os abismos da própria alma. (RINNE, 2011. p. 12)

Electra foi escorraçada de sua própria casa, perdeu o protetor, seu próprio pai e tem sua herança usurpada. *Amarras* pretende estabelecer todas essas analogias, além das similaridades geográficas e climáticas entre as duas localidades. Nas tragédias contemporâneas da presença de uma justiça da *pólis*, uma justiça de tribunal, parece ser um razoável indicador da preferência de Electra à *Laodice*. Por outro lado o nome Electra deriva da mesma raiz que *elctron* que significa âmbar; o âmbar é uma substância sólida de cheiro almiscarado, proveniente das vísceras do cachalote; almíscar vem do persa *mushk* que significa testículo, e também é uma substância odorífera de sabor amargo e cor amarelada muito volátil e utilizada em perfumaria e farmácia.

A personagem Electra na tragédia de Sófocles carrega consigo uma boa parte das características de sua raiz etimológica: o amarelo embora não seja em momento nenhum enunciado na obra pode ser caracterizador de uma personagem cotidiana e sem brilho, corroída pelo ressentimento na qual foi convertida Electra na obra em questão; essa referência cromática é a principal na palheta de cores de *Amarras*. Inicialmente na utilização das próprias cordas de sisal (mesmo que depois adaptadas em algumas partes do cenário, para um material mais leve e operacional, como espuma de borracha, ou mesmo tecido pintado e *customizado*, por exemplo), o tom amarelo predomina. No cenário, no piso coberto por lona de caminhão ocre, manchada e na luz.

A origem orgânica e intestina do almíscar de alguma forma se aplica à *visceralidade* com que a personagem mantém presente a necessidade de que a vingança se realize e tenha continuidade a maldição dos Átridas (efeito mítico) na morte de Egisto, bem como de sua mãe Clitemnestra (efeito trágico).

Novamente, na transposição para o nordeste brasileiro, essa vingança visceral, ganha sentido no universo das relações familiares do sertanejo. Na proveniência dos testículos o intenso comprometimento com o pai (compromisso mítico). O sabor amargo da angústia acalentada por tanto tempo também é presente. O que põe em relevo a questão da honra e do dever filial de Electra, elemento fundamental da visão temática adotada em *Amarras.*

3.1 ADAPTAÇÃO E DRAMATURGIA

A fala *a nível do* sertanejo engana:
As palavras dele vêm, como rebuçadas
(palavras confeito, pílula), na *glace*
De uma entonação lisa, de adocicada.
Enquanto que sob ela, dura e endurece
O caroço de pedra, a amêndoa pétrea,
Dessa árvore *pedrenta* (o sertanejo),
Incapaz de não se expressar em pedra
Daí porque o sertanejo fala pouco:
As palavras de pedra ulceram a boca
e no idioma pedra se fala doloroso;
o natural desse idioma fala à força.
Daí também porque ele fala devagar:
tem de pegar as palavras com cuidado,
confeitá-las na língua, rebuçá-las;
pois toma tempo, todo esse trabalho.

João Cabral de Melo Neto *A Educação Pela Pedra*

O espírito que orienta esta adaptação de *Electra* de Sófocles para os dias atuais (melhor seria dizer, atemporal), mas principalmente para uma linguagem brasileira, não é novo. Pode-se afirmar até, que o teatro, a partir do momento em que é encenado em outro país, que não o de origem de seu texto, por exemplo, já é uma adaptação. Se acreditarmos, como Barthes[30] que teatro é, antes de tudo, o que está além do texto; a encenação em si, incorre em um tipo de adaptação. Fenômeno que se potencializa quando um argumento, um tema, um universo cultural retratado em um texto oriundo de uma determinada localidade, é encenado por artistas de outra localidade. Ou como o universo de uma obra, em nosso caso, literária, interfere na encenação de um texto teatral, proporcionando uma releitura. Na adaptação de um romance para o palco, a transformação é óbvia.

> "O que acho 'legal', no *Macunaíma*, é que consegui decodificar para o público sem fazer concessão. Procurei fazer com que se entendesse a obra. Isso eu achei legal, esse serviço que fiz, de facilitar a leitura. Tornar popular, sem vulgarizar a obra. Não quero banalizar a obra. Nunca."
>
> Antunes Filho.

Mas a adaptação da qual falamos aqui é a que se propõe a vencer distâncias de lugar, de época e de conteúdo, e principalmente, desenvolver uma expressão artística apoiada em elementos culturais, no caso, brasileiros. É possível afirmar,

[30] Roland Barthes (Cherbourg, 12 de Novembro de 1915 Paris, 26 de Março de 1980) escritor, sociólogo, crítico literário, semiólogo e filósofo francês.

sem esquecer os esforços empreendidos já por José de Anchieta, nos primórdios da formação da sociedade brasileira, com seu teatro de catequese, que essa noção e conseqüente prática, vêm no bojo do teatro de grande consciência política e nacional que começou a ser realizado nos anos 50 e 60 no Brasil. Na transição entre o TBC - Teatro Brasileiro de Comédia, de influência européia, capitaneado pelos diretores italianos que aqui chegaram: Rugero Jacobi, Franco Zampari, Adolfo Celi e o teatro feito pelos artistas do teatro de Arena, Giafrancesco Guarnieri, Augusto Boal, José Renato, entre outros, vai se consolidando uma expressão teatral brasileira, como relata o diretor Flávio Rangel:

> Era o que a gente chamava de estilo nacional de interpretação. Esse estilo ficava na maneira da própria prosódia dos atores, na maneira dos atores se comunicarem, dos atores andarem, dos atores falarem. A gente queria uma coisa que fosse absolutamente brasileira. Coisa que o Teatro de Arena já tinha conseguido com *Black Tie* (*Eles Não Usam Black Tie*) de Giafracesco Guarnieri), eu de uma certa maneira, tinha conseguido no *Gimba* (de Giafrancesco Guarnieri) e *O Pagador de Promessas* (de Dias Gomes) seria, vamos dizer, a confirmação dessa linha de espetáculo. Eu queria uma dramaturgia brasileira, mas não queria que o TBC fosse exclusivamente de dramaturgia brasileira, porque isso limitaria os horizontes do teatro. Então eu achei que se poderia fazer, como fiz, uma abertura para uma dramaturgia estrangeira de alta qualidade e que tivesse alguma coisa a ver com a realidade que nos cercava.[31]

Como a pesquisa e conseqüentemente a adaptação, se concentra no estudo do gesto e da ação física, o ponto de partida consistiu sempre em localizar tanto na tragédia que vai ser adaptada, no caso *Electra* de Sófocles, como no romance *Fogo Morto* de José Lins do Rego, as unidades de ação, ou seja, no caso de *Electra* as mudanças na narrativa que representassem estas unidades como as variações no rumo do enredo, as entradas e saídas de personagens e outros critérios acordados entre os participantes da encenação.

E no caso de *Fogo Morto*, priorizando as descrições feitas pelo autor, das ações dos personagens, que tragam alguma característica peculiar, determinada pela intenção do personagem, seu momento na narrativa o entorna geográfico, que determine uma peculiaridade de ambiente, como *didascálias*[32] a serem utilizadas nos exercícios de ação física.

---

[31] Depoimento do diretor Flávio Rangel no documentário *Flávio Rangel - O Teatro na Palma da Mão* de Paola Prestes. Produção Biscoito Fino de 2009.

[32] Tudo o que no texto dramático não se destina a ser dito pelas personagens e que, na representação cênica, desaparece enquanto discurso e surge diante dos espectadores como ação ou presença física (objetos, guarda-roupa, cenário ...). Fonte: *E-Dicionário de Termos Literários*.

> De fato, diz Aristóteles (e por onde melhor poderíamos começar?) que tragédia é imitação de ação _ todos os demais elementos da definição clássica estão sendo agora propositadamente esquecidos. Trata-se, é claro, de ações humanas e isto vale, a partir dessas palavras (e aplicando-se retroativamente, digamos) para todo o teatro e não apenas para a tragédia. Mas o que é ação dramática? O que é conflito? Aristóteles não nos dá todas as respostas; talvez as tenha dado no seu tempo, mas não chegaram a nós. Diz-nos apenas (no que nos interessa mais e sem descer a grandes minúcias) que a ação deve ser completa, tendo começo, meio e fim, e uma certa grandeza ideal. Isto, que parece elementar, não o é de maneira alguma; sabemos por experiência própria quão difícil é escolher o ponto ideal da fábula a ser imitada, para começar a imitação. Portanto, ação dramática é a que provém da execução de uma vontade humana, com intenção e buscando cumprir essa intenção. (PALLOTINI, 1983).

CAPÍTULO 4. FOGO MORTO

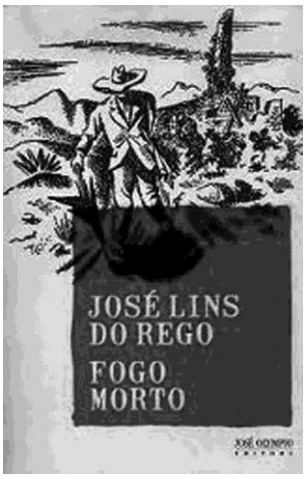


Fig. 14: Capa de Santa Rosa para a edição de
1943 do romance *Fogo Morto* de José Lins do Rego

Neste capítulo, além de uma breve análise do romance, vamos procurar estabelecer, como prerrogativa artística, as diversas possíveis aproximações entre esta obra literária e a peça *Electra*, para efeito da adaptação pretendida.

A primeira e até óbvia afinidade entre essas duas obras escolhidas, para dialogarem nessa releitura, até porque, é um fenômeno recorrente, especialmente nas criações artísticas de grande profundidade e grandeza; é o paralelo que os autores fazem, através de suas obras de ficção, com a realidade social e política de sua terra e seu tempo. Tanto o trágico grego Sófocles, quanto o literato brasileiro José Lins de Rego, nada mais estão do que falando de seus países e circunstâncias históricas. E também se posicionando politicamente em relação às condições de poder e dessa influência sobre seus povos. Atitude recorrente, em maior ou menor grau, dependendo do momento estético de cada autor na história, em toda a arte ocidental, a começar pelos gregos. Como é exemplificado nessa análise da peça *Prometeu* de Ésquilo:

> De fato, é bastante razoável ver em *Prometeu* uma reflexão crítica sobre a história e o momento por que passava Atenas. Durante o século VI a. c. depois de muito enfrentamento entre grupos e concepções políticas que se alternavam no poder, Atenas viveu um período de grande prosperidade econômica, promovida, em contrapartida, por governos tirânicos, que favoreciam apenas a aristocracia - os atenienses natos. Não é difícil vermos uma aristocracia ateniense nostálgica dos tempos da tirania, defendendo-a como um fator de prosperidade, e, em *Prometeu*, com seu ataque sem concessões a essa mesma tirania, a maneira como Ésquilo se posicionou publicamente diante da disputa, da qual saiu vitoriosa a facção de Péricles. Assim, o poder profético de *Prometeu*, e talvez também o seu brado final, representam um alerta aos cidadãos atenienses sobre as

> conseqüências de permitir que alguém, deus ou mortal, assuma o poder absoluto. (AGUIAR, 2009)

Fogo Morto é um livro brasileiro de 1943, o décimo romance de José Lins do Rego e é considerada sua obra prima. Vai servir como referência inicial e principal para a adaptação da tragédia grega *Electra* para uma expressão brasileira, no espetáculo *Amarras.*

Romance de estilo realista revela o processo de mudanças sociais acontecidos no Nordeste brasileiro, no período desde o Segundo Reinado até as primeiras décadas do século XX. E que podem ser identificados até hoje, particularmente nas regiões mais recônditas do Nordeste brasileiro aonde, em pleno século XXI, ainda não chegam as inovações de nossa sociedade da informação contemporânea. Somada a sua estrutura literária sólida, *Fogo Morto* é um documento sociológico, que retrata o Nordeste e a oligarquia composta pelos senhores de engenho (que usaremos como paralelo com a nobreza grega), ameaçada com a chegada do capital, do progresso e das transformações provenientes da industrialização.

Essa oligarquia vai servir em *Amarras*, como analogia para os Átridas, ramo familiar nobre ao qual pertence a família de Electra. Mesmo enfocando primordialmente o engenho de cana de açúcar do nordeste, o sertão retratado na obra e sua situação de aridez fronteiriça com a região mais próspera da zona da mata nordestina, é o elemento geográfico destacado na adaptação.

Buscaram-se na pesquisa as possíveis analogias entre essa geografia seca e as conseqüentes influencias sobre seus habitantes, e o mundo grego do período clássico. A aridez, as dificuldades de sobrevivência, a paisagem, a resistência do elemento humano nesse meio, o isolamento e o conseqüente primitivismo de crenças e valores.

São engenhos de “fogo morto” (desativados), onde decai o *patriarcalismo* com suas tragédias humanas. O romance é a expressão de uma cultura, pois retrata o mundo da casa grande, do sertão e da senzala com as conseqüências sociais do relacionamento de um com o outro. José Lins do Rego manifesta a tendência regionalista de nossa literatura e de nossa ficção entre 1930 e 1945, que mostram a situação política, econômica e social do Brasil da época. As oligarquias açucareiras são dominadas pelas oligarquias cafeeiras, revelando um sistema político apoiado em acordos de interesses, mantidos por estados que se sustentam nos coronéis dos

municípios. Também nessa estrutura social, encontramos analogias passíveis de aproximação dessa aristocracia descrita no romance, como os Átridas, aristocratas de *Electra*.

O romance traz um regionalismo novo, diferente do regionalismo romântico, dominante até então em nossa literatura: o exotismo e o pitoresco não estão mais em destaque. Surge agora um Brasil doente, pobre e faminto, que estava escondido sob uma capa de “civilizado”. E as soluções primitivas como a vingança, confirmam essa condição. Surgem os problemas mais graves: o baixo nível de vida, o banditismo, a superstição, uma população dominada por uma classe minoritária, que vai encontrar voz, analogicamente, no coro grego, com sua mistura de sabedoria, crítica aos poderosos, juntamente com a subserviência e certa morbidez. Que, ao mesmo tempo em que adverte Electra do perigo que representa seu desejo de vingança, mesmo que justo, se deleita com a violência eminente que seu gesto pode representar.

Esse tipo de regionalismo crítico aparecerá também nas obras de Jorge Amado, Graciliano Ramos e Rachel de Queiroz. Convém frisar que José Lins do Rego poderia ser colocado sob a bandeira do Manifesto Regionalista de Gilberto Freyre.

O tema central de *Fogo Morto* é o desajuste das pessoas com a realidade resultante do declínio do escravismo nos engenhos nordestinos, nas primeiras décadas do século XX. Gira em torno de três personagens, que são três dos mais fortes personagens da criação ficcional de José Lins do Rego: mestre José Amaro, o artesão, o major Luís César de Holanda Chacon, o senhor de engenho decadente, e o capitão Vitorino Carneiro da Cunha. Personagens em quem vamos encontrar diversas características identificáveis em Electra, como a revolta e a agressividade presentes no mestre José Amaro. O orgulho e o senso patrimonial do coronel Holanda Chacon e o delírio persecutório de Vitorino, só para citar alguns exemplos.

Fig.15: Solo seco do sertão do nordeste brasileiro.

4.1 A LINGUAGEM DO ROMANCE

A inclinação regionalista de José Lins do Rego é, sobretudo, de âmbito popular, e é a linguagem popular da Paraíba e que pode ser estendida a todo o nordeste brasileiro, respeitando as diferenças de sotaque, algum vocabulário e expressões regionais entre os estados, isoladas de influências externas, conservada em sua autenticidade regional; que o escritor utiliza e recria. É a linguagem dos poetas populares, distribuída, agora, com um ritmo narrativo mais tradicional.

Essa linguagem e seu universo cultural é que vão servir de ponto de partida para a adaptação do texto original de Sófocles e para todas as referências reunidas na adaptação realizada em *Amarras*, em que se buscou através das associações temáticas possíveis, toda uma agregação de elementos culturais nordestinos contidos na literatura, na dramaturgia, nas artes plásticas, na música, na dança, no artesanato. Quando Mário de Andrade[33] em *Macunaíma* procurou usar uma língua comum a todas as regiões do Brasil, ele estava consciente de estar realizando uma experiência literária e não de estar criando uma linguagem. Mário mostrou o que poderia ser a experiência coletiva de um povo. Guimarães Rosa dá um passo adiante criando uma linguagem própria e original inspirada no linguajar do mineiro das Gerais. Procedimento que também vai inspirar Nelson Rodrigues na criação de uma prosódia, um “falso coloquial”, baseado na linguagem falada nas ruas pelos cariocas.

[33] Mário de Andrade (nascido em São Paulo, 9 de outubro de 1893, falecido em 25 de fevereiro de 1945) poeta, romancista, musicólogo, historiador, crítico de arte e fotógrafo brasileiro. Um dos fundadores do modernismo brasileiro, ele praticamente criou a poesia moderna brasileira com a publicação de seu livro *Paulicéia Desvairada* em 1922.

José Lins traz para a literatura a estilização da linguagem regional com autenticidade espontânea e pura, colhida na própria fonte, sem influência erudita. Seguindo o exemplo do romance, essa exclusão do elemento erudito, bastante presente no texto grego pelas traduções que nos chegaram, também foi aplicada à adaptação, com o intuito de simplificar as falas e privilegiar a ação física, que permitisse uma ampliação do espaço para o material gestual.

Assim, podemos observar essa orientação no romance *Fogo Morto*: o ritmo fraseológico remontando à mais antiga tradição dos contadores de histórias, repentistas, poetas da literatura de cordel, artistas populares do Nordeste. Os romances do ciclo da cana-de-açúcar são, mais ou menos, memorialistas. Essas memórias enraízam-se também na linguagem dos cantadores nordestinos, nessa literatura oral da qual o romance de José Lins contém traços marcantes.

4.2 PERSONAGENS

Cada um dos personagens principais representa uma classe social da população nordestina. E essas camadas também podem de início, ser aplicadas às semelhanças buscadas pela adaptação da tragédia *Electra* em *Amarras.* Os três personagens centrais do livro estão envolvidos no cenário de miséria, doenças, superstição, vingança e por uma politicagem e prepotência policial que defendem as minorias fortes oprimindo o pobre que, como saída, busca no cangaço, sua libertação.

Como ponto de partida, para efeito de aproximação entre as duas obras, é possível detectar nessa busca por justiça do sertanejo nordestino, a motivação principal de *Electra* de Sófocles e perpetuadora da imagem que a personagem tem até os dias de hoje. José Amaro, seleiro, trabalhador branco livre do nordeste brasileiro, revela o orgulho por ser branco, junto a uma grande e trágica consciência de sua condição humana. Sabe que é explorado e não quer aceitar; porém não tem alternativa, a não ser sua coragem e o apoio ao cangaço. É um personagem que, mesmo sendo masculino, encontra inúmeros pontos de contato com Electra: o orgulho de sua estirpe, a consciência de ter seu patrimônio usurpado e dilapidado, o sofrimento com a injustiça e a opressão, são traços definidores de Electra e por extensão, de Orestes e a irmã Crisôtemis.

Coronel Lula de Holanda representa a aristocracia arruinada dos engenhos. Carrega o orgulho despótico de um senhor feudal, mas está perdendo o poder econômico. Refugia-se na religião, no amor ao passado, sem deixar de lado suas vaidades. Humilhado pela decadência e sofrendo as pressões do cangaço, isola-se. Muito dessa aristocracia decadente, orgulho, tirania e vaidade podem ser relacionados artisticamente, para efeito de adaptação, aos personagens de *Electra* Egisto e Clitemnestra. E da tensão dessas figuras e o que representam em confronto com Electra e Orestes, se descortina todo um universo de ação dramática altamente motivador para a pesquisa de *Amarras.*

A característica de eterno opositor representada em Vitorino Carneiro da Cunha, corajoso, que aceita todas as lutas, um idealista em defesa dos mais fracos, é um traço marcante também de Electra e o principal motor dramático da personagem. Mesmo movida por uma vingança pessoal, suas razões éticas, morais e políticas, encontram eco no povo e são motivações decisivas para adesão do irmão Orestes. Plebeu e ao mesmo tempo aristocrata pelo parentesco com o coronel José Paulino, Vitorino outorga-se o título de capitão. Freqüentemente fazem-se comparações entre Vitorino e a figura de D. Quixote. De fato, ele tem de D. Quixote o idealismo, a luta pelos fracos e pela justiça (verdadeiro moinho de vento no Nordeste). Assim, Vitorino representaria um D. Quixote sertanejo, uma das maiores criações de José Lins do Rego.

O tenente Maurício desempenha o papel do opressor, comandando a *volante,* como era designada a tropa de homens do governo, mais temíveis que os próprios cangaceiros. Esses personagens ligados ao poder e a repressão, encontram semelhança na figura de Egisto, o assassino e usurpador do trono de Agamenon, pai de Electra.

Negro Passarinho, escravo recém-libertado, bêbado, compõe o rol de personagens populares que seguem a tradição do coro grego, da massa. Lá também composta de escravos ou ex-escravos, trabalhadores e todos os não aristocratas, que nos primórdios do teatro grego, cumpriam as funções de narradores, comentaristas, críticos dos poderosos e uma espécie de voz da consciência do herói.

Há também Coronel José Paulino, senhor de engenho, poderoso, forte e oportunista politicamente. Oportunismo que é uma das características também marcantes dos personagens da tragédia Egisto e Clitemnestra, a mãe que, mesmo

que alegando motivações maternais para matar o próprio marido Agamenon, que havia sacrificado a filha dos dois, Ifigênia, para que os deuses trouxessem ventos para a nau dos Argonautas em sua empreitada a Tróia; não deixa de ter um gesto de ambição política também, em sua vingança contra o ex-marido.

O Cego Torquato, elemento de ligação do cangaceiro Antônio Silvino, onde podemos ver uma referência explícita aos sábios cegos das tragédias gregas, como Tirésias, que adverte o rei Édipo de seu destino funesto. Antônio Silvino, cangaceiro, apoiado por mestre José Amaro representa o vingador e pode ser colocado em analogia com Orestes, com sua figura de guerreiro. Cabra Alípio, sertanejo extremamente devotado ao cangaço, tem uma função dramática semelhante ao preceptor de Orestes, parceiro e conselheiro do irmão de Electra em seu projeto de vingança. .

Adriana, mulher de Vitorino. Sinhá, mulher de José Amaro. D. Amélia, mulher do coronel Lula de Holanda, representante feminino da aristocracia feudal do Nordeste. Moça prendada, educada na cidade e, agora, presa à tristeza do sertão. Também passível de aproximação com Electra e sua Irmã, Crisôtemis, de origem nobre. Temos ainda Marta, a filha perturbada de José Amaro e uma plêiade de personagens, habitantes do sertão, todos passíveis de coleta do gestual, através das descrições do autor.

4.3 ENREDO E ESTRUTURA LITERÁRIA

Narrada em terceira pessoa e esta característica será o elemento primordial para a coleta das descrições das ações a serem usadas nos exercícios, a obra é dividida em três partes que se ligam e se completam: o mestre José Amaro, o engenho do Seu Lula, e o Capitão Vitorino. Essa narração, seu estilo inspirado no linguajar do sertanejo, a descrição do ambiente, das ações, características e sentimentos dos personagens, é o material básico da adaptação de *Amarras* e, principalmente, a referência primeira para a pesquisa de gestos e fonte para a prática com a *ação livre.*

Três narrativas interligadas, com a história pungente de três personagens trágicas. É um romance recheado de tristeza. A presença patética do romance é a

de Vitorino Carneiro da Cunha, o Papa-Rabo, figura marcante, em seu quê de bufão. É um romance cheio de loucura, que é uma das obsessões de José Lins, como a morte e o sexo. E aí já se estabelece uma forte aproximação com a tragédia original e um impulso significativo para a fusão das duas obras. Em *Fogo Morto* análise e sexo se fundem. A obsessão angustiante do sexo é vencida pela análise da alma humana, naquele áspero mundo de fatalismo e misticismo. Elementos muito presentes em toda a dramaturgia grega clássica e que não poderiam faltar em *Electra.*

José Lins escreve de forma envolvente com seu estilo lírico, as três personagens entrelaçam-se no espaço e no tempo narrativo. É uma narrativa multifacetada, com pluralidade de visões. É o imenso painel da sociedade rural do Nordeste, na transição da economia mercantil para a economia pré-capitalista. É uma espécie de síntese de toda a obra ficcional de José Lins do Rego.

Na primeira parte, o romance se centra na figura do mestre José Amaro, artesão que lida com couro, é seleiro e mora nas terras do engenho Santa Fé, pertencente ao coronel Lula de Holanda Chacon. A decadência econômica, sugerida, mais do que descrita, ronda o seu trabalho. José Amaro é um homem amargurado e sofrido que se rebela contra a prepotência dos senhores de engenho se comportando com uma altivez que beira a arrogância. O desprezo que sente pelos “coronéis” leva-o a engajar-se como informante do bando de cangaceiros chefiado por Antonio Silvino. Assim, ele manifesta sua rejeição aos poderosos e à ordem constituída. Mas José Amaro também tem seus sentimentos moldado pelos valores patriarcais. Maltrata sua esposa, Sinhá, e principalmente sua filha, Marta que, com trinta anos, continua solteira e começa a ter convulsões nervosas agudas, nitidamente manifestações histéricas (como interpretaria a psiquiatria da época). Num dos momentos mais dramáticos do livro, José Amaro espanca violentamente a filha durante uma dessas convulsões. A partir desse episódio, Marta passa a viver em estado de torpor, falando coisas sem nexo. Cada vez mais infeliz, o mestre seleiro caminha à noite pelas estradas próximas, ruminando as suas frustrações. O povo da região passa ver nele a encarnação de um lobisomem e passa a evitá-lo cada vez mais. Seu destino se decide na terceira parte da narrativa. É abandonado por sua mulher e filha e o seleiro percebe sua incapacidade de opor-se às classes dominantes. Dirige então o seu temperamento violento contra si próprio e acaba por

suicidar-se com a ferramenta que representava sua sobrevivência: a faca de cortar sola.

Na segunda parte da obra nos é apresentado o engenho Santa Fé, do coronel Lula, que, em *Amarras,* serve de correspondente para o palácio de Agamenon. E aqui, como com Egisto em *Electra,* em relação às propriedades de Clitemnestra; foi obtido através do casamento com Amélia. “Seu” Lula é prepotente, trata tão mal os escravos e também corresponde à visão que Electra tem do padrasto Egisto. Ela também acha que o usurpador pode vir a administrar pessimamente suas propriedades herdadas do pai, e, como o coronel Lula, pode levá-las rapidamente ao declínio. Pela incapacidade de seu proprietário, o Santa Fé, deixa de produzir açúcar, tornando-se um engenho de “fogo morto”, termo usado no título do romance. No entanto, Lula de Holanda Chacon mantém a pose de grande senhor, semelhante à que Egisto vai ostentar, mesmo da iminência da morte, quando está prestes a ser executado por Orestes. O coronel autoritário impede que sua filha Nenén namore um pretendente de origem humilde. Condenada a permanecer solteira, fecha-se sobre si própria e torna-se alvo do riso dos vizinhos. Estigma que também ameaça Electra e Crisôtemis, conforme adverte sua irmã, a filha de Agamenon, agora órfã e se sentindo desprotegida, sob o jugo de Egisto.

Alheio aos problemas econômicos que causam o desmoronamento de seu mundo, Lula entrega-se ao misticismo, sob a influência de Floripes, um negro seu afilhado. Semelhante à Clitemnestra que num esforço para amenizar sua culpa pela traição e morte do ex-marido, e suportar o terror da vingança, se lança desesperadamente aos ritos fúnebres, na esperança de obter a proteção dos deuses.

Como em outros momentos de *Fogo Morto*, o desequilíbrio psíquico é conseqüência da decadência social. Cabe a mulher do senhor de engenho, a compreensão lúcida e triste do fim de tudo.

Na terceira parte do livro é destacado o Capitão Vitorino, personagem cujas origens o vinculam às famílias tradicionais da região açucareira, embora hoje seja apenas um pequeno proprietário que vive de maneira modesta. Nas duas primeiras partes da obra, o capitão Vitorino é uma figura ridícula, apelidado de *Papa-Rabo* pelos moleques da região. Na parte final do livro ele assume a condição de um homem idealista e quixotesco. De Dom Quixote, Vitorino possui o sentido nobre dos gestos, mas com uma percepção limitada da realidade, que o leva a lutar contra tudo

aquilo que lhe parece injustiça, de forma inconseqüente, sem medir os riscos a o poder do oponente. Contesta o poder absoluto dos senhores de engenho, da polícia militar e até dos cangaceiros. Acredita no poder do voto, contra a lei que é o arbítrio dos latifundiários. Estas faces contraditórias da visão de mundo de Vitorino resultam por lhe conferir grandeza humana e literária, fazem parte de sua personalidade multifacetada.

Electra também pode ser identificada com essas características idealistas e combativas de Vitorino, bem como seu irmão Orestes. Sua luta por justiça também é a sua principal e mais forte marca. E é a força motriz de toda a peça.

Renata Pallotini citando Brunetière discorre sobre a questão da relação do romance com o teatro, colocando a equação que, para esta pesquisa é crucial:

> O assunto de um drama e o de um romance pode ser, em princípio, o mesmo. Mas não se pode, sempre, fazer de um romance uma peça de teatro, um romance só se transformará numa peça se já for dramático, e só o será se os seus heróis forem, realmente, os arquitetos de seu destino. (Ferdinand Brunetière 1849-1906. *La Loi Du Thèâtre*).

À parte a questão, como mesmo diz o título desse texto citado acima, de lei do teatro, bastante tributária das unidades rigidamente recomendadas e fiscalizadas pela academia francesa e, posteriormente, exaustivamente contestadas e subvertidas ao extremo, no que vem a resultar no teatro contemporâneo, nos interessa o aspecto que diz respeito à dramaticidade e ao que o personagem tem de realizador da ação.

O anexo dois traz uma lista de ações colhidas no romance *Fogo Morto*, utilizadas pra os exercícios de criação de *Amarras*.

CAPÍTULO 5. PROCEDIMENTO

Sendo primordialmente sobre o trabalho do ator, a pesquisa se concentra na capacitação do interprete para a percepção, coleta, entendimento e aplicação do gesto na ação dramática.

Com uma aproximação inevitavelmente oriunda da prática como ator, a pesquisa procura embasar os procedimentos, muitas vezes intuitivos, que foram aplicados ao longo dessa prática de trinta anos de atuação, principalmente em teatro. A busca encontrou referências na *Antropologia Teatral* de Eugenio Braba, notadamente no que o autor discorre sobre estado *pré-expressivo* e *ação física.* A noção de uma linguagem específica do ator em teatro que ele chama de *extra cotidiana.*

> No contexto cotidiano, a técnica do corpo está condicionada pela cultura, pelo estado social e pelo ofício. Em uma situação de representação existe uma diferente técnica do corpo. Pode-se então distinguir uma técnica cotidiana de uma técnica *extracotidiana.* (BARBA, 1994, p. 30)

Pode-se afirmar que essa visão distingue o que vulgarmente passou a se chamar de *naturalismo* em atuação, como podemos ver em televisão ou cinema, de uma atuação mais *teatralista.* O que não é absolutamente novo, se considerarmos que desde seus primórdios, por razões culturais e técnicas, a atuação teatral sempre foi *teatralista*, ou seja, estilizava de alguma forma o comportamento do ser humano. Como pode ser deduzido pelas informações que nos chegaram do teatro grego, na *commedia dell'arte*, no teatro oriental e em várias tendências do teatro contemporâneo, só para citar alguns exemplos. E na contemporaneidade essa diferença passou a ser objeto de observação mais atenta, como podemos ver na *antropologia teatral.*

É interessante notar que esta pesquisa transita justamente entre estes dois universos da técnica corporal assinalados por Barba: busca se basear no conceito de técnica *extracotidiana* para uma expressão teatral do gesto ao mesmo tempo em que colhe no cotidiano, mais precisamente, na descrição do gesto de personagens

da literatura observado na realidade, o que ele tem das pessoas reais que os inspiraram.

> As técnicas cotidianas do corpo são em geral caracterizadas pelo princípio do esforço mínimo, ou seja, alcançar o rendimento máximo com o mínimo uso de energia. As técnicas *extracotidianas* baseiam-se, pelo contrário, no esbanjamento de energia. Às vezes até parecem sugerir um princípio oposto em relação ao que caracteriza as técnicas cotidianas, o princípio do uso máximo de energia para um resultado mínimo. (BARBA, 1994, p. 31)

Para essa busca de uma técnica *extracoditiana* de atuação, é desejável que o ator, além de utilizar sua bagagem pessoal, que vem de sua prática e formação, se disponha abraçar tantos quantos recursos de capacitação se apresentem em sua trajetória e tenha um verdadeiro espírito de pesquisador. Essa capacitação começa com um aquecimento que visa colocar o ator em contato consigo mesmo e seu corpo, num primeiro momento, para em seguida disponibilizá-lo para o espaço, o outro e para o gesto.

5.1 AQUECIMENTO

Considerando as articulações como depositárias de um número significativo de tensões e estas podem representar o principal obstáculo para a disponibilização corporal, para a resposta aos estímulos, para a ação dramática e para a criação, o aquecimento se concentra nelas, orientando o ator a movimentar seguida suavemente e, preferencialmente, de forma circular, cada um desses sistemas de articulações.

O trabalho se inicia com movimentos em varias direções e circulares, da cabeça e do pescoço. Em seguida ombros, punhos, antebraços e braços. Movimentos suaves e circulares dos quadris, para depois descer para os pés e pernas. Essa atividade é combinada com a respiração abdominal profunda e o alongamento dos membros, visando o relaxamento corporal. Essa prática pode ser realizada em pé e posteriormente deitado, em tempo e freqüência determinados pelo diretor ou preparador corporal, de acordo com as necessidades do espetáculo e possibilidades dos atores, quanto à idade, preparo e condicionamento físico.

5.2 AÇÃO LIVRE

> É necessário definir a ação de maneira funcional para que possa servir no trabalho cotidiano. Entendemos por ação *aquilo que me muda e que muda a percepção que o espectador tem de mim.* Aquilo que muda deve ser o tônus muscular do meu corpo inteiro. Essa mudança envolve a coluna vertebral, onde nasce o impulso da ação. Verifica-se, então, uma mudança no equilíbrio e na pressão dos pés sobre o chão. O tônus do meu corpo não muda totalmente se movo uma mão fazendo que o movimento parta do cotovelo. É um gesto. É a articulação que faz todo o trabalho. Mas se faço a mesma coisa tentando empurrar uma pessoa que me opõe resistência, intervém então a espinha dorsal, as pernas exercem uma pressão para baixo. Existe uma mudança de tônus. Existe ação. (BARBA, 1994, p. 221)

Essa definição de ação e sua diferenciação do gesto, feita por Eugenio Barba em seu *A Canoa de Papel,* é bastante útil e pode-se afirmar que, de modo geral, norteia a pesquisa sobre ação e gesto neste trabalho. Se fizermos o caminho inverso do gesto para a ação, ou seja, da coleta do que se identifica como gesto dos personagens descritos no romance, no caso desta pesquisa, para exercícios de ação, pretendemos reconstruir supostamente a ação que levou a este gesto e recriar ações aplicáveis ao contexto da peça a ser representada.

A diferença que esta pesquisa faz do gesto, em relação à visão de Barba é que, enquanto ele o vê como um fragmento, feito por uma parte do corpo isoladamente e mais ligado ao que ele chama de *técnica cotidiana*, que é o resultado de uma aculturação; tomamos o gesto como a conclusão da ação, uma resultante, como uma *escrita corporal*, de onde pode se depreender a ação que o originou e o caminho percorrido para se chegar a ele. E no caso do gesto descrito no romance *Fogo Morto*, principal referência de gestual para esta pesquisa, ele é visto como fonte de teatralidade, expressão e identificação de brasilidade.

O que denominamos de *Ação Livre*, é um exercício de improvisação corporal que permite a percepção do espaço e do outro, bem como, uma apropriação inicial, mental e física, dos conteúdos tratados na encenação.

A *improvisação* é uma prática adotada usualmente no teatro contemporâneo e podemos dizer que tem a origem de sua aplicação em Stanislávski, com seu *Método das Ações Físicas*. Sem esquecer que nos primórdios do teatro ocidental, já na idade média, no renascimento e posteriormente com *a Commedia dell'Arte*, a improvisação constituía a própria atividade teatral, sendo o texto, se é que havia, um mero roteiro de situações.

É possível dizer que existem dois tipos básicos de *improvisação* aplicados ao processo de ensaio hoje: a *improvisação* a partir de cenas escritas na peça e a improvisação de cenas análogas, para levantamento de conteúdos, sentidos e emoções relativas ao assunto do texto teatral que está sendo montado. A *improvisação* no trabalho de um dos mais importantes encenadores contemporâneos, Peter Brook, por exemplo, é destacada por Matteo Bonfitto em seu *A Cinética do Invisível.*

> A vitalidade do espetáculo emergiu através da fusão entre os resultados obtidos nas improvisações e o texto. As improvisações em "Sonho de Uma Noite de Verão" seguiram um caminho semelhante. De qualquer forma, o diálogo entre improvisação e material literário gerou, dessa vez, implicações particulares associadas à produção de processos psicofísicos. (BONFITTO, 2009)

E Dagostini descreve em sua tese sobre Stanislávski, se referindo ao curso que fez na Rússia com o discípulo do mestre, Tovstonógov, em 1978:

> O trabalho criativo se dava, sobretudo, através de improvisações dos *études,*nos quais os alunos tinham que criar uma pequena cena com uma estrutura dramática que contemplasse as etapas exigidas, conforme o método de análise ativa, (DAGOSTINI, 2007)

A presença de objetos imaginários nessas improvisações é uma marca do *método*. É possível que as reverberações, a repercussão das ações que vamos ver nos exercícios de *ação livre*, sejam tributárias deste recurso freqüente nas improvisações dos alunos dos mestres russos. Já que essa "transmissão" se dá pela imaginação de uma condição física, uma atmosfera densa, uma substância que desloque o corpo do ator, através de uma "vibração". E a imaginação, por sua vez, combinada com experiência de campo, de observação da realidade.

> Nas férias de verão, o coletivo era designado ao *Kolkhozny*i (sistema de produção coletiva do campo) e, durante a permanência de dois meses no local de trabalho, em que eram desempenhadas as mais variadas atividades junto à comunidade, devia transformar essa experiência em campo de observação, transposição artística através da concretização em ações físicas com objetos imaginários. (DAGOSTINI, 2007)

Procedimento adotado inclusive, em releituras e adaptações teatrais, como no caso de *Amarras.*

> Semelhante processo de apropriação física e corporal também era usado quando havia a encenação de textos que remetiam à realidade mais próxima, ou permitiam uma transposição para a atualidade. Esses

> laboratórios experimentais eram vivenciados em locais escolhidos que propiciassem a vivência física e psíquica necessária, exigida para a concepção da encenação de determinado texto. (DAGOSTINI, 2007)

"Tornar o objeto real" é um conceito que vai ser desenvolvido mais tarde por Viola Spolin[34], o que ela chamou de *fisicalização.* A diretora e pedagoga norte americana, consagrou todo o seu treinamento à *improvisação para o teatro* a ponto de intitular assim sua obra.

Denominamos o exercício de *Ação Livre,* inclusive porque, neste primeiro estágio, mesmo que remotamente relacionado com o tema da encenação, se pretende um exercício de improvisação livre, ou seja, de pesquisa do movimento e das possibilidades corporais.

Esse exercício aspira a uma aproximação inicial com a idéia de um estado *Pré*-expressivo, como o mencionado por Eugenio Barba.

> As diferentes técnicas do ator podem ser conscientes e codificadas; ou não conscientes, mas implícitas nos afazeres e na repetição da prática teatral. A análise *transcultural* mostra que nessas técnicas se podem individualizar alguns *princípios-que-retornam*. Estes princípios aplicados ao peso, ao equilíbrio, ao uso da coluna vertebral e dos olhos, produzem tensões físicas pré-expressivas. Trata-se de uma qualidade *extracotidiana* da energia que torna o corpo teatralmente "decidido", "vivo", "crível"; desse modo a presença do ator, seu bios cênico, consegue manter a atenção do espectador *antes* de transmitir qualquer mensagem. Trata-se de um *antes* lógico, não cronológico. (BARBA, 1994 p.23)

Para iniciar a prática do exercício, após o aquecimento, que se pretende, já seja uma preparação para esse estado *pré-expressivo,* os participantes se distribuem pelo espaço de trabalho e, a partir de um movimento, ação ou gesto gerado por um impulso surgido aleatoriamente em um deles, os outros reverberam livremente com seus corpos, o movimento gerado inicialmente, realizando gestos o mais abstratos possível, ou seja, não realistas ou cotidianos.

É importante destacar o conceito de gesto abstrato, porque a compreensão e execução de uma *corporificação* de um processo imaginativo com total disponibilidade é a base para realização da proposta. Um espírito de pesquisador atento para todas as possibilidades do corpo. No movimento, na ocupação do

[34] Nascida em Chicago, 7 de novembro de 1906 e falescida em Los Angeles, 22 de novembro de 1994) autora e diretora de teatro, é considerada por muitos como a avó norte-americana do teatro improvisacional. Spolin sistematiza os Jogos Teatrais (*Theater Games*), metodologia de atuação e conhecimento da prática teatral, que está presente em todos os fundamentos da atual comédia norte-americana, inclusive no Stand-up comedy. Fonte: Wikipedia.

espaço, no peso, temperatura, deslocamento, força, repouso, velocidade, na exploração de todos os planos e direções, na expressão de seu estado interno e da percepção plena do em torno, da versatilidade do gesto mais cotidiano, natural e espontâneo observado na realidade a mais extrema estilização da mímica e da dança.

Recordo-me de um conceito semelhante apresentado a mim pelo ator e diretor Emilio di Biasi, por ocasião da montagem de *Doce Privacidade* (Private Lives) de Noel Coward, nos anos oitenta, sob sua direção.

No exercício de *ação livre*, o movimento, ação e gesto dos praticantes são repercutidos como se estivessem imersos em um liquido, ou substancia densa, cujas ondas geradas pela ação do iniciador do movimento, os atingisse em cadeia. Esta forma do exercício é aplicada quando é permitida pela constituição numérica dos participantes, com um elenco formado por mais de um componente. Desta forma como foi descrito, é uma variação feita para grupos. Apenas corpos em movimento, sem personagem, intenção, enredo ou interpretação.

Os atores são orientados a realizar, (o que gera a ação, bem como os que reagem a esse estímulo), uma frase corporal completa, com começo meio e fim, mesmo que em tempo e duração completamente livres. O embrião de uma escrita cênica. São instados a realizar uma escrita corporal no espaço, ao gerar o movimento e a partir do movimento gerado pelo iniciador da ação. Os participantes se revezam aleatoriamente na função de iniciadores e *reverberadores* da ação.

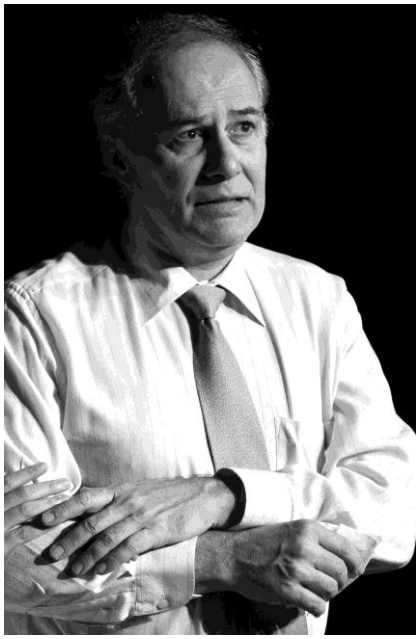


Fig.16: João Bourbonnais em *O Anjo de Pedra.*
De Tennessee Williams. Foto: João Caldas.

Esses movimentos, que se configuram em frases corporais, guardadas as distâncias culturais e de formação artística, se inspiram nos conceitos de *jo-ha-kyu,* como ensinados pela mestra de teatro Nô e dança Buyo, Tokuho Azuma e descritos por Eugenio Barba em *A Canoa de Papel.* Mais recentemente, uma adaptação deste treinamento foi conhecida e praticada por este que escreve, sob a orientação da atriz, diretora e preparadora de atores Inês Aranha, em três montagens teatrais, *Senhora dos Afogados* de Nelson Rodrigues, *Cândida* de Bernard Shaw e *O Anjo de Pedra* de Tennessee Williams, as duas primeiras sob a direção de Zé Henrique de Paula e a última com direção da própria Inês Aranha.

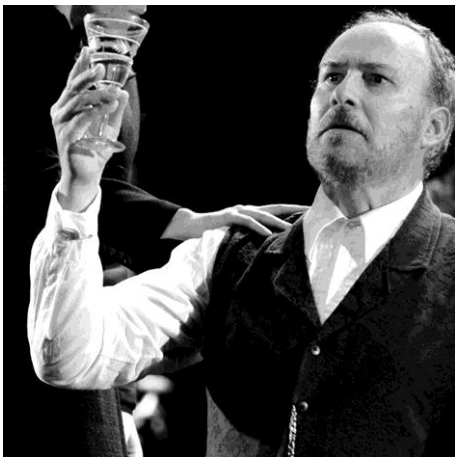


Fig. 17: João Bourbonnais como Misael em
Senhora dos Afogados de Nelson Rodrigues.Foto: Kit Gaion.

> A expressão *jo-ha-kyu* designa as três fases nas quais se subdivide cada ação do ator. A primeira fase é determinada pela oposição entre uma força que tende a desenvolver-se e outra que a retém (*jo*, reter); a segunda fase (*ha*, romper, quebrar) é constituída pelo momento em que se libera desta força, até chegar à terceira fase (*kyu*, rapidez) na qual a ação atinge seu ponto culminante, desdobrando todas as suas forças para depois deter-se repentinamente como diante de uma nova resistência, um novo *jo* pronto para partir. (BARBA, 1994 p.55)

Este exercício, além de treinar fisicamente o ator, proporciona a disponibilidade criativa e controla a tendência a antecipação, muito comum na atuação. Ele é levado a reagir espontaneamente ao estímulo, sem premeditação, abrindo espaços criativos e imaginativos com sua atividade física. Por ainda não estar atrelada à temática do espetáculo e muito menos a algum texto teatral, é

desejável que esta primeira atividade dos intérpretes, seja mais uma dinâmica criativa e relacional, do que qualquer ensaio de cena. É mais interessante nesse primeiro momento, despertar conteúdos inconscientes pela simples atividade física. Expandir a imaginação pela ação e percepção do corpo e do espaço.

> ...não existe nada de místico no processo criativo. É necessário que se usem palavras claras. Mas existem algumas experiências criativas, algumas sensações que não podem ser apagadas sem causar um grande dano para arte. Quando algo interior (o inconsciente) apodera-se de nós, não percebemos que nos acontece (...). São os melhores momentos do nosso trabalho (...). Devo falar dessas coisas aos atores e aos alunos, mas o que fazer para não ser acusado de misticismo? [35] (STANISLAVSKI)

A pesquisa de *Amarras* vai ao encontro à visão de Barba, que diferencia o que ele chama de *técnica cotidiana* da *técnica extra-cotidiana*, ou seja, uma expressão genuinamente teatral e artística do corpo. Embora o que chamamos de *espontaneidade* seja uma disponibilidade criativa e não os *reflexos condicionados* a que Barba se refere.

> A técnica cotidiana, resultado de uma aculturação, consiste em um complexo de estereótipos, de modelos, de comportamentos automáticos. O que chamamos de espontaneidade não são mais do que reflexos condicionados, reações que realizamos sem dar-nos conta. Quanto mais executamos com facilidade certas ações, mais nos sentimos cômodos e capazes de dirigir nossa atenção a outras coisas. (BARBA, 1991, p. 93)

Barba se apóia no conceito do etnólogo francês Marcel Mauss[36], que em seus estudos, designa as formas particulares com que os seres humanos se servem de seus corpos, conforme as sociedades.

> Por ter nascido em uma sociedade particular, em uma determinada época, em um ambiente específico, cada um de nós foi aculturado. Não se trata só de uma aculturação mental, mas também de uma aculturação do corpo. No curso de nossa infância e de nossa adolescência, um processo de condicionamento - uma maneira especial de o sistema nervoso influir em nossos órgãos - cristaliza-se em esquemas de comportamento. Determina-se, assim, uma maneira de comportar-se, de reagir, de utilizar a própria dinâmica, do mesmo modo como alguém pode, imediatamente, distinguir um chinês de um japonês, um francês de um alemão. Podemos falar de diferentes culturas do corpo, diferentes técnicas do corpo. (BARBA, 1991, p. 93)

---

[35] Citação de Fausto Malcovatti na introdução a Constantin STANISLAVSKI, *O trabalho do ator sobre o personagem,* Bari, Laterza, 1988, p. XV. In BARBA, Eugenio. *A Canoa de Papel.*

[36] Antropólogo francês (1872-1950)

A pesquisa de *Amarras* pretende promover o encontro do que, segundo Barba, seria a *técnica cotidiana* enfeixada no conjunto de gestos do sertanejo do nordeste do Brasil, como descrito por José Lins do Rego em *Fogo Morto,* com a *técnica extra-cotidiana* do ator contemporâneo na cidade de São Paulo, em busca de uma expressão brasileira para a tragédia grega.

Este procedimento a partir da obra pronta, de refazer retroativamente, imaginar o caminho percorrido ou simplesmente rearranjar os elementos artísticos resultantes na obra, se aproxima do procedimento performativo e pós-dramático. É um traço marcante da pós-modernidade, a apropriação, o reaproveitamento fragmentário do acervo artístico de determinada cultura, especialmente a ocidental. Foi experimentado na prática, mesmo que ligeiramente, na matéria da pós-graduação, *Encenações em Jogo: Experimentos de Criação e Aprendizagem do Teatro Contemporâneo* do Prof. Dr. Marcos Aurélio Bulhões Martins no CAC ECA USP. Um procedimento nem tão novo (se considerarmos que a base da representação para Aristóteles é a imitação), aplicado com freqüência, com intenções e resultados mais afins com a contemporaneidade, é a mimese. “Do grego. *mímesis*, imitação (imitatio, em latim), designa a ação ou faculdade de imitar; cópia, reprodução ou representação da natureza, o que constitui, na filosofia aristotélica, o fundamento de toda a arte.” (Dicionário inFormal).

O detalhe pós-moderno usado no caso do exercício exemplificado aqui, é que a mimese foi utilizada para reunir, colar e reorganizar, trechos de coreografias de Pina Bausch http://www.pina-bausch.de/. Seguindo a orientação do professor Marcos Bulhões, os componentes dos grupos previamente distribuídos, selecionaram a partir de seu interesse e sensibilidade, momentos coreográficos colhidos dentre os vários trabalhos de Pina Bausch, gravados e disponibilizados em vídeo na internet ou outras mídias. Dando ênfase à percepção do denominado *gestus* (termo já usado por Brecht em seu *Teatro Épico*, para designar o gesto/ação teatral artístico, sintético e pleno de significado; social no caso de Brecht).

Como todo paradoxo que caracteriza a arte e o teatro em especial (fingir para ser verdadeiro), aqui a mimese se dá não pela imitação da natureza (aristotélica), mas pela imitação de um resultado artístico existente, para, através da reprodução e experimentação física, se aproximar e tentar compreender os procedimentos adotados pelo artista em sua criação e aplicá-los em outras resultantes artísticas.

Sem deixar de levar em consideração evidentemente, todas as características da obra mimetizada como a estética, contexto histórico, movimento, escola, etc.

O exercício seguiu esta ordem: 1) observação dos vídeos 2) seleção dos trechos 3) reprodução do movimento em aula (palco) 4) “roteirização” dos trechos em seqüencia (nesse ponto, em sistema de rodízio, um componente do grupo pode assumir a função de diretor/dramaturgo/roteirista) 5) execução dos trechos pelos elementos do grupo em seqüencia 6) reorganização do material coreográfico, acrescentando música, figurino, cenografia, texto, adereços, etc. 7) confrontação do material coreográfico com o dos outros grupos através de atuações conjuntas em sala, criando novas combinações 8) inclusão de outro procedimento presente na criação de Pina Bausch, o depoimento pessoal, com a reprodução de situações cotidianas observadas/vivenciadas pelo atuador.

Tudo amparado pelo material de leitura, discussões em classe e palestras apresentadas por Sayonara Pereira (Pina Bausch) e Marcelo Denny (La Fura dels Baus[37]). Antes de trabalhar com as coreografias de Pina Bausch e os espetáculos do La Fura dels Baus, a abordagem sobre o teatro sem literatura dramática já havia sido estudada no trabalho de Robert Wilson (3)http://www.robertwilson.com/ . Denominado por muitos, numa redução que desagrada ao diretor, como “teatro de imagens”, o trabalho de Bob Wilson inovou investindo fortemente na plasticidade e no ritmo de seus espetáculos. Subvertendo radicalmente a noção de teatro realista, dramático, narrativo e psicológico, deixando para as imagens e tempos a função de comunicação e, mais do que isso, de um “transporte” do espectador, para outro plano, muitas vezes onírico, que remete ao teatro simbolista do início do século XX. Pode-se perguntar a partir da afirmação do próprio Wilson que, (de maneira análoga ao efeito causado nas artes plásticas pelo advento da fotografia, levando ao abstracionismo) se o cinema reproduz realisticamente a vida, por que o teatro deve fazer o mesmo no palco e não ser um espaço de criação artística muito mais livre e amplo?

> Eu me perguntava se o teatro poderia fazer o mesmo que a dança e ser somente um arranjo arquitetônico de tempo e espaço. Então comecei a fazer peças que eram principalmente visuais. Comecei trabalhando com

[37] Grupo de teatro catalão que se notabilizou pelos seus espetáculos polêmicos e visualmente poderosos. Fundado em 1979, começou por fazer espetáculos de rua, imprimindo um novo conceito teatral alicerçado na utilização de numerosos recursos cênicos como música, dança, pirotecnia, uso de materiais naturais e interação com o espectador, criando uma simbiose entre ator e autor, fundindo-se numa mesma criação coletiva. Em 1992, foram convidados para realizar a cerimônia de abertura dos Jogos Olímpicos de Barcelona.

> certos quadros que eram organizados de certa forma. Mais tarde adicionei palavras, mas as palavras não eram usadas para contar uma estória. Eram usadas mais arquitetonicamente: de acordo com o tamanho da palavra ou da frase, pelo som. Elas eram trabalhadas como música.[38]

Na finalização do processo, considerando as limitações de tempo do curso, foram adicionados elementos de "linguagem fureira", como a utilização de um aspirador de pó (surgido de uma observação da aluna Sandra Grasso de uma cena cotidiana), caracterizando a inclusão de elementos industriais à encenação. Como também o deslocamento do público por vários ambientes, onde se desenrolaram etapas da representação, propondo a vivência pelos alunos (enquanto atores e espectadores), evidentemente em escala menor, da "submersão" do público no espetáculo, característica fundamental das encenações do La Fura dels Baus, mencionada acima. A abordagem não só teórica, mas física e vivencial dos processos desses encenadores contemporâneos, além de informar o aluno, proporcionou ao artista teatral, a ampliação de seus conceitos de teatro. Onde a possível diferenciação entre teatro e performance se torna mais um estímulo à criação, do que um impasse criativo e uma separação de "gêneros".

E se em vários ramos da arte a mimese é considerada um exercício bastante saudável, como o aprendiz copiar um grande mestre na pintura ou na música até achar sua própria expressão, por que não ser um procedimento útil também nas artes cênicas, pondo em cheque inclusive o conceito de originalidade? Não, evidentemente para copiar a obra acabada (se bem que na pós-modernidade, até o conceito de obra acabada é discutido, com a idéia de *work in progress*), mas para sondar o processo criativo, nem sempre sistematizado em métodos.

5.3 UNIDADES DE AÇÃO

No caso da encenação de uma peça teatral previamente escrita, que será adaptada ou não, inicialmente é feita uma *decupagem*[39] em unidades de ação. Essas unidades são discutidas e acordadas pelo elenco e o diretor, dividindo o texto,

---

[38] "Robert Wilson: Interview", Semio-text, 3, nº2 (1978).22 in Os Processos Criativos de Robert Wilson. Luiz Roberto Galizia, Perspectiva, 2004. p.29.

[39] Decupagem (do francês *découpage*, derivado do verbo *découper*, recortar) significa, originalmente, o ato de recortar, ou cortar dando forma. Em cinema e audiovisual, decupagem é o planejamento da filmagem, a divisão de uma cena em planos e a previsão de como estes planos vão se ligar uns aos outros através de cortes. Fonte: Wikipedia.

já adaptado ou não, em partes, ou micro cenas, seguindo critérios de mudança de ação, assunto e agente da ação. Sempre tendo como núcleo um verbo, contido ou não nas falas ou rubricas, que sintetize essa unidade. Pode-se acrescentar um título para a unidade, que a sintetize também. Esse trabalho se aproxima do trabalho tradicional “de mesa”, ou seja, a análise e compreensão da peça feita pelo elenco ainda sentado.

5.4 APLICANDO A AÇÃO LIVRE ÀS UNIDADES DE AÇÃO

Depois de seguida prática com a *ação livre* e o desenvolvimento pelo ator do uso dessa ferramenta, promove-se o encontro dessa técnica com as unidades de ação selecionadas no texto. Por ordem cronológica, na seqüência da narrativa ou trabalhando com as unidades independentes, é combinada a *ação livre* com as unidades de ação.

Para cada unidade de ação, improvisa-se seguidamente um movimento, uma frase corporal, um gesto, seguindo o procedimento da *ação livre*, ou seja, um ator inicia uma ação que *reverbera* nos outros participantes, agora estimulado pelo verbo da ação, procurando traduzir corporalmente esse verbo e o sentido da unidade. Os verbos que sintetizam as unidades são “cantados” (lidos) pelo orientador do exercício, de fora e os atores praticam as várias possibilidades de movimento inspiradas nesses verbos. Agora traduzindo livre e corporalmente, os sentidos contidos na peça. Ainda sem personagens definidos, gerando e reverberando movimentos, em sessões seguidas, que permitam inúmeras variações e abordagens corporais do conteúdo de cada unidade. Se relacionando mais proximamente ou apenas reverberando as ações, os atores vão se apropriando fisicamente desses conteúdos, num trabalho de compreensão que, além de intelectual é, sobretudo, corporal. Criando seqüências estruturadas em *partituras corporais.*

> O período de latência do signo parece ser o tempo em que, muito ou pouco (dependendo da capacidade imaginativa de cada um) é trabalhado pelos olhos argutos da mente.Deixar-se levar imaginariamente por caminhos antes não previstos, e não ter receio de se afastar da meta traçada pelo trabalho racional (que indica, em suas bases, quem é a personagem), determinará a riqueza da caracterização, sua credibilidade, sua presença forte em cena.O deixar acontecer é, mais uma vez, um ingrediente fundamental na preparação de tal obra. Trabalhar “em branco” quando for o

> caso, sem tentar conduzir a emoção e o gesto por onde ainda não existe. O que afinal acontece nesse tempo? Existe uma quantidade enorme de informações objetivas sobre a personagem que o ator não pode ignorar; esses dados, por um lado, constituem uma limitação mais que necessária para direcionar o trabalho criativo; por outro, podem converter-se numa prisão, dentro da qual o ator inutilmente procurará criar. Cumpre que tudo aquilo que foi idealizado, comece, aos poucos, a tornar-se palpável.
> (AZEVEDO, 2002. p. 186)

5.5 ENCADEANDO AS PARTITURAS CORPORAIS NAS SEQUÊNCIAS DE UNIDADES DE AÇÃO

Cada módulo de movimento, cada *frase* corporal criada pelos atuadores, depois de várias repetições e variações, pode ser encadeada em seqüências maiores que compreendem várias unidades, até se chegar à peça toda. Neste estágio, é desejável que haja um esboço da escrita corporal que está surgindo para a encenação. Sugerindo “marcas” e cenas mais completas. Configurando e escrita cênica da futura montagem.

5.6 INCLUINDO O TEXTO

Essa técnica não pretende se restringir a um teatro estritamente físico e é útil também como ferramenta a ser utilizada em peças de texto. A inserção do texto se dá gradativamente na mesma dinâmica gradual e repetitiva dos exercícios corporais. A cada unidade e frase corporal dos praticantes, pode ser inserida, por cada um, uma única palavra da peça inteira, ainda sem divisão de papéis. Antes, durante os primeiros exercícios de *ação livre,* já é desejável que os participantes, na medida de seus impulsos, emitam sons, também dentro da idéia de abstração.

Numa segunda etapa, já com a progressiva definição da movimentação que vai resultar na marcação do espetáculo e na linguagem da encenação, e já com definição de personagens, vão sendo acrescidas às frases corporais, resultantes dos vários exercícios com as unidades de ação, palavras dos personagens e falas mais longas, até abranger todo o texto. Essa prática não prescinde de ajustes dados, ao longo da montagem, pelo diretor, mas se configura numa abordagem mais dinâmica

e sensível, particularmente proporcionando uma apropriação corporal da peça pelos atores; além do usual decorar o texto, prevenindo contra possíveis vícios de atuação.

5.7 SOBREPONDO/FUNDINDO AS AÇÕES E GESTOS DESCRITOS NA OBRA LITERÁRIA (FOGO MORTO) ÀS UNIDADES DE AÇÃO SELECIONADAS NO TEXTO TEATRAL (AMARRAS)

A título de ilustração e justificativa da pesquisa, podemos partir de um pressuposto imaginário onde, os artistas interessados em dar um tratamento diferenciado ou em adaptar um texto de determinada origem a outra cultura, apenas tivessem uma obra literária, como fonte de informação sobre esse universo, que se pretende fundir ou sobrepor à peça original.

Para dar uma expressão brasileira aos temas universais da tragédia grega *Electra*, a pesquisa lança mão do romance regional, obra emblemática da brasilidade, *Fogo Morto* de José Lins do Rego. E para restringir o procedimento, que pode ser desdobrado em inúmeras variantes, optou-se por listar todas as ações dos personagens humanos do livro, sempre como descritos pelo autor, como se fossem rubricas[40] de um texto teatral, de forma similar ao procedimento de divisão em unidades de ação, selecionadas no texto da peça teatral. Procurando apreender o que de característico essas descrições guardam das ações e gestos dos personagens.

Essa lista é sobreposta às unidades de ação da peça, em processo simultâneo aos exercícios com as unidades de ação. A cada unidade exercitada pelos atores, o diretor menciona uma ação ou gesto da lista retirada do romance, que vai sendo combinada às unidades da peça, gerando uma variante híbrida de ação que soma essas duas informações. Além de eventuais ações, gestos e posturas, que vão construir fisicamente os personagens pelos atores e resultar em marcações da encenação, o desejável é a apropriação física e imaginativa dos universos, agora das duas obras, que resultem em uma terceira via de expressão,

[40] Em cinema e teatro, texto em roteiro que descreve detalhes sobre a cena (personagens, local, ações, etc.)

configurando uma adaptação dinâmica da peça original, em uma linguagem escolhida pelos artistas.

O diretor vai introduzindo as ações do livro e fundindo esses dois universos, através da prática dos atores, aplicando às inúmeras frases corporais surgidas das improvisações, a lista de ações do romance. Ora sugerindo uma ação, ora duas ou mais, permitindo até certo caos criativo que, no mínimo, imprime no corpo do intérprete, as incontáveis imagens contidas na obra literária.

Saindo da nossa suposição imaginária, de uma única fonte de informação para a adaptação, a obra literária; é evidente que o artista criador do espetáculo teatral, pode lançar mão das infinitas outras fontes disponíveis nessa nossa *sociedade da informação* contemporânea, como fotos, filmes, espetáculos, internet, relatos, descrições e até, a visita *in loco*, para colher as informações que deseja para realizar sua adaptação.

A seqüencia de procedimentos foi desenvolvida com os *Pesquisatores*[41] Marcella Piccin, Natasha Sonna, Alexandre Meirelles e Fábio Redkovicz a partir do final do ano de 2010, em 2 encontros semanais de 2 horas cada. Resultando no levantamento inicial da seqüencia da peça que compreende a reação de Electra após a saída de sua mãe, quando elas tiveram um diálogo bastante ríspido; Cliptemnestra cobra obediência de Electra e esta questiona o comportamento da mãe diante do falecimento de seu pai Agamenon. Até o momento da chegada de Orestes, ainda incógnito.

Fig. 18: Marcella Piccin, Alexandre Meirelles, Bárbara Bonnie e
Fabio Redkowicz em exercício de *Amarras.* Foto: João Bourbonnais/Cepeca

[41] Neologismo criado pelo professor Armando Sérgio da Silva coordenador do Cepeca, que designa os participantes do grupo de estudos e consta do livro publicado sobre as pesquisas do Centro, *Cepeca Uma Oficina de Pesquisatores.*

Nos primeiros encontros com o elenco então formado por Bárbara Bonnie, Marcella Piccin, Alexandre Meirelles e Fábio Redkowcz, foi feita uma leitura inicial da peça *Electra* de Sófocles, na tradução de Mário da Gama Kury. Simultaneamente às explicações iniciais sobre as intenções do projeto, sobre a adaptação para uma linguagem brasileira contemporânea tendo como base o romance *Fogo Morto* de José Lins do Rego e uma solicitação para que todos os integrantes lessem o livro.

Nos encontros seguintes, em uma sala fechada de aproximadamente 10 metros quadrados, com o elenco usando roupas confortáveis, foi proposta após o aquecimento, a prática de exercícios de *ação livre*. Nesse momento, mesmo tendo havido a leitura e o conseqüente conhecimento da peça a ser montada, foi solicitado aos atores que não se preocupassem com o tema da peça, personagens ou enredo. Os exercícios, feitos sem qualquer som ambiente ou fala, deveriam servir, nesse primeiro momento para a percepção de si mesmo, de seu corpo, do outro e do espaço.

O grupo foi incentivado a explorar, de forma mais abstrata possível, evitando ações cotidianas realistas, as possibilidades de movimentos, ora iniciando, ora reverberando as ações de seus companheiros. Procurando seguir o conceito de *jo-ha-kyu,* ou seja, que as ações físicas iniciadas e ou reverberadas, tivessem uma estrutura de frase com um impulso inicial, uma “navegação” e uma conclusão. Com o armazenamento da energia nessa conclusão, preparatório para a seqüencia seguinte.

Explorando o máximo possível de planos, velocidades e intensidades. Este exercício básico da pesquisa é repetido muitas vezes, buscando a auto- percepção e a percepção do outro, a atenção, o relaxamento, a espontaneidade e não antecipação, o despertar de imagens e emoções, o prazer da atividade física e até, se possível, o despertar de conteúdos inconscientes. Para mais tarde, configurar também partituras corporais, construindo uma linguagem gestual expressiva composta de signos, que vão servir ao personagem e à encenação.

> Ao ator competirá, então, por um lado, preparar-se para o vir-a-ser, deixando que o processo de sua criação siga seu curso e, por outro, saber selecionar e aplicar os sinais corporais detectados no decorrer dos ensaios, para a composição de seu papel. Será preciso tentar configurar esses elementos, presentes na criação atoral, sem, no entanto, tirá-los do âmago

> do próprio processo, onde ocorrem sem ordem preestabelecida, sujeitos às suas próprias e secretas leis, onde arte e natureza se misturam ocasionando a cada instante, ocorrências e manifestações sensíveis e visíveis: ações exteriores, modificações somáticas, alterações na postura corporal; que por sua vez, interferem novamente no andamento das motivações interiores. Os elementos internos da criação estão todo o tempo afetando e sendo afetados pelo seu outro pólo: ações físicas, desenhos corporais, modificações rítmicas. (AZEVEDO, 2002. pg. 173)

Numa segunda etapa, ainda sem nenhuma preocupação temática, foi proposta ao grupo, uma sessão de exercícios com pedaços de cordas de sisal. No espírito da *performance*, onde esta dialoga com as artes plásticas, o elenco foi convidado a interagir com o material, como o pintor ou o escultor instrumenta sua tela, papel, argila, cerâmica, metal ou pedra. Também seguindo a estrutura da *ação livre*, iniciando e ou reverberando ações, agora incluindo o material, as cordas, como *anteparos*, propiciando sensações físicas como o tato, a visão, o olfato, o paladar e a audição. Proporcionando sensações de peso, resistência, calor, atrito.

Algumas impressões dos atores sobre essa etapa do trabalho:

Fig. 19: Marcella Piccin em exercício com cordas de sisal
para *Amarras.* Foto: João Bourbonnais/Cepeca.

“Amar. Amarrar. Amargar. Laços. Entranhas. Cordas. Corpos. Vidas.
Amarras foi um processo extremamente experimental e desafiador, em que o ator era a célula principal, o corpo condutor da ‘tragédia que está por vir’. A tragédia de Electra foi escolhida para ser contada de maneira natural, atemporal, primitiva; em

que a vingança e a dignidade transformavam-se em pontos chaves da encenação. Além da questão da hierarquia, do crime, dos laços familiares e da religiosidade.

O processo foi extremamente intenso e produtivo: leitura branca do texto original, leitura do texto com as notas de página, divisão em unidades de ação de todo o texto (quem gera a ação – verbo), debates sobre o enredo do texto e as personagens, exercício prático com as cordas, exercício prático de reverberação livre, exercício prático de reverberação a partir das unidades de ação do texto dramático, leitura do livro *Fogo Morto* de José Lins do Rego e outras leituras para embasamento do trabalho, exercício prático de reverberação a partir dos verbos de ação do livro *Fogo Morto*, adaptação do texto dramático para uma dramaturgia mais seca, natural e “abrasileirada”, apreciação de peças teatrais e exposições que gerassem material para discussão e apropriação no trabalho; entre outros.

O processo foi riquíssimo em imagens, sons, sentimentos e trocas. Construímos muitas partituras a partir de exercícios práticos de reverberação em que o texto era pouco a pouco introduzido, dando à encenação naturalidade. Em cada ensaio, seja na forma corporal, gestual ou falada, buscamos a tão deseja brasilidade.

A ideia de ‘atores contando a história’ trouxe a possibilidade, maravilhosa e desafiadora, de podemos transitar entre esses personagens tão ricos e profundos, com tantas características marcantes e dependentes um do outro. Minhas personagens eram Cliptemnestra e Electra. A primeira, altiva, submissa ao marido/amante Egisto, forte mãe capaz de matar para vingar a morte da própria filha, mas amarga, egoísta, exuberante. Electra, personagem a frente da sua época, luta contra a condição humana da época, carrega uma missão, é guerreira, inquieta, defensora da honra, passional, humana, contestadora, libertadora, abandonada, sozinha. Sem dúvidas, personagens complexos, ambíguos e perturbadores. Mas nada difíceis de serem encontrados hoje em dia, no nosso Brasil.

O trabalho com os materiais possibilitou novas abordagens, caminhos não óbvios da expressão, mas naturais em sua construção já que foram conquistados por puro impulso. O cenário e figurinos foram pensados junto dessa estrutura. Cenário que pulsa junto com a história, se modifica, dá vida ao espaço, são entranhas que se movimentam junto com a vida/ação desses personagens. Os figurinos, peças neutras e básicas que mostram características dessas personagens.

Seja por um xale ou pedaço de corda que se transformam em pulseiras, os figurinos comunicam quem são aquelas pessoas.

Amarras é um projeto extremamente importante, valioso e transformador. “Em que colocamos em choque uma tragédia grega com a tragédia de alguma família do sertão do Brasil, tragédia dos dias de hoje, tragédia vivida por nós.”

Marcella Piccin

Fig. 20: Fábio Redkowicz em exercício com cordas de sisal para *Amarras.* Foto: João Bourbonnais/Cepeca.

Coro: uma relação de suporte, julgamento, que pode ou não influenciar a decisão da personagem que age. O questionamento entre o coro e a ligação como se fossem expectadores. O impulso que é ocasionado de acordo com o verbo e fala. Máscara?

- As mudanças de intenções no meio da ação.
- Olhares do coro em relação às personagens.

-Exercícios de vivência e improvisação com base nos textos; tragédias e Fogo Morto.

Ação Livre com ações do Fogo Morto: ações prontas. Algumas Imagens recorrentes, vislumbrar o corpo do Alexandre. Deixar rosto neutro, o peso do rosto e das expressões, o ambiente, os olhares.

- Coçar a barba;
- A irmã chegou no meio de uma festa;

- Mão com o dedinho na boca;
- Pagando promessa de joelhos;
- Beiço para cima;
- Lampião: vingar o meu sofrimento. Esperei 20 anos para aliviar minha dor;
- Andar de perna aberta.

Pesquisa de ações com base nos textos Electra e Fogo Morto. Influencia de Filmes e matérias, documentários e exposições. O corpo responde as frases dos textos. O primeiro exercício fizemos com o texto “Electra”, resultando impulsos influenciados pela tragédia, mais duros, secos. Depois improvisamos com a o texto Fogo Morto, o resultado foi um corpo mais desconstruído, mole, detalhado.

Com base nestes exercícios, agregamos alguns experimentos com materiais que nos remetiam à secura, ao pó, ao Nordeste. Utilizamos cordas e com elas improvisamos, construímos corpos, referências, utilizamos a corda como material simbolizando outros materiais, como roupa, facão, roupas, coroas...

Com isso fomos trazendo uma “brasilidade”, com o texto Electra, que foi reescrito de forma a conversar com os corpos que estavam surgindo. A tendência era administrar todas essas experiências e criar uma cena, espetáculo.

Vidas Secas 1963

- Andar com coisas na cabeça, lenços;
- Coisas penduradas;
- Agachar com as pernas abertas;
- Segurar o chapéu na frente;
- Falando comendo, cara séria, quadril para a frente;
- Senhora com lenço mordendo a boca;

A Pessoa é para o que Nasce

- Passando as mãos nos olhos;
- Mexendo as mãos quando fala;
- Sentada de pernas abertas;
- Música: “Atirei no mar o mar vazou, atirei na moreninha...”

Fábio Redkovicz

Fig. 21: Alexandre Meirelles em exercício com cordas de sisal
para *Amarras.* Foto: João Bourbonnais/CEPECA.

“O projeto de unir o universo nordestino com a tragédia grega *Electra* de Sófocles foi interessante desde o inicio para mim, enquanto ator criador. O início foi um pouco complicado na minha cabeça, porém, com o passar dos dias e com as atividades propostas pelo nosso diretor na sala de ensaio, fomos aprendendo a compreender esse desafio. Ao criarmos livremente nossas estações e ações físicas nesta etapa não me sentia orgânico. Parecia que faltava alguma coisa. Até que foram surgindo referências - o *filme La Teta Asustada* e o livro *Fogo Morto* de José Lins do Rego - foram essenciais na busca por uma linguagem que foi sendo adaptada através dos nossos encontros.

A partir do momento em que começamos identificar as ações físicas das personagens de *Fogo Morto* o trabalho começou a tomar um rumo, na minha opinião. Investigar esse corpo, corporificar essas ações nos possibilitou o encontro com certo sincretismo artístico, onde pequenos elementos de ligações gestuais foram surgindo e tudo começou a ficar mais claro e prazeroso.

Ao abolirmos do nosso corpo e mente o "shopping center" / urbano, para nos aprofundarmos nos costumes e necessidades reais do povo nordestino, compreendendo a atmosfera da seca, do sertão, essa realidade das famílias tradicionais nordestinas e suas "hierarquias" me possibilitou uma pesquisa profunda no gestual. Sentia necessidade de imprimir corporalmente tudo o que sentia, através de gestos limpos e orgânicos que começaram a contribuir para o meu estado como

um todo, ou seja, a face, a voz, os sentidos começavam ter a necessidade de saírem durante nossas "ações livres".

Outro momento no processo válido de citação, foi quando nosso diretor propôs a *Ação Livre* de forma compartilhada, ou seja, num primeiro instante as unidades de ação classificadas no texto de *Electra* e posteriormente as ações físicas das personagens de *Fogo Morto* eram informadas aos atores que tinham o desafio de "*linkar*" esses dois universos e foi desafiador e instigante tentarmos uma investigação corporal pesada, mais chão, orgânica, aliada a uma memória afetiva (de minha parte, pelo menos), para descobrirmos essas personagens. Deixo registrado também, que este processo contribuiu de forma muito positiva para minha formação artística."

Alexandre Meirelles

"No processo de *Amarras* usamos como base a tragédia de Sófocles *Electra*. Neste pesquisamos através da ação física o abrasileiramento da tragédia grega. O exercício denominado *ação livre* foi o que constituiu as bases desta pesquisa. Primeiramente a ação pura que era reverberada de um a outro integrante do grupo. Depois do exercício bem compreendido por todos os impulsos eram gerados a partir da tragédia e da literatura de José Lins do Rego em *Fogo Morto.*.

Partindo da literatura brasileira as ações se mostravam flexíveis e rudes diferentemente de quando elas partiam da tragédia grega que se mostravam rígidas e belas com um ar superior.

Chegando a esta conclusão, percebemos que o melhor para o processo seria basearmos as ações a partir do *Fogo Morto*, pois deste modo estaríamos mais próximos do que queríamos.

Na metade do processo o trabalho tomou um rumo interessante, porém percebemos que aquele não era o caminho pelo qual nós queríamos seguir. Pois quando construímos solidamente um fragmento da peça a partir da *ação livre* gerada pelo *Fogo Morto*, percebemos que havia um descompasso entre ação e fala.

A ação originada da literatura brasileira se mostrava interessante, porém quando se dizia o texto da tragédia grega, a experiência se mostrava na metade do

caminho, ou seja, era um hibridismo que necessitava tomar uma forma, pois ainda estava muito indefinido.

Fazia-se uma ação mais voltada para o universo nordestino e quando se falava, a ação se enfraquecia e o texto que já vem carregado de formalidades se tornava mais forte. Não havendo assim um casamento entre estas duas partes.

O caminho que tomamos para resolver esta questão foi adaptar o texto. Tornar coloquial a tragédia grega nos fez crer que a ação se tornaria mais forte quando acompanhada da fala que se tornasse mais compatível com aquele corpo.

Não só trocamos as palavras como também parte da história que se mostrava muito mítica e distante da realidade que vivemos hoje. Não alterando, porém de forma significativa a base da história, mas sim alguns pontos que achamos necessários.

A pesquisa então enveredou para um campo de construção coletiva de adaptação do texto. Além disso, gostaríamos de colocar rituais religiosos, formas multimídias urbanas que retratassem a violência, releituras de músicas populares das favelas e cordas espalhadas que a partir de suas composições no espaço representariam o sertão nordestino. Todas estas são ideais de como construir uma nova leitura da tragédia grega nos dias de hoje. Ela se torna um clássico pelos temas universais que apresenta, por que então, não realizá-la de forma atual e condizente com a realidade que nos cerca?

O processo então foi uma experiência muito rica e estimulante. Vimos muitos filmes, documentários, exposições, espetáculos e muita pesquisa!

A difícil tarefa de abrasileirar uma tragédia grega se tornou, assim, um grande caminho, valioso, composto de diversas formas criativas encontradas na busca desta experiência cênica.”

Natasha Sonna

CAPÍTULO 6. SOLO

Fig. 22: João Bourbonnais em exercício de improvisação para *Amarras.*Foto: Rogério de Moura/Cepeca.

Na passagem da pesquisa para o trabalho solo, a preocupação inicial foi de continuar o procedimento, buscando uma forma de aplicação dos exercícios, agora sem contar com um elenco numeroso. Sabemos que a essência do exercício de improvisação denominado *ação livre*, é a reverberação pelos atores, dos movimentos gerados inicialmente por um participante e depois *ecoados* pelos outros. Como fazer para reverberar corporalmente um estímulo, agora que não temos outro ator para deflagrá-lo? Ou como gerar um movimento que não será *reverberado* por um elenco? À maneira dos *anteparos* mencionados por Silva, o ator Fábio Redkowicz havia aventado a possibilidade desse estímulo, essa ação inicial, serem dados por imagens em movimento projetadas.

Nessa etapa do trabalho prático de encenação, os recursos da tecnologia multimídia passaram a ser de grande utilidade. À parte a orientação do professor e a interlocução do Cepeca, um espetáculo solo é inteiramente novo para este pesquisador. Mesmo com quarenta anos de profissão como ator e mais de cinqüenta peças no currículo, além de filmes, novelas e comerciais, nunca havia feito um monólogo e muito menos, me auto dirigido. Se agora não tinha as restrições de disponibilidade de tempo com os atores, estabeleceu-se o impasse da criação solitária. Para isso, a possibilidade de gravar os exercícios em vídeo, para serem assistidos e estudados depois, é de grande valia.

A partir desse momento, os ensaios passaram a ser gravados, vistos e repetidos. Também o recurso de gravação da voz, para servir de informação e estímulo, com as unidades de ação listadas na peça, passou a ser utilizado, substituindo uma função anteriormente minha, enquanto diretor. Sem abandonar, devido a essa nova circunstância, os procedimentos adotados quando da disponibilidade do elenco formado pelos quatro atores, procurou-se dar continuidade às práticas baseadas na *ação livre,* nos procedimentos *performativos,* com o material (cordas), com o texto de *Electra* e sua adaptação para *Amarras* e com as unidades de ação. Agora, procurando um desenvolvimento autônomo, calcado na prática dos exercícios, no registro dos mesmos, na avaliação e na repetição com correções.

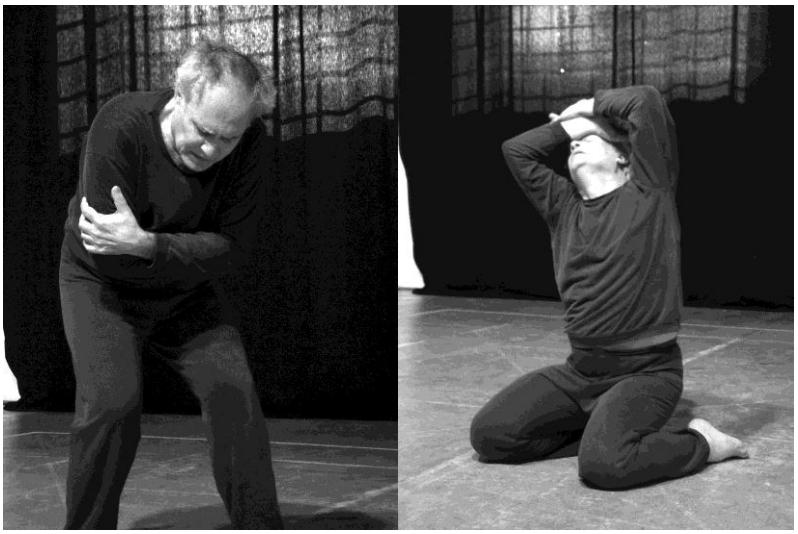
O exercício inicial dessa nova etapa da pesquisa foi realizado por mim no Cepeca em 26 de abril de 2012. Em um vídeo de 10 minutos, foram reunidos pequenos segmentos com a duração de alguns segundos de filmes, documentários, reportagens, programas de TV, que retratassem o universo nordestino brasileiro. Esses segmentos foram separados por pequenos intervalos em preto, pra permitir o desenvolvimento da frase corporal, para além da duração do segmento, já que eles deviam funcionar como “gatilhos”.

O elemento surpresa no exercício de *ação livre* é muito importante, já que se pretende que os atores, ao reverberarem o movimento do colega, o façam sem premeditação, para que o movimento seja o mais espontâneo possível. Como o vídeo foi editado pelo próprio executante do exercício, esse elemento surpresa não é absoluto. Resultando o exercício em momentos de improvisação mais espontânea, quando eu não lembrava com precisão da imagem escolhida e em momentos de imitação, quando a seqüencia era reconhecida. Transformando o procedimento numa combinação da *ação livre* com a *mimese*, como realizada nas aulas do professor Marcos Bulhões, já citadas anteriormente.

Na interlocução feita no Cepeca, entre outros comentários, uma colega assinalou certa tendência a uma postura curvada, para baixo, em boa parte das frases corporais. No momento do exercício, já que a pretensão era tão simplesmente responder aos estímulos dados pelas imagens, não me conscientizei da causa dessa postura. Somente havia para mim a vaga idéia do peso refletido no corpo, da condição de sofrimento ao qual estava submetida Electra.

Alguns dias depois, ao fazer uma oficina de Maracatu Rural ministrada pelo mestre Nico no Instituto Brincante de São Paulo, pude perceber e praticar, nos passos da dança, a tendência da inclinação para o solo, a condição de uma postura ligada a terra, dessa *brincadeira* popular do nordeste brasileiro, criada por lavradores. Interpretei que, não só as imagens sugeridas pelo livro, que trata desse universo, como também a minha própria vivência pessoal, nas viagens feitas pelo sertão nordestino e todas as informações obtidas nesse estágio da pesquisa, já estavam influenciando as respostas corporais nos exercícios.

Fig. 23: Mestre Nico ensina passos de Maracatu Rural em oficina no Instituto Brincante de Antonio Nóbrega em São Paulo. Foto: João Bourbonnais.



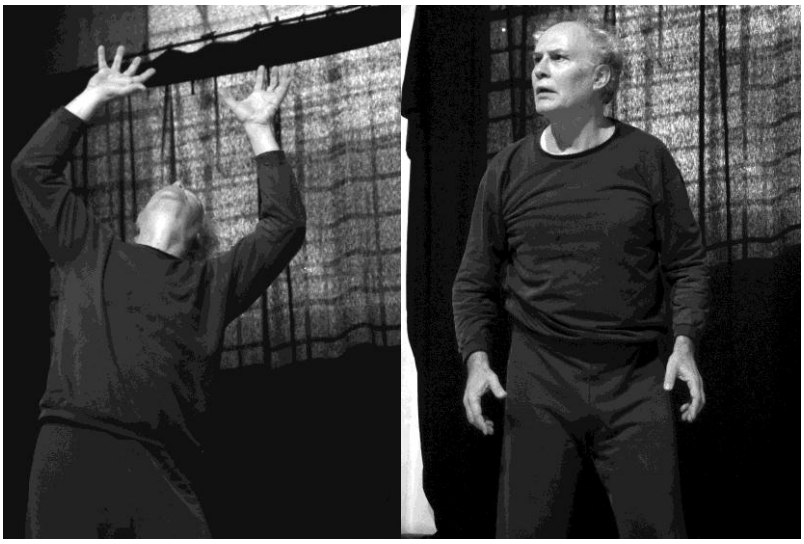


Fig. 24: João Bourbonnais em exercício de *ação livre* sobre unidades de ação de *Amarras.* Fotos: Rogério de Moura/Cepeca.

O segundo exercício demonstrado na sala 22 do departamento da artes cênicas da ECA USP, reservada ao Cepeca, se constituiu de duas etapas: a primeira dedicada às unidades de ação colhidas no romance *Fogo Morto* e que serviram, num momento inicial, como estímulos para uma imersão no imaginário proposto pelas ações do livro. Através da gravação de voz feita anteriormente e executada em sala, procurei responder fisicamente aos impulsos sugeridos pelas descrições feitas pelo autor, de ações dos personagens do livro. Esses movimentos e os gestos resultantes deles, contidos em frases corporais, deveriam ser o máximo abstrato possíveis.

Refazendo o caminho percorrido com os atores, não havia a pretensão ainda de composição de personagem ou de imitação da postura que pudesse ser considerada típica do sertanejo. A intenção desse exercício nessa fase é a de apenas gerar sensações e imagens. Procurar quase que só a energia contida no gesto.

> A energia original refere-se àquela manifestação orgânica que era origem, ou estava presente na raiz dos movimentos formalizados, ou seja, é aquela que produziu os primeiros impulsos que se tornaram ação escolhida. Fazem, evidentemente, parte de um fenômeno de difícil explicação; os veios pelos quais escorrem, num determinado indivíduo, respostas assim espontâneas e criativas, contam com um sem número de variáveis. (AZEVEDO, 2002 P. 237)

Alguns exemplos de trechos do livro usados nesse exercício: “O mestre José Amaro, arrastando a perna torta, foi se chegando para a mesa posta,...” p. 6. “O

mestre José Amaro olhou firme para ela e continuou:" p. 7. "Pegou no pedaço de sola e foi alisando, dobrando-a, com os dedos grossos." p. 8. "Pegou do martelo e com uma força de raiva malhou a sola molhada." p. 8. "O mestre levantou-se, sacudiu o milho no chão para a cria comer." p. 9

A segunda parte da demonstração feita no Cepeca nessa ocasião foi um trecho ainda bastante embrionário, de uma cena de *Amarras*, resultante do trabalho com as unidades de ação selecionadas ainda no texto original de *Electra* e transpostas para a adaptação. Foi reproduzida para os integrantes do centro, a sequência percorrida ao longo dos exercícios praticados durante a semana, individualmente, com a utilização da câmera:

1- aquecimento.

2- ação livre com as unidades de ação da 9 a 12, a saber: unidade 9 *(Electra lamenta a morte do pai*. LAMENTO), unidade 10 *(Electra não se conforma com a injustiça da morte do pai*. INCONFORMISMO.), unidade 11 (*Coro dissuade Electra de sua depressão*. CONTESTAÇÃO), unidade 12 *(Electra alega que sua dor é especial.* FILHA).

3- repetição das frases corporais surgidas da improvisação sobre as *ações livres.* Com o recurso da memória corporal e das sensações, juntamente com a observação dessas frases através de gravação em vídeo.

4- encadeamento das frases em uma dinâmica de ação no espaço e no tempo, com a percepção de sentido do texto e emoções relativas à peça.

5- introdução de uma palavra síntese e significativa, em cada frase corporal realizada: unidade 9 (*assassinado*), unidade10 (*vingança*), unidade 11 (*desespero*), unidade 12 (*escrava*).

Estas palavras passam a ser pronunciadas quando da execução da ação física, numa gradual introdução do texto na encenação. Recurso que visa prevenir a atuação, de eventuais vícios decorrentes de o mero recurso de decorar as falas, propiciando uma incorporação mais orgânica do texto.

6- acréscimo, ao se repetir as frases corporais, agora já mais fixadas, das frases do texto que contêm as palavras anteriormente selecionadas, numa progressiva ampliação das falas da peça.

7- execução de toda a sequência corporal agora com a inclusão do texto integral.

A fase posterior do exercício pede a inclusão de ações, frases corporais e gestos colhidos no romance e combinados com essa partitura de ações combinadas ao texto, que passam a constituir a cena, com as características da brasilidade pretendida na adaptação para a obra teatral.

Dando seguimento à prática como solista e respondendo a uma demanda feita pela interlocução em encontro do Cepeca, foi dada ênfase, nos exercícios, às relações das ações contidas no livro *Fogo Morto.* Foram selecionadas 85 ações do romance, contidas no trecho até a página 86. Essas ações foram exercitadas repetidamente em improvisações, seguindo o procedimento de serem gravadas em áudio, como comandos de voz. E posteriormente praticadas em *ações livres*, formando frases corporais, a título, principalmente, de imersão no universo sertanejo do livro.

Essas seqüências gravadas em vídeo foram analisadas e, da soma das sensações internas do exercício com a análise externa, foram selecionadas 7 *ações*, que foram *justapostas* (termo bastante adequado usado pelo colega Eduardo de Paula do Cepeca), à seqüencia de unidades de ação da peça *Electra* (já em sua adaptação para *Amarras*), encadeadas no exercício anterior.

É relevante notar primeiro que, de dentro do exercício, há uma percepção diferenciada de como algumas ações listadas no livro, se adéquam mais ou menos ao propósito da adaptação, traduzem mais claramente ações que podem ser corporificadas. Enquanto também vão se tornando mais claras, referências do romance que são mais estados psicológicos dos personagens, imagens poéticas, etc. Não necessariamente são ações. E o quanto o texto da adaptação, já decorado e falado na demonstração anterior, se afeta por essas novas interferências.

Numa etapa seguinte desse novo exercício, foram também incluídas as cordas de sisal, utilizadas desde o início da prática como os atores. Com o intuito de buscar analogias com a atividade laboral do sertanejo. Foi mencionado que a tragédia grega trata de personagens nobres por sua estirpe. Em *Amarras*, se busca a nobreza do trabalho, a ética forjada nessas pessoas pelo ofício, pela integridade da luta honesta pela sobrevivência, da qual o mestre José Amaro é um exemplo.

Fig. 25: Exercícios com cordas sobre ações do romance *Fogo Morto.*
Fotos: Maritza Farías/Cepeca.

Para a configuração da cena, aos gestos resultantes dos exercícios anteriormente feitos sobre as unidades de ação de *Electra*, são sobrepostos, entrelaçados, fundidos e às vezes até substituem, os gestos pesquisados quando das improvisações sobre as ações descritas, selecionadas de *Fogo Morto*.

Por exemplo: às unidades trabalhadas da peça -9 (*Electra lamenta a morte do pai*. LAMENTO), unidade 10 *(Electra não se conforma com a injustiça da morte do pai*. INCONFORMISMO.), unidade 11 (*Coro dissuade Electra de sua depressão*. CONTESTAÇÃO), unidade 12 (*Electra alega que sua dor é especial*. FILHA), foram combinados gestos das ações do livro: “Pegou o pedaço de sola e foi alisando, dobrando-a com os dedos grossos”; “Batia forte na sola, batia para doer, na sua perna que era torta” (José Amaro); “a mulher que atravessava na sua frente, com um feixe de lenha nas costas”; “Falava só, gesticulava como se mantivesse um diálogo com um inimigo”; “Sacudia a tabica com uma fúria de louco” (Vitorino).

Com esse procedimento, juntamente com o desenvolvimento da expressão através do gestual e a conseqüente confecção de uma escrita cênica, também vão se integrando elementos de afinidade entre a personagem da peça (Electra) e os do romance (José Amaro e Vitorino): a revolta, a agressividade, a obstinação, o rancor, a amargura, algo de Quixotesco, a dedicação ao trabalho e a uma missão.

Com a ênfase no gesto e na expressão física, o levantamento da cena para demonstração do projeto, se encaminha, cada vez mais, para uma estilização bastante acentuada, distanciando o trabalho do naturalismo e configurando um aspecto quase coreográfico. Embora sem abolir totalmente o texto, que passa a ser utilizado de forma fragmentada e quase ilógica. Essa formalização e a resultante

distanciada do psicologismo conduziram inclusive, para uma ocultação do rosto do intérprete, através da utilização de um adereço inspirado em um adorno marroquino, observado na exposição *Jóias do Deserto.*

Mesmo numa concepção de cunho mais formalista, não é desprezível, especialmente para o trabalho do ator, qualquer informação relevante para o processo criativo. Isso inclui dados psicológicos relativos aos personagens, que possam ser agregados à composição. Nesse caso, a personagem Electra se enquadra bem no perfil da filha predileta descrito por Murdock em seu *A Filha do Herói- Mito, história e amor paterno.* Que poderiam explicar os antecedentes de formação da nossa heroína.

> De maneira geral, a filha predileta é a primogênita ou a única menina, mas sua posição de favoritismo como o pai não é necessariamente determinada pela ordem de nascimento e sim pela intensidade de sua ligação com ele. Esta filha idolatra o pai como a um herói e deseja ser exatamente como ele. Ela cultiva suas qualidades, imita seu andar, gostos e opiniões. Seu objetivo é fazê-lo orgulhar-se dela. (MURDOCK, 1998 p. 10)

6.1 A CENA ESCOLHIDA PARA DEMONSTRAÇÃO

A seqüência escolhida para o desenvolvimento da prática e demonstração para a banca de defesa corresponde no enredo original de *Electra* e na adaptação, *Amarras*, à primeira aparição de Electra no texto. A peça se inicia com a chegada de Orestes e de seu preceptor, incógnitos. Electra havia salvado o irmão e o entregado ao preceptor para que fosse criado em segurança longe de casa. Depois de reintroduzir Orestes em sua terra natal e ouvi-lo a respeito de suas intenções de vingança em relação ao usurpador Egisto, o preceptor ouve suas instruções de para que entre sem ser reconhecido na casa (no original, o palácio) e investigue a atividade dos moradores. Quando se preparam para se afastar ouvem o gemido de Electra que vem de dentro da casa. Esse gemido, o primeiro sinal físico de sua presença, será feito em forma de aboio[42]. Saem e Electra entra falando de seu desespero. O texto fragmentado e sua voz alterada por recursos eletrônicos, como eco e reverberação, soam no ambiente. Tem a rosto pintado de amarelo, mas os olhos e quase toda a face, cobertos com um adorno. Veste uma túnica preta longa e

[42] 1. Bras. Canto monótono e choroso de que se utilizam os vaqueiros para guiar ou chamar o gado. Fonte: iDicionário Aulete.

de mangas compridas, com uma aplicação em relevo, feita em crochê e matérias rústicos, no peito. Usa sandálias ou pode estar descalças. Mesclada na trilha canções étnicas de Lisa Gerard, ruídos metálicos semelhantes ao atrito de espadas, sons de rabeca[43] e uma mixagem dos ritmos fortes do *funk* carioca.

O relato que faz de sua insônia pode ser ilustrado em um momento descontínuo, anteriormente. Para isso foi usada a descrição do ataque histérico de Marta, filha de José Amaro em *Fogo Morto.* A essa ação se mescla uma ladainha colhida do filme *O Santo Guerreiro Contra o Dragão da Maldade* de Glauber Rocha. No início da cena, vemos Electra envolta em cordas se contorcendo sob uma luz a pino. Alguns gestos recolhidos do livro e desenvolvidos nos exercícios são executados durante as falas. A manipulação das cordas reproduz as batidas fortes do mestre José Amaro nas solas de couro, se tornando a expressão da raiva de Electra.

[43] Mús. Instrumento musical rústico semelhante ao violino, com quatro cordas de tripa, usado na execução de vários gêneros de música popular. Fonte: iDicionário Aulete.

CAPÍTULO 7. CONCLUSÃO

Esta pesquisa pretendeu desenvolver um processo de criação artística e sistematizar um procedimento, voltado para o trabalho do ator, que se baseia na ação física e no estudo do gesto, para aplicação em encenações teatrais, notadamente em adaptações de peças de teatro a linguagens de outras culturas, fundindo o universo temático da obra original, com a expressividade do universo contido em uma obra literária de ficção não dramatúrgica. Promovendo a intersecção artística dessas duas obras e culturas, numa resultante híbrida que promova, além da realização do espetáculo teatral em si, uma apropriação sensível da atuação, uma abordagem criativa, um "gatilho" imaginativo, uma fonte de expressão corporal, de compreensão e aprofundamento do fazer teatral e da obra, que possa ser amplamente utilizado pelo ator e o diretor, em quaisquer encenações.

> No processo de criação da máscara, se o ator se permite a isso (desarmando-se frente à personagem e frente a si próprio), um mundo de imagens passa a aflorar; são elas que vão dando vida ao que ainda pouco se conhece, permitindo que se comece a ter um repertório de visualizações, que poderão ser utilizadas das mais diferentes maneiras e que vão retornar no momento oportuno. Essas imagens (como criações da mente que são) por sua intensidade e materialidade (pois são coisas concretas em forma, volume e cor) têm o poder (de acordo com sua intensidade, ou qualidade vital) de canalizar emoções diferentes (trazê-las junto) e sensações por vezes confusas (se quisermos compreendê-las ou analisá-las) que deverão ser usadas exatamente assim. Ao ator não importa interpretá-las, importa, isso sim, deixar que cheguem e se instalem nele, como material a ser usado sempre que preciso. A força presente em certas imagens criadas, como parte do trabalho, faz com que nelas resida a personagem, pelo menos em sua essência. A imaginação para o ator, se usada livremente, conduz a um enriquecimento de sua personalidade, já que passa a lidar com dados subjetivos, podendo perceber em que tipos de imagem moram determinadas emoções, como conduzi-las, como lidar com elas para que lhe sejam, pessoalmente, úteis. (AZEVEDO, 2002. p. 198)

O *Como Queremos Demonstrar* desta pesquisa, está na possibilidade artística da adaptação de uma obra do teatro grego clássico, recuperando o que ela possa ter de essencial e universal, para que dialogue com a realidade atual, no caso, brasileira. Utilizando o processo imaginativo desencadeado na improvisação, por estímulos dados a partir de uma obra literária. Onde a descrição da ação dos personagens, feita pelo narrador no livro, passa a ser um "comando" para improvisações corporais, no processo que chamamos de *ação livre*. Que consiste em criar, primeiro aleatoriamente e depois com a gradual inclusão dos elementos

tratados no espetáculo, seja o texto da peça ou simplesmente pelo tema a ser encenado, frases corporais que vão se encadeando, até estruturarem toda a ação da peça. Ao mesmo tempo, que sugerem “marcas” para a encenação propiciam o surgimento de imagens a serem utilizadas pelo ator em seu processo de criação do papel.

> No caso do ator, seu processo de trabalho pede o uso intenso da memória: memorização de palavras, do como serão ditas as palavras; de posturas, movimentos e sensações cinestésicas e orgânicas na relação com o que precisa ser realizado, memória das emoções presentes em cada instante da atuacão (bem como de sua memória afetiva particular, que poderá ser empregada como recurso altamente necessário. (AZEVEDO, 2002 p. 214)

Muito se fala dos componentes afetivos e autobiográficos da criação artística e da memória pessoal do artista. Esse aspecto inclusive foi destacado pelo co-orientador do Cepeca para esta pesquisa, Prof. Dr. Eduardo Tessari Coutinho, quando da circunstância da passagem da adaptação inicial do texto *Electra*, com um elenco de quatro atores para a versão monólogo. Quando esse professor me estimulou a me guiar pelo sentimento, pelo desejo de falar de questões que me fossem próximas e caras. No caso de *Amarras*, a adaptação para uma linguagem brasileira desta tragédia grega, se originou e desenvolveu, primordialmente por razões pessoais e prerrogativas artísticas oriundas da vivência deste pesquisador.

> Há como que uma conexão entre a vida afetiva do ator e os sentimentos lembrados para servir a personagem, um intercâmbio mútuo entre a vida imaginária e a vida real. Isso, sem dúvida, é alimentado pela memória estetica, cada vez mais presente: memória de marcas e imagens criadas (e sensações correspondentes), dos deslocamentos em cena, das repetições, das relações estabelecidas (distâncias entre pessoas e objetos de cena), conjunção de palavras e gestos, mudanças na luz, influências sonoras, etc. (AZEVEDO, 2002 p. 218)

Da memória da minha, curta, porém marcante primeira infância vivida na cidade de Olinda no estado de Pernambuco. Das visitas ao sertão pernambucano, especialmente ao Alto do Moura, bairro onde se concentram os artesãos ceramistas na cidade de Caruaru. Da influência da minha mãe, a francesa Ded (Andrée Blanche Suzannne) Bourbonnais que, engajada no teatro estudantil da Sorbonne em sua terra natal, onde atuava como cenógrafa e figurinista no grupo Les Theófiliens, veio para o Brasil em 1950 e ficou completamente deslumbrada pela cultura e a arte popular brasileiras. Além da minha própria nacionalidade, creio que seu olhar

estrangeiro, mas profundamente amoroso e posteriormente absolutamente comprometido com o país que viu nascerem seus filhos e que lhe custou, inclusive, perseguições políticas, foi decisivo para minha formação, a minha relação com o Brasil e agora, para essa opção de estudo. No anexo 5, se encontra uma entrevista concedida por mim a Fausto Viana e Rosane Muniz, contando um pouco da trajetória de Ded Bourbonnais.

Quando da impossibilidade de continuação do elenco de quatro atores no projeto e da orientação do professor Armando Sérgio a Silva, dentro de sua proposta de um trabalho prático além da dissertação, pra que fosse desenvolvido um espetáculo solo, toda uma nova *problematização* se colocou para a pesquisa. Se por um lado proporcionou maior liberdade de tempo, por outro estabeleceu um desafio enorme, nunca antes enfrentado por este pesquisador. Além de nunca antes ter feito um monólogo, a questão que se colocava era a de auto-direção. Ao mesmo tempo em que deveria se disponibilizar para os impulsos minimamente racionais e simplesmente de resposta física aos estímulos, comandos verbais e imagens, na improvisação, teria também que, de forma distanciada e, aí sim, mais racional, analisar através das gravações, o material improvisado e agir como um diretor, organizando a criação. Essa dicotomia significou um grande esforço e aprendizado. Porque agora, a participação do pesquisador não se resumia somente à função de diretor, mas também a de ator.

> O intérprete não caminha em direção à personagem, posto que ela não tem existência enquanto não se concretizar no seu corpo. Estabelece-se como que um tempo suspenso nessa fase da criação: o ator aproxima-se da personagem, seu ponto de partida, seu estímulo, mas que constantemente muda, conforme o ângulo pelo qual ele tenta essa aproximação. Há como que um duplo enfoque, um duplo apelo: a personagem, tomada como objeto de atenção, envia suas mensagens ao ator; partem dele, nessa relação estabelecida, impulsos que brotam dessa zona intersectiva onde se moldam, igualmente, a personagem, tal como é percebida, e o ator imerso nesse processo de vir-a-ser (o que ele ainda não sabe exatamente o que seja). O próprio fato de ele assim perceber-se, envolvido num processo dinâmico (e inacessível em sua totalidade), contém, ao mesmo tempo, uma dose de insegurança (em relação ao futuro que não conhece) e a crença de que, na justa medida e no momento certo, essa relação resultará no que espera. (AZEVEDO, 2002. p. 205)

Pode-se concluir independentemente da linha estética adotada pela encenação e sob o panorama da evolução das artes cênicas abordado nessa dissertação, que a presença do ator e suas inúmeras variáveis de atuação, são

cruciais para o que se julga uma concepção de teatro. Excetuando-se o teatro de bonecos e formas animadas (e estes também, em última análise, manipulados por um ser humano e são como que extensões do corpo de um ator/manipulador), a presença do ator é essencial e, sejam quais forem as abordagens dadas a obra teatral, das mais tradicionais as mais contemporâneas e experimentais, o ator é o principal agente da escrita cênica.

Que essa escrita se dá basicamente pelo domínio do intérprete da síntese entre ação física e fala. Síntese que passa pelo corpo do ator no que é compreendido como uma consciência de sua constituição, sensibilidade e expressividade. Numa junção artística da sua própria condição existencial com o conhecimento técnico sobre seus recursos físicos, imaginativos, criativos e expressivos.

E que, quase em sua totalidade no teatro, essa aproximação entre ator e obra dramática, se dá pelo personagem. Seja na concepção tradicional surgida nas simulações ritualísticas do homem primitivo, depois desenvolvidas e individualizadas na figura do Téspis[44] do teatro grego, ou nas mais diversas visões que se tem dele no teatro contemporâneo.

> As personagens gregas resumiam um comportamento típico, como imagens arquetípicas. O passado heróico era uma criação coletiva, com situações que cristalizavam um jeito de ser e agir, produtos do que C. G. Jung[45] denominou o inconsciente coletivo. As personagens naquelas circunstâncias extremas adquirem a estatura de símbolos, não por se formarem de abstrações, mas porque sumarizavam uma maneira de estar no mundo. (ROCHA FILHO, 2010)

A pesquisa pretendeu o desenvolvimento de uma abordagem artística ao escolher a personagem Electra do teatro grego, que carregasse esse simbolismo e

---

[44] Ator grego do começo do século V a.C., trazido de Icárias onde teria nascido, pelo Tirano de Atenas Pisístrato, um amante da arte de imitar. É conhecido como o primeiro ator do mundo ocidental, como o inventor da tragédia e também como o primeiro produtor teatral. Quase nada se sabe da vida de Téspis, apenas que teria começado a representar em um Coro, chegando a ser líder de um deles (possivelmente por ser chefe de uma aldeia). Viajou pela Grécia, sozinho ou com o seu Coro, numa carroça que mais tarde ficaria conhecida como "carro de Téspis" que lhe servia de transporte e de palco para as suas representações. Fonte: Wikipedia.

[45] Carl Gustav Jung (Kesswil, 26 de julho de 1875 — Küsnacht, 6 de junho de 1961) foi um psiquiatra suíço e fundador da psicologia analítica, também conhecida como psicologia junguiana. Fonte: Wikipedia.

ao optar por uma adaptação da obra clássica que dialogasse como o Brasil contemporâneo, seja do ponto de vista temático, seja estético, através do gesto e dos recursos expressivos do corpo do ator. Partindo do pressuposto de que é da natureza do ofício do ator, o conhecimento da linguagem artística resultante do domínio criativo e expressivo de seus recursos corporais, verbais e imaginativos. E que da integração especialmente entre corpo, ação, fala e gesto se faz primordialmente a expressão artística do ator.

Tomando como via principal da expressão dramática a figura do personagem e, conseqüentemente, o corpo do ator e seu gesto, como realizadores concretos de sua ação em cena, a linha evolutiva da pesquisa prática conduziu a encenação para um campo mais simbólico, onde o gesto adquiriu um aspecto cada vez mais formal, se distanciando do psicologismo. Conseqüentemente o texto original da tragédia e a sua posterior adaptação, foram sofrendo uma fragmentação e diluição, se entremeando ao gestual e se transformando, muitas vezes em signos sonoros adicionais ao sentido racional do enredo.

E que o gesto, oriundo das descrições de ações contidas no livro e utilizadas como rubricas justapostas às unidades de ação da peça, além de estabelecer uma escrita cênica através do corpo do ator, funciona, sobretudo, como agregador de referências culturais reunidas na obra literária, para uma resultante cênica que sintetize a adaptação.

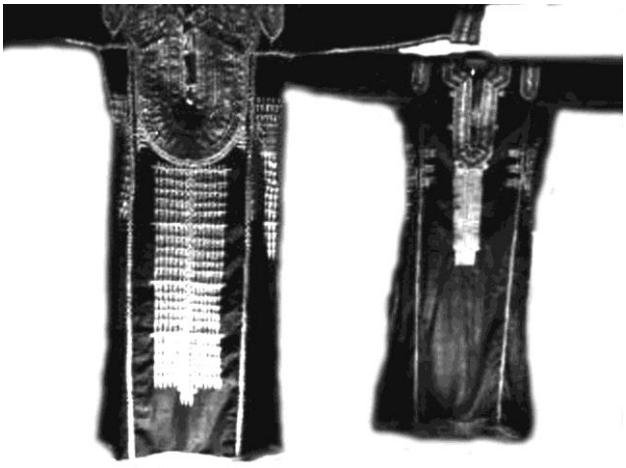


Fig. 26: Túnicas Marroquinas usadas como referência para o figurino de Electra.
Jóias do Deserto. FIESP/SESI. Foto: João Bourbonnais

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. *Poética.* Tradução: Baby Abrão. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1999.

AZEVEDO, Sônia Machado de. *O Papel do Corpo no Corpo do Ator*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BALL, David. *Para Trás e Para Frente- Um guia Para Leitura de Peças Teatrais.* Tradução: Leila Coury. São Paulo: Perspectiva, 1999.

BARBA, Eugenio. *A Canoa de Papel - Tratado de Antropologia Teatral.* Tradução: São Paulo: Hucitec, 1994.

BARBA, Eugenio. *Além das Ilhas Flutuantes.* Tradução: São Paulo - Campinas. Hucitec - UNICAMP, 1991.

BARBOSA, Ana Mae Tavares Bastos. *Arte-Educação no Brasil- das origens ao Modernismo.* São Paulo: Perspectiva, 1978.

BONFITTO, Matteo. *A Cinética do Invisível.* São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 2009.

CAMPOS, Karine Miranda. *O Hibridismo Cultural à Luz das Concepções Bakhtinianas: Inferências Possíveis.* Campo Grande: Revista SOCIODIALETO-UEMS, 2012.

DAGOSTINI, Nair. *O Método de Análise Ativa de K. Stanislavski Como Base Para Leitura do Texto e da Criação do Espetáculo pelo Diretor e Ator.* São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo. 2007.

DORT, Bernard. *La Représentation Emancipée - essai.* Paris: Actes Sud, 1988.

EURÍPEDES. *Alceste / Electra / Hipólito.* Tradução: J.B Mello e Souza. Rio de Janeiro. Ediouro.

FÉRAL, Josette. *Thetricality: The Specificity of Theatrical Language.* Tradução: Ronald P. Bermingham. Paris., 1988.

GALIZIA, Luiz Roberto. *Os Processos Criativos de Robert Wilson.* São Paulo: Perspectiva, 2004.

GUÉNOUN, Denis. *O Teatro É Necessário?* Tradução: Fátima Saadi. São Paulo: Perspectiva, 2004.

GUINSBURG, Jacó *et alii. Semiologia do Teatro.* São Paulo: Perspectiva, 1978.

GROTÓVSKI, Jerzi. *Em Busca de Um Teatro Pobre.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

LARA, Larissa Michelle. *O Sentido Ético-Estético do Corpo na Cultura Popular.* Campinas, [s.n] 2004.

LEÃO, Raimundo Matos de. *Gesto.* Mimus – Revista on line de mímica e teatro físico. Salvador: Padma Ano 2. No. 3. Seção No Glossário.p 37-42. Disponível em: www.mimus.com.br. 2010.

LECOQ, Jacques. *O Corpo Poético - Uma Pedagogia Da Criação Teatral.* Tradução: Marcelo Gomes. São Paulo: Edições SESC SP, 2010.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro Pós-dramático.* Tradução: Pedro Süssekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

MALHADAS, Daisi. *Tragédia Grega - O Mito em Cena*. Cotia: Ateliê Editorial, 2003.

MATIAS, Lígia Borges. *Características pós-modernas no teatro narrativo.* Portal ABRACE, 2009.

MELO NETO, João Cabral de. *A Educação Pela Pedra.* Rio de Janeiro: Editora do Autor. 1966.

MURDOCK, Maureen. *A Filha do Herói: Mito, História e Amor Paterno.* Tradução: Sâmia Rios. São Paulo: Summus, 1998.

NIETZSCHE, Friedrich. *A Filosofia na Era Trágica dos Gregos.* Tradução: Gabriel Valladão Silva. Porto Alegre: L&PM, 2011.

OLIVEIRA, Elinês de AV. *Teatro Como Sistema Modelizante.* In CULTCODES - Semiótica da Cultura. São Paulo: PUC, 1998.

PALLOTINI, Renata. *Introdução à Dramaturgia.* São Paulo: Brasiliense, 1983.

PAVIS, Patrice. *Dictionnaire Du Théâtre.* Paris: Dunod. 1996

REGO, José Lins do. *Fogo Morto.* Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

RINNE, Olga. *Medeia - O Direito à Íra e ao Ciúme.* São Paulo: Cultrix, 2011.

ROUBINE, Jean-Jacques. *Introdução às Grandes Teorias do Teatro.* Tradução: André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Ler o Teatro Contemporâneo.* Tradução: Andréa Stahel M. da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

SERRURIER, Catherine. *Elogio às Mães Más.* Tradução: Sonia Goldfeder. São Paulo: Summus, 1993.

SILVA, Armando Sérgio da (organizador). *CEPECA - Uma Oficina de PesquisAtores.* São Paulo: Associação dos Amigos da Praça, 2010.

SLADE, Peter. *O jogo Dramático Infantil.* Tradução: Tatiana Belinky. São Paulo: Summus, 1978.

SÓFOCLES. *Antígona.* Tradução: Donaldo Schüler. Porto Alegre: L&PM, 1999

SÓFOCLES. *Electra.* Tradução: Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1956

SÓFOCLES. *Rei Édipo.* Tradução: Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1950.

STANISLAVSKI, Constantin. *A Preparação do Ator.* Tradução: Pontes de Paula Lima. Rio de janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

SPOLIN, Viola. *Improvisação Para o Teatro.* São Paulo: Perspectiva, 1980.

VIANA, Fausto e MUNIZ, Rosane. *A originalidade de uma artista mais que brasileira: a francesa Ded Bourbonnais. In Diário das Escolas - cenografia PQ'11.* São Paulo: FUNARTE, 2011.

ANEXO 1

AMARRAS

ADAPTAÇÃO DO TEXTO

Inspirado livremente em *Electra* de Sófocles

Adaptação de João Bourbonnais

CAC – ECA – USP

Mestrado

Orientação: Prof. Armando Sérgio da Silva

Cepeca

UNIDADE 1 Pg. 1 (da tradução original) *Preceptor reintroduz Orestes em sua terra natal. O RETORNO.*

PRECEPTOR - Filho de Agamenon, aí está a tua terra sagrada, que há tanto tempo você queria ver. De onde te levei há tantos anos, a pedido da tua Irmã Electra, enquanto matavam teu pai.

UNIDADE 2 Pg. 1 *Preceptor incentiva Orestes a se vingar. VINGANÇA.*

Salvei e cuidei de você, para que você voltasse como vingador. Agora devemos fazer o que tem que ser feito. Está amanhecendo e não podemos demorar. Antes que alguém da casa nos veja.

UNIDADE 3 Pg. 2 *Orestes enaltece a lealdade do Preceptor. APOIO.*

Orestes - Meu amigo fiel. Mesmo velho, tua força me incentiva!

UNIDADE 4 Pg. 2 *Orestes instrui o Preceptor. PLANO.*

ORESTES - Fui inspirado por Deus a vingar a morte do meu pai com minhas próprias mãos. Vou explicar o meu plano e você me diz se concorda e o que acha que devemos mudar: você vai até a casa e procura saber de tudo o que acontece lá. Como você está velho, não vão te reconhecer. Diz que é um estrangeiro e que eu morri num acidente.

UNIDADE 5 Pg. 2 *Orestes informa sobre suas pretensões de cumprir suas obrigações fúneberes. HOMENAGEM.*

Enquanto isso vou colocar oferendas no túmulo do meu pai.

UNIDADE 6 Pg. 3 *Orestes atribui poder ao seu regresso. RETORNO.*

Conta às pessoas da casa que fui cremado e que minhas cinzas estão nesse vaso. A notícia da morte traz fama ao falecido e quando eu reaparecer entre os inimigos, vai ser marcante! A justiça vai purificar a casa do meu pai e tudo que é meu, vai voltar a me pertencer!

UNIDADE 7 Pg. 3 *Orestes põe seu plano em ação. INICIO.*

É isso. Faz a tua parte. Depois eu vou e que a sorte nos ajude.

UNIDADE 8 Pg. 4 *Preceptor adverte Orestes sobre suas obrigações fúnebres. EXÉQUIAS.*

ELECTRA - (*de dentro da casa*) Aaahh... como sou infeliz!

PRECEPTOR - Parece ser o lamento de alguma empregada da casa!

ORESTES - Será que é Electra? Devo ficar aqui, ouvindo esses gemidos?

PRECEPTOR - Não, você deve levar as oferendas ao teu pai, para que a sorte favoreça a nossa missão.

UNIDADE 9 Pg. 4 *Electra lamenta a morte do pai. LAMENTO.*

(*Saem, cada um para um lado. Electra vem da casa, seguida pelo coro)*

ELECTRA - Luz do dia e ar que cobre o mundo, quanto já ouviram do meu lamento por tantos golpes no meu peito ferido (dilacerado), depois de cada noite escura? Minha cama detestada é testemunha das noites de insônia e do choro por meu pai, que não tombou na guerra, mas foi assassinado por minha mãe e por seu amante Egisto. Houve o meu lamento, meu pai, morto pela traição e injustiça.

UNIDADE 10 Pg. 5 *Electra não se conforma com a injustiça da morte do pai. INCONFORMISMO.*

Nunca vou parar de chorar, enquanto houver a luz do dia. Meus gritos não vão cessar na frente da casa do meu pai! Vem vingança, manda de volta o meu irmão! Sozinha, não posso suportar o peso das mágoas que me esmagam!

UNIDADE 11 Pg. 6 *Coro dissuade Electra de sua depressão. CONTESTAÇÃO.*

CORO - Ah, Electra, filha da mais perversa das mulheres!... Por que ainda lamentar , por quem foi vítima da trama dessa mãe traidora? Por que só chorar por um pai que foi vítima de mãos criminosas. Morra quem matou, se é que posso falar assim!

ELECTRA – Minhas amigas, eu entendo que vocês querem aliviar a minha mágoa, mas não consigo deixar de lamentar por meu pai. Pelo amor que vocês têm por mim, me deixem no meu desespero, eu peço!

CORO – Mas você não vai fazer teu pai voltar do outro mundo, destino de todos nós, com teu choro e o teu desespero. Se entregar a essa dor sem fim, assim descontrolada, não vai aliviar o teu tormento! Por que procurar a desgraça?

UNIDADE 12 Pg. 6 *Electra alega que sua dor é especial. FILHA.*

ELECTRA – Quem não chora a morte de um pai não tem coração. Estou presa no meu sofrimento e vou chorar para sempre.

CÔRO - Tua irmã também sente, mesmo ainda morando na casa. Mas você sofre demais. Orestes também sofreu, mas um dia vai voltar.

ELECTRA - Espero por ele, esmagada pela desgraça. Ele esqueceu o que sofreu. Dizem que quer voltar, mas ele não vem.

CORO - Coragem, filha! Confia em Deus. Não exagera contra os inimigos nem se esqueça deles; o tempo acalma tudo. Teu irmão não te esqueceu.

ELECTRA - Sim, mas já perdi a melhor parte da minha vida, não agüento mais... estou morrendo sem filhos, sem amigos para me protegerem, sem direitos, sou uma escrava na casa do meu pai.

UNIDADE 13 Pg. 8 *Coro e Electra relembram o assassinato. LEMBRANÇA.*

CÔRO - Obra de Deus ou de mortal, foi uma cena horrível, quando seu pai caiu gemendo, golpeado impiedosamente pelo machado de bronze!

ELECTRA - Esse foi o dia mais triste da minha vida! Os golpes dados por aqueles dois acabaram com a minha vida também. Que Deus castigue os dois e que nunca mais tenham alegria por terem cometido crime tão grande!

UNIDADE 14 Pg. 9 *Coro aconselha Electra. CONSELHO.*

CORO - Tenta se controlar! Não vê que esses sentimentos te causam muitas mágoas? Alimentando o confronto, você piora a tua situação com teu rancor exagerado. Não adianta lutar contra os poderosos.

UNIDADE 15 Pg. 9 *Electra repele o coro. ORDEM.*

ELECTRA - Esse acontecimento terrível me faz ser assim! Não posso disfarçar a minha raiva. Não vou me calar nunca, diante dessa desgraça! Quem pode querer que eu aceite qualquer palavra de consolo? Me deixem só, minhas amigas. Meu mal nunca vai ter cura. Nunca vou me livrar das minhas mágoas e parar de chorar.

UNIDADE 16 Pg. 9 *Coro alerta Electra. CUIDADO.*

CORO - É por gostar de você que estou falando, como uma mãe. Não junte mais desgraça ao teu sofrimento.

UNIDADE 17 Pg. 9 *Electra questiona a impunidade. PUNIÇÃO.*

ELECTRA - Pode existir calma no desespero? Falem: é justo esquecer os mortos? Quem faz isso? Não quero ser assim. Não posso ter qualquer riqueza e viver bem, se me calar e esquecer o meu pai. Se quem é assassinado é nada e quem mata não tem que pagar por seu crime, então é o fim de toda vergonha e respeito entre as pessoas.

UNIDADE 18 Pg. 10 *Corifeu se solidariza com Electra. SOLIDARIEDADE.*

CORIFEU - Apoio a tua vontade. Se não posso te convencer, seja como você quer! Nós estamos com você!

ELECTRA - Sinto vergonha de me abandonar a essa dor. Mas tenham paciência comigo, sou levada a isso pelo mal que me fazem.

UNIDADE 19 Pg. 10 *Electra sintetiza* suas motivações. *POLÍTICA.*

Seria normal reagir de outro jeito, quando estou vendo a destruição rápida da nossa família? Em vez de mãe, uma inimiga terrível; na casa onde devia mandar, sou escrava dos assassinos do meu pai. Podem imaginar a minha vida, vendo Egisto no lugar do meu pai morto, usando suas roupas e fazendo oferendas sagradas no mesmo lugar onde aconteceu o crime monstruoso? Vendo o cinismo do assassino na cama da minha mãe (se é mãe, quem divide a cama com um homem desses). Ela, sem medo da vingança, festeja a morte do meu pai, como se o crime fosse uma coisa boa.

UNIDADE 21 Pg. 11 *Electra reproduz as injúrias da mãe. ATAQUE.*

O que posso fazer? Chorar. Choro na solidão da casa do meu pai, enquanto festejam. Mas o meu choro não alivia. Porque essa mulher, que finge ser boa, me ataca com ofensas: “sua peste”, “só você perdeu o pai?” “ninguém mais é infeliz?” “Só você?” “Maldita, que Deus não te ajude”. É assim que me insulta. E quando falam que Orestes vai voltar, fica furiosa: “A culpa é tua!” “Salvou teu irmão, esperando que ele volte para atacar a tua mãe.” “Mas você vai ser castigada!” Tudo com o apoio do marido, um covarde que só luta com a ajuda das mulheres.

UNIDADE 22 Pg. 12 *Electra anseia pela volta do irmão. ESPERA.*

Indefesa, só posso esperar por Orestes, para acabar com meu sofrimento. Enquanto espero, me acabo, desanimo... a volta dele é uma promessa e já não acredito em mais nada.

UNIDADE 23 Pg. 12 *Corifeu sonda Electra sobre Orestes. INVESTIGAÇÃO.*

Ainda pensam que devo me controlar? No meio de tanto mal só me resta ser má também.

CORIFEU - Tem coragem de falar assim? E se Egisto ouve? Ou não está em casa?

ELECTRA - Está longe daqui. Senão nem na porta eu poderia chegar. Foi para o campo.

CORIFEU - Posso fazer uma pergunta?

ELECTRA - Sim.

CORIFEU - É sobre teu irmão. Sabe se ele volta logo?

ELECTRA - Só fica na promessa de que vai voltar.

CORIFEU - É normal que ele tenha dúvida, antes de tomar uma decisão tão importante.

ELECTRA - Mas eu não tive dúvida na hora de salvar ele!

CORIFEU - Coragem! Orestes é um grande homem e não vai abandonar quem precisa dele.

ELECTRA - Acredito. De outro jeito eu não ia conseguir viver.

UNIDADE 24 Pg. 13 *Cris justifica sua cautela. MEDO.*

CORIFEU - Silêncio, aí vem tua irmã, trazendo oferendas para o morto.

(*Entra Cris*)

CRIS - Por quê você está aqui de novo, chorando na porta da casa? Ainda não aprendeu, depois de tanto tempo, que o rancor só alimenta esperanças que não valem nada? Você sabe que eu também sofro com essa desgraça; poderia mostrar o que sinto, mas é melhor ter cuidado e não tentar nada. Se você também pensasse assim! Eu sei que a

justiça está com você e não comigo. Mas se quero ser livre, devo me curvar aos poderosos.

UNIDADE 25 pg. 14 *Electra exige um posicionamento da irmã. COBRANÇA.*

ELECTRA - Que coisa! Teu pai foi um homem tão importante e você consegue esquecer, só se preocupando em ficar bem com essa mãe desnaturada! Você aprendeu todos esses conselhos com ela; Não é capaz de dizer uma palavra que seja tua. Então escolhe: ser corajosa ou ser cuidadosa esquecendo os amigos. Você disse agora mesmo que, se pudesse, mostrava o teu ódio pelos dois; mas a mim, que faço tudo por nosso pai, que quero vingar ele, você não dá nenhum apoio e ainda quer me impedir.

UNIDADE 26 Pg. 14 *Electra acusa a irmã. COMPARAÇÃO.*

Além da nossa desgraça tem a tua covardia! Pode falar ou deixa que eu fale que você ia gostar de acabar com o meu choro. Vivo mal, mas suficiente para combater nossos inimigos e dar satisfação ao morto, se é que os mortos podem sentir satisfação. O teu ódio só existe nas palavras; na verdade você segue os carrascos do teu pai. Eu não vou me curvar a eles, mesmo eles me prometendo os presentes de que agora você gosta tanto. Continua com a mesa farta e os dias abundantes. Eu me satisfaço com o que minha consciência deixa. Não quero as tuas vantagens e nem você devia querer, se tivesse bom senso. Não quer juntar teu nome ao do teu pai, prefere a tua mãe, para aumentar mais a tua baixeza, traindo teu pai e teus amigos!

UNIDADE 27 Pg. 15 *Corifeu pondera sobre a discussão entre as irmãs. APARTE.*

CORIFEU - Por Deus, não se entregue à raiva! As palavras das duas são boas, se vocês ouvirem o que cada uma tem a dizer.

UNIDADE 28 Pg. 15 *Cris previne Electra sobre a punição. AVISO.*

CRIS - Se você quer mesmo saber, vou falar: se você não mudar de atitude, vão te mandar pra onde nunca mais vai ver a luz do sol; jogada viva numa caverna tenebrosa, longe daqui, vai lamentar pelo te sofrimento. Pensa antes e não me culpa depois, quando sofrer. É hora de tomar cuidado.

ELECTRA - Então eles decidiram fazer isso comigo?

CRIS - Não duvide. Assim que Egisto voltar.

UNIDADE 29 Pg. 16 *Electra <u>desafia</u> a punição. DESAFIO.*

ELECTRA - Se só depende disso, então que volte logo!

CRIS - Você está louca! O quê está dizendo?

ELECTRA - Que volte logo! Não tenho medo.

CRIS - Para você sofrer ainda mais? Perdeu o juízo?

ELECTRA - Assim vou ficar longe de toda essa gente!

CRIS - Não se preocupa nem com a tua vida que está levando agora?

ELECTRA - Minha vida é ótima...

CRIS - Poderia ser se você fosse razoável.

UNIDADE 30 Pg. 17 *Electra <u>se recusa</u> a compactuar com o poder*. *CONTESTAÇÃO.*

ELECTRA - Você não vai me convencer a trair os meus amigos!

CRIS - Estou te ensinando a obedecer aos mais fortes.

ELECTRA - Isso não serve para mim!

CRIS - Eu sei, mas prefiro não sofrer por teimosia.

ELECTRA - Prefiro sofrer respeitando o nosso pai!

CRIS - Eu sou assim e acho que ele ia me perdoar.

ELECTRA - Essas palavras são dos covardes!

CRIS - Você não acredita em mim, então. Nem vai ouvir meu conselho.

ELECTRA - Não! Nunca vou ser tão louca!

UNIDADE 31 Pg. 18 *Electra interroga a irmã. INQUÉRITO.*

CRIS - Então vou indo.

ELECTRA - Para onde? Essas oferendas são para quem?

CRIS - São para meu pai. Minha mãe mandou.

ELECTRA - O quê está dizendo? Para o maior inimigo dela?

CRIS - Para a vítima dela, pode falar.

ELECTRA - E por que ela quis fazer isso?

UNIDADE 32 Pg. 19 *Cris revela o pesadelo da mãe. SONHO.*

CRIS - Por causa de um pesadelo.

ELECTRA - Até que enfim Deus vem me ajudar!

CRIS - O medo dela te deixa feliz?

ELECTRA - Respondo se você me contar a visão que ela teve.

CRIS - Sei pouco para contar.

ELECTRA - Conta o que sabe. À vezes umas poucas palavras podem atrapalhar ou ajudar.

CRIS - Dizem que ela viu nosso pai ressuscitado. Que ele plantou a bengala no chão e dela nasceu uma árvore enorme que cobriu toda a nossa terra. Foi esse o sonho. Quando ela acordou, rezou e, de medo, pensou nessas oferendas. Pelo amor de Deus, irmã, me escuta. Não vai se perder nessa loucura; agora você me manda embora, depois vai me procurar, na hora da desgraça!

UNIDADE 33 Pg. 20 *Electra repudia as oferendas da mãe. SACRILÉGIO.*

ELECTRA - Não deixa nada disso chegar perto do túmulo! Nem a lei dos homens nem a de Deus podem aceitar as oferendas de uma esposa tão perversa. É melhor jogar fora ou enterrar, longe do meu pai. E quando tua mãe morrer vai encontrar, guardadas para ela. Se ela tivesse o mínimo de sentimento, nunca ia pensar em rezar no túmulo da sua própria vítima! Acha que o morto vai aceitar presentes, de mãos manchadas pelo crime? Mãos que mataram como se ele fosse um inimigo, mãos perversas que limparam o sangue ainda quente nos cabelos dele? Você pensa que presentes apagam o crime? Não! Joga isso fora e coloca um pouco do teu cabelo no túmulo. Eu só posso dar um pouco do meu cabelo sem perfume e esse cinto pobre.

UNIDADE 34 Pg. 21 *Electra conclama a irmã a um rito sagrado. APELO.*

Ajoelha na frente do túmulo e reza para nosso pai sair de dentro da terra e nos ajudar contra nossos inimigos. Mandar seu filho para acabar com eles! Se o nosso pedido for atendido, no futuro nós vamos até o túmulo dele com muito mais oferendas do que essas. Nosso pai tem participação nesse sonho sinistro da nossa mãe. Se você me escutar, vai ajudar a você mesma, a mim e ao nosso pai querido, que hoje descansa no outro mundo.

CORO - As palavras dela fazem sentido. Seja justa, obedeça!

CRIS - Vou obedecer. Não tem porque eu ir contra a justiça, a razão me manda obedecer. Enquanto isso, não falem nada! Se a minha mãe descobrir, vou pagar caro pela desobediência!

UNIDADE 35 Pag. 22 *Coro acata a profecia. PREMONIÇÃO.*

CORO - Se não estou errado ou louco, a justiça que foi anunciada vai chegar, trazendo a vitória merecida. Ele vai nos vingar, filha, e logo. Esse sonho é muito animador. Teu pai não foi esquecido e nem o machado de bronze que matou ele. A vingança está chegando disfarçada numa armadilha de muitas mãos. Os assassinos se divertiram no casamento traiçoeiro e criminoso. Agora o sinal indica que o castigo está chegando. Se essa visão noturna não quer dizer nada, então não existe mensagem para ninguém, nem nos sonhos nem nas previsões. Há muito tempo que uma maldição assombra essa casa.

(*A mãe sai da casa, trazendo oferendas)*

MÃE - Estou vendo que aproveitou para sair de novo, enquanto Egisto não está. Já que ele não deixa você sair, para falar mal dos outros. Você não liga para mim, mesmo contando a todos que sou injusta e te maltrato. Não deixo de ter consideração por você. Se sou dura é porque você provoca.

UNIDADE 37 Pg. 23 *Cliptemnestra justifica seus atos. IFIGÊNIA.*

Você me acusa de ter matado o teu pai. Sim, fui eu mesma, não vou negar. Mas foi por justiça também e você devia respeitar. Foi esse pai, por quem você não pára de chorar,

que matou minha filha, sem nem pensar em como eu sofri para ela nascer. Para vingar o irmão dele? Perdeu todo o amor por meus filhos? Também foi cruel. E a minha filha morta falaria como eu se pudesse. Então porque me arrepender? Se você não concorda comigo, vê se está sendo justa, antes de culpar os outros.

ELECTRA - Não vai dizer agora que eu provoquei e você só respondeu.

UNIDADE 38 Pg. 24 *Electra desqualifica as motivações de Cliptemnestra. DIÁLOGO.*

Se você deixar vou falar o que penso sobre o meu pai e minha irmã.

MÃE - Deixo. Se você falasse sempre assim, não seria desagradável ouvir.

ELECTRA - Vou falar. Você confessa que matou meu pai. Pode ter palavras mais sujas, mesmo sendo justo ou não? Não matou por justiça, mas influenciada pelo homem nojento com quem você vive até hoje!

UNIDADE 39 Pg. 25 *Electra legitima religiosamente o sacrifício de Ifigênia. DEUS.*

O povo diz que meu pai caçou onde não devia, matou um animal sagrado e como punição, a natureza pediu o sacrifício da filha. Para acabar com a maldição de Deus sobre a nossa família. Sacrificou a filha contra sua vontade.

UNIDADE 40 Pg. 25 *Electra desqualifica a mãe. INDIGNIDADE.*

Não foi pelo irmão dele. Mas vou pensar como você: se ele matou a filha, para ajudar o irmão, isso te dá o direto de matar ele? Não viu que aplicando essa lei, estava preparando teu próprio castigo? Na vingança de morte com morte, você ia ser a primeira morta e o teu castigo, justo. Mas tuas desculpas não me convencem, porque você pratica um crime ainda mais infame: convive como mulher com o animal que te ajudou a trucidar meu pai. Tem filho com ele e nós, que somos os filhos do primeiro casamento, você expulsa de casa. Devo concordar com isso? Ou faz isso para vingar a filha? Se é assim,

não existe mais vergonha: pode amar um inimigo por vingança? Não posso dar conselho, você vai dizer que estou falando mal da minha mãe, mas eu te considero mais carrasco do que mãe, tão grande é o mal que você me faz, para satisfação do teu marido.

UNIDADE 41 Pg. 26 *A mãe exige respeito à sua posição. AUTORIDADE.*

Orestes, salvo com muito custo das tuas mãos, vive a vida humilhante de exilado. E você me acusa de salvar ele para punir o teu crime mais tarde. Faria isso se pudesse, pode ter certeza! Você me acusa de ser desleal, arrogante ou sem vergonha, tenho essas qualidades, herdei de você. Não nego o sangue!

CORIFEU - É só rancor, nem se preocupa mais se está sendo justa ou não.

MÃE - O que merece essa criatura? Insulta assim a sua mãe, já idosa... não acham que é capaz de coisas piores, sem nenhuma vergonha?

ELECTRA - Mesmo você não acreditando, tenho vergonha sim. Não sou mais criança mas faço isso influenciada pelo teu péssimo exemplo. O mal faz a gente agir mal.

MÃE - Desavergonhada! Encontra tanto assunto no que eu falo e faço!

ELECTRA - Você faz as coisas que sou obrigada a falar de você!

MÃE - Esse atrevimento vai te custar caro! Egisto vai te castigar!

ELECTRA - Viu? Depois de me deixar falar, sente ódio e não agüenta me ouvir!

MÃE - Não quer que eu leve as oferendas, depois de te deixar falar essas coisas horríveis?

ELECTRA - Vai, estou pedindo, vai rezar. Esquece o que eu falei, não vou falar mais nada.

UNIDADE 42 Pg. 28 *Cliptemnestra reza. SÚPLICA.*

MÃE - Deus, me livra dos meus medos! Não estou entre amigos, é perigoso mostrar o que penso enquanto ela está por perto. Levada pela raiva vai espalhar boatos maldosos pela cidade toda. Vou falar pouco. Se o que sonhei for para o meu bem, que se realize! Mas se for a previsão de um desastre que vai acontecer, joga tudo contra os nossos inimigos! Se alguém está tramando contra mim, não deixa! Peço para continuar sendo a dona dessa casa, apoiada pelos filhos que não me odeiam. Senhor, recebe as minhas preces e atende meu desejo! O senhor conhece todos os meus segredos.

_____

___

UNIDADE 43 Pg. 29 *Preceptor comunica a suposta morte de Orestes. MENTIRA.*
(Entra Preceptor e fala com o coro)
PRECEPTOR - Esta é a casa de Egisto?

CORIFEU - É aqui mesmo.

PRECEPTOR - E aquela é a dona da casa?

CORIFEU - Ela mesma.

PRECEPTOR - Senhora, trago novidades!

MÃE - Recebo com satisfação essa informação, mas são da parte de quem?

PRECEPTOR - Um amigo de outra cidade.

MÃE - Então são boas notícias.

PRECEPTOR - Vou ser direto: Teu filho Orestes, morreu.

ELECTRA - Ai que desgraça! Agora estou perdida.

MÃE - O que foi que disse? Não liga para ela!

PRECEPTOR - Orestes morreu.
ELECTRA - Estou perdida! É o meu fim!

MÃE - fica quieta! Não se mete!

UNIDADE 44 Pg. 31 *Preceptor detalha a suposta morte de Orestes. INVENÇÃO.*

PRECEPTOR - Vim para isso, vou contar tudo. Orestes foi participar de uma corrida de cavalos. Sempre foi o melhor cavaleiro. Nunca vi um cavaleiro tão vitorioso como ele. Ganhou várias corridas e o povo aclamava seu filho. As provas eram duras mas corriam normalmente. Só que quando o deus manda a desgraça, nem mesmo o forte consegue evitar. Na corrida do dia seguinte, tinha muitos cavaleiros. Assim que foi dada a largada, todos dispararam, tocando seus cavalos. A pista tremeu com o barulho do galope, levantando uma nuvem de poeira. Os cavaleiros batiam nas montarias, tentando ultrapassar o adversário. Os cavalos bufavam e relinchavam, com o corpo espumando. Orestes cavalgava com velocidade, contornando a pista. Tudo ia bem até que o cavalo que vinha na frente tropeçou, fazendo os que vinham atrás caírem, derrubando os cavaleiros. Seu filho, que vinha atrás, acelerou a montaria para passar, mas também foi derrubado pelos cavalos caídos. Seus braços ficaram presos nas rédeas e ele foi arrastado pelo cavalo que levantou e saiu correndo. A multidão gritou de pena, vendo o campeão sendo arrastado pelo chão. Quando conseguiram soltar as rédeas, nem os amigos que estavam na corrida, conseguiram reconhecer o cadáver coberto de sangue. Ele foi cremado e as cinzas estão nesse vaso. O que aconteceu é muito mais triste do que as minhas palavras conseguem dizer.

CORIFEU - Agora acabou a raça poderosa dessa família!

MÃE - Deus! Não sei o quê dizer dessa notícia... alegre? Ou terrível, mas boa? Que sina! Minha desgraça me salva a vida...

PRECEPTOR - Por que a notícia lhe deixou tão

MÃE - Ser mãe é uma coisa estranha... não conseguimos odiar os filhos, nem quando somos maltratadas por eles...

PRECEPTOR - Então, não importa o que contei?
MÃE - Tem importância sim! Você trouxe a prova da morte dele. Que nasceu de mim e me abandonou. Deixando quem criou ele e fugindo pra uma terra estrangeira. Depois que foi embora nunca mais vi e não pára de me acusar e ameaçar, me tirando o sono, morta de medo. Mas agora estou livre desse pavor. Livre dele e da irmã, que suga o meu sangue. Vou viver em paz, mesmo com ela aqui!

ELECTRA - Como sou infeliz! Meu irmão, você teve um destino tão cruel e ainda é xingado pela tua mãe. Agora que tudo “melhorou”...

MÃE - Você não, mas ele está bem.

ELECTRA - Não estão ouvindo esse crime?

MÃE - É o destino.

ELECTRA - Pode xingar! Dessa vez você ganhou!

MÃE - E vocês não vão me tirar a vitória!

ELECTRA - Não vamos conseguir calar a tua boca...

MÃE - Eu pagava pra calarem a tua.

PRECEPTOR - Cumpri a minha missão, vou embora.

MÃE - Pode ficar! Você é bem vindo como o seu patrão. Vamos entrar. Deixa ela aí berrando com os outros.

(Mãe e Preceptor/Mensageiro entram na casa)

UNIDADE 47 Pg. 37 *Electra se conscientiza de sua solidão. DESAMPARO.*

ELECTRA - Ela parece que está sofrendo? Chora pelo filho que morreu? Foi embora rindo! Como sou infeliz! Orestes, Morrendo você me matou. Quando foi embora, levou as minhas esperanças de ia viver e voltar para me vingar e ao nosso pai. A quem pedir ajuda? Vou ter que me conformar com meu destino: ser escrava dos assassinos do nosso pai! Mas não volto pra junto dessa gente! Vou ficar aqui fora e só, sem amigos, morrendo aos poucos. Se atrapalho vocês assassinos, então me matem! Se isso é viver, prefiro a morte!

CORO - Onde está a luz de Deus? Piedade!

ELECTRA - Ai!

CORIFEU - Por que chora, filha? Não se lamente tanto!

ELECTRA - Só me sobrou o choro e ainda sou provocada?

CORIFEU - Porque diz isso?

ELECTRA - Falando em Deus, você dá esperança pelos que já morreram.

CÔRO - Você só vive lembrando as desgraças.

ELECTRA - Sei muito bem, é uma tristeza sem fim.

CÔRO - Estamos vendo.

ELECTRA - Me deixem, já não acredito que meu irmão vai voltar.

UNIDADE 48 Pg. 40 *Electra lamenta a ausência na morte do irmão. FRUSTRAÇÃO.*

CÔRO - Um dia todos morrem.

ELECTRA- Mas morrer assim, arrastados por cavalos desembestados, preso nas rédeas?

CÔRO- Desgraça!

ELECTRA - Em terras estranhas, longe das minhas mãos, das minhas lágrimas!

UNIDADE 49 Pg. 40 *Cris anuncia a volta de Orestes. ESPERANÇA.*

(Entra Cris correndo)

CRIS - Corro de alegria, minha irmã, porque trago novidades maravilhosas, que vão acabar com a tua amargura!

ELECTRA - Trouxe alívio para minhas mágoas?

CRIS - Orestes voltou!

ELECTRA - Está louca, zombando da nossa desgraça?

CRIS - Não! Pela memória de nosso pai, não estou brincando. Tenho certeza que ele voltou!

ELECTRA - Ai... quem contou essa novidade, em que você acredita tão depressa?

CRIS - Não estou acreditando por ouvir falar, mas por ver! São provas que não me deixam duvidar.

ELECTRA - São provas claras? Isso é loucura!

Unidade 50 Pg. 42 *Cris comprova sua crença no retorno de Orestes. VESTÍGIOS.*

CRIS - Só vai saber se estou lúcida ou louca se me deixar contar o que sei.

ELECTRA - Conta, então.

CRIS - Escuta. Quando cheguei no túmulo de nosso pai, vi flores ainda frescas. Fiquei espantada, mas me controlei e procurei ver se tinha alguém por perto. Cheguei mais perto e vi cabelos ainda brilhantes. A imagem de nosso irmão veio na minha mente, minha alma sentiu a presença dele! Os cabelos só podem ser dele. Você está proibida de levar oferendas e não são meus. Nossa mãe não se interessa por isso e não levaria sem mostrar para todos. Só podem ser de Orestes! Coragem irmã! As desgraças podem acabar e este pode ser o começo de dias melhores!

UNIDADE 51 Pg. 43 *Electra desilude Cris. TESTEMUNHO.*

ELECTRA - Que pena tenho de você...

CRIS - Por quê? Não ficou feliz?

ELECTRA - Você não tem idéia de como está sonhando...

CRIS - Devo duvidar do que os meus olhos viram?

ELECTRA - Orestes está morto, infeliz! Com ele morreram nossas esperanças; não podemos contar com ele.

CRIS - Que desgraça... tem certeza de que ele morreu?

ELECTRA - Que contou viu Orestes morrer.

CRIS - Onde está ele?

ELECTRA - Lá dentro, com nossa mãe, que está muito feliz.

CRIS -.. mas quem trouxe as oferendas que falei?

ELECTRA - Alguém mandado por Orestes enquanto morria.

CRIS - ... vim tão feliz com notícias que achava que eram alegres e somos derrubadas por um novo golpe!

ELECTRA - Caso encerrado, mas se você me ouvir, talvez o nosso sofrimento diminua.

CRIS - Será possível ressuscitar os mortos?

ELECTRA - Não estou dizendo isso!

UNIDADE 52 Pag. 45 *Electra tenta persuadir a irmã. RETOMADA.*

Acha que sou louca?

CRIS - Você pretende alguma coisa que depende da minha ajuda?

ELECTRA - Seja corajosa e aceita os meus planos.

CRIS - Se puder ajudar, conta comigo.

ELECTRA - Você sabe que não se faz nada sem esforço.

CRIS - Vou até onde tiver força...

ELECTRA - Vou dizer o quero fazer. Estamos sozinhas. Nossos amigos morreram. Quando Orestes estava vivo, eu tinha esperança de ver ele voltar e vingar a morte do nosso pai; mas agora só me resta você e tem que me ajudar a matar Egisto. Não vamos ter mais segredos. Quanto tempo você ainda vai ficar parada? Ainda tem esperança? Vai chorar quando tirarem tudo que nosso pai deixou? E quando não tiver marido? Egisto não vai deixar que a gente tenha filhos. Se aceitar o meu conselho, vai mostrar amor por

nosso pai e Orestes, e vai ser livre de novo; além de ter vários pretendentes, pois todos valorizam as pessoas nobres.

_____

UNIDADE 53 Pg. 46 *Electra vislumbra a possível glória com sua ação. HONRA.*

ELECTRA - Pensa no sucesso que vamos ter! As pessoas dizendo: “Essas são as duas irmãs que salvaram sozinhas a sua herança!” “Seus inimigos estavam no poder, mas elas, corajosas, vingaram a morte do pai!” “Merecem respeito e de todas as honras por seu valor!” Vamos, minha irmã, tenha fé! Lute por teu pai e teu irmão. Vamos acabar com nosso sofrimento. Só os covardes podem viver sem honra!

_____

UNIDADE 54 Pag. 47 *Cris alerta para a fraqueza da condição feminina. MULHER.*

CORIFEU - Nessas horas, o bom senso é muito útil a quem ouve e a quem fala.

CRIS - Sim, se ela fosse prudente, falava com mais cuidado. Não pode contar com mais ninguém e ainda consegue ser corajosa. E quer que eu siga seus planos? Não percebe que é uma mulher e tua força menor que a deles. A riqueza dos teus inimigos aumenta enquanto a nossa é cada vez menor. Como sobreviver enfrentando inimigos tão poderosos? Se alguém ouviu o que você disse, vamos sofrer ainda mais. E o que vai adiantar morrer agora para ser aplaudida depois? Pior que morrer é querer a morte ainda em vida. Eu imploro, minha irmã, domine esse ódio, antes que acabem com a gente! Vou tomar cuidado para que as tuas palavras não piorem as coisas; seja prudente, respeitando quem manda.

CORIFEU - Atende a tua irmã! Nada é mais importante que a prudência.

ELECTRA - Sabia que você não ia querer.

_____

UNIDADE 55 Pg. 48 *Electra reafirma sua posição de combate. GUERRA.*

Que assim seja: vou fazer tudo sozinha! Estou decidida!

CRIS - Porque não foi tão decidida quando nosso pai morreu?

ELECTRA - Eu não era diferente, mas não estava madura.

CRIS - Seria melhor continuar imatura.

ELECTRA - Esquece, não conto mais com você.

CRIS - As conseqüências só podem ser horríveis.

ELECTRA - Respeito teu cuidado, não teu medo!

CRIS - Vou ficar tranqüila quando você me agradecer.

ELECTRA - De mim você não deve esperar gratidão.

CRIS - Muita coisa ainda vai acontecer, não tenha tanta certeza.

ELECTRA - Vai embora! Você não quer me ajudar.

CRIS - Quero, mas você não quer ouvir a voz do bom senso.

ELECTRA - E quando for, conte tudo a tua mãe!

CRIS - Por quê? Não tenho nenhum rancor de você.

ELECTRA - Mas quer ver a minha derrota!

CRIS - Só penso no teu bem.

ELECTRA - Devo fazer só o que você acha certo?

CRIS - Quando você for sensata, te apoio.

ELECTRA - Pena falar bonito e agir tão mal...

CRIS - É o que você está fazendo.

ELECTRA - Não estou sendo justa?

CRIS - Nem sempre a justiça é a melhor solução.

ELECTRA - Não quero viver debaixo dessa lei!

CRIS - Segue esses planos, depois vai me dar razão.

ELECTRA - Vou seguir e você não vai conseguir impedir.

CRIS - Não vai mesmo mudar de opinião?

ELECTRA - Nada pior que opiniões que mudam.

CRIS - Você sempre discorda de mim!

ELECTRA - Estou decidida!

CRIS - Então, vou embora; Você não quer me ouvir e nunca vou poder aprovar os teus planos.

ELECTRA - Vai! Nossos caminhos vão ser diferentes e não adiantou o meu esforço para te convencer.

CRIS - Você acredita que está certa; quando a tristeza chegar, vai ver quem estav errada.

UNIDADE 56 Pg. 52 *Côro enaltece Electra. GRANDEZA.*

CÔRO - Mortos, ouçam o meu lamento! Sua herança corre perigo quando existe luta entre irmãs. Ela (Electra), abandonada, enfrenta sozinha a tempestade, chorando a morte do pai. Não teme a morte, deseja até deixar de ver a luz do sol, desde que possa exterminar esses dois inimigos. Haverá criatura mais nobre? Nenhuma alma generosa, vai querer deixar de herança, um nome vil, deixando que as injustiças da vida destruam uma reputação imaculada. Faz muito bem, minha filha, você que prefere chorar todos os dias, mas não aceita a desonra. Vai receber louvores em dobro, como a mais nobre e melhor das filhas! Ainda vamos te ver plena de poder e riqueza, tão acima de teus inimigos, quanto está sendo humilhada por eles hoje. Está na miséria agora, mas a tua fidelidade, às mais altas leis da natureza e a Deus, te dão a fama mais justa!

UNIDADE 57 Pg. 53 *Orestes apresenta a suposta prova de sua morte. ENCENAÇÃO* (*Entra Orestes*)

ORESTES - Esta é a casa de Egisto?

CORIFEU - Sim.

ORESTES - Quem pode avisar que chegamos?

CORIFEU - (*Apontando Electra*) Ela é parente.

ORESTES - Vai, senhora e avisa que queremos ver Egisto.

ELECTRA - Veio trazer a prova dos rumores que ouvimos.

ORESTES - Não sei de rumores. Trouxe notícias de Orestes.

ELECTRA - E quais são elas, senhor? Tenho tanto medo...

ORESTES - Trago os restos dele... como pode ver, morreu.

ELECTRA - A prova da minha desgraça, nas tuas mãos , diante dos meus olhos.

ORESTES - Se significa alguma coisa para você o fim de Orestes, aqui está o que sobrou dele.

UNIDADE. 58 Pg. 55 *Electra resgata através da dor, os laços com Orestes. IRMÃOS.*

ELECTRA - Se eles estão aqui, eu imploro que me deixe pegar, chorar, não só por estas cinzas, mas por mim também e toda uma raça sofre.

ORESTES - Seja quem for, se sofre tanto, ou foi amiga ou é parente do morto.
(*A urna é dada a Electra*)

ELECTRA - Última lembrança do meu amado Orestes! Que diferente de quando partiu. Agora volta assim. O que recebo nas mãos? Nada! Partiu tão bonito, meu irmão... quem me dera ter morrido antes de ver você partir para terras tão distantes! Consegui te salvar da morte com estas mãos e para quê? Naquele dia, teria morrido e repousado aqui, no túmulo do teu pai! Morreu longe do lar, da pátria e de mim. Minhas mãos não puderam cuidar do teu cadáver, nem recolher tuas cinzas, que agora chegam, em mãos desconhecidas. Como sou infeliz por ter criado você em vão. Nem tua mãe te amou e cuidou de você com tanta dedicação. Você sempre me chamou de irmã querida. Quando você partiu, levou as nossas esperanças. Meu pai morreu, hoje você está morto e eu morro também. Os inimigos riem! Aquela mãe, que de mãe nada tem, quase perdeu o senso, de tão satisfeita que ficou com a tua morte! E você queria que ela fosse punida quando voltasse... Mas esse nosso destino maldito, destruiu tudo. Só desespero, meu irmão querido! Orestes! Me leva agora desta vida, eu que não sou nada, para o teu nada, onde possa ficar com você para sempre! Em vida tivemos o mesmo destino; quero dividir o túmulo com você, só nos mortos não vejo sofrimento.

UNIDADE 59. Pg. 57. *Electra relata seus infortúnios, durante a ausência de Orestes. HUMILHAÇÃO.*

ORESTES - Preciso falar! Não posso mais ficar calado! Seu nome é Electra?

ELECTRA - Sim, sou essa desgraçada.

ORESTES - Lamento muito tanta infelicidade...

ELECTRA - Tem pena de mim?

ORESTES - Como deve ter sofrido...

ELECTRA - Sãos as palavras certas para mim...

ORESTES - Triste destino... sem marido... infeliz...

ELECTRA - Por que você parece tão comovido?

ORESTES - O que passei é pouco perto do teu sofrimento!

ELECTRA- Por que acha isso?

ORESTES - Vejo como são grandes os teus sofrimentos.

ELECTRA - O que você está vendo é pouco...

ORESTES - É possível haver coisas piores?

ELECTRA - Sim, porque tenho que suportar os assassinos.

ORESTES - De que crime você está falando? Assassinos de quem?

ELECTRA - Do meu pai! E mais: sou escrava deles!

ORESTES - Quem te humilha tanto?

ELECTRA - Aquela que chamam de mãe.

ORESTES - O que ela faz? Te maltrata?

ELECTRA - É má, me tirou tudo, me atormenta!

ORESTES - E não há quem te ajude? Quem a controle?

ELECTRA - Ninguém. Estas são as cinzas de quem poderia ajudar!

ORESTES - Coitada, sinto pena só de te ver...

ELECTRA - Fique certo que só você tem pena de mim.

ORESTES - Sofro com as tuas mágoas.

ELECTRA - Você é parente nosso?

ORESTES - (apontando o coro) responderia de fossem de confiança.

ELECTRA - São amigos (as) e muito leais.

UNIDADE 60. Pg. 60 *Electra insiste no luto pelo irmão. INCREDULIDADE.*

ORESTES - Largua esse vaso, que vou te responder.
ELECTRA - Não! Pelo amor de Deus, estrangeiro! Isso não!

ORESTES - Confie em mim que tudo vai dar certo.

ELECTRA - Eu te peço! Não me separe do que eu mais quero!

ORESTES - Você não deve ficar com ela.

UNIDADE 61. Pg. 62. *Orestes revela-se. RENASCIMENTO.*

ORESTES - Não te pareço vivo?

ELECTRA - É você?

ORESTES - Olha bem para este símbolo que era de meu pai. Não sou eu?

ELECTRA - Dia abençoado!

ORESTES - Abençoado para mim também!

ELECTRA - É a tua voz?

ORESTES - Não vai ouvir outra!

ELECTRA - Está nos meus braços?

ORESTES - E vou ficar para sempre

ELECTRA - (*Dirigindo-se ao coro*) É Orestes! Olhem! Ele se fingiu de morto e pôde voltar são e salvo graças a este fingimento!

CORIFEU - Estamos vendo, filha e por esta felicidade, derramamos lágrimas de alegria.

ELECTRA - Sucessor de um pai venerado, finalmente voltou e encontrou quem tanto queria!

UNIDADE 62. Pg. 64. *Electra comemora a volta do irmão vivo. JÚBILO.*

ORESTES - Estou aqui, mas procura fazer silêncio!

ELECTRA - Por quê?

ORESTES - Podem ouvir lá dentro.

ELECTRA - Não precisamos ter medo dessas mulheres indolentes, que ficam trancadas em casa, como um peso morto!

ORESTES - Lembre-se que há mulheres combativas, você é uma delas.

ELECTRA - Tuas palavras me lembram a minha desgraça insuportável!

ORESTES - Sei de tudo isso, na hora certa vamos falar desses fatos tristes.

ELECTRA - Todos os momentos seriam propícios para minhas queixas, que até hoje não pude expressar livremente.

ORESTES - Concordo, mas pensa na tua liberdade.

ELECTRA - O que devo fazer, então?

ORESTES - Evite falar, agora não é o momento.

ELECTRA - Mas como trocar a voz pelo silêncio, agora que você voltou? Que eu te vejo, quando nem pensava, nem esperava mais?

ORESTES - Estou aqui, só agora Deus permitiu.

ELECTRA - Você diz que voltou por vontade de Deus e minha alegria aumenta. Foi Deus quem trouxe você de volta.

ORESTES - É difícil pra mim, conter tua euforia, mas ela pode te causar desgosto.

ELECTRA - Você demorou muito a devolver minha paz com o teu regresso, agora...

ORESTRES - Sim?

ELECTRA - Não me rouba o consolo de te ver, não me deixe!

ORESTES - Eu, te deixar de novo? Nem a força!

ELECTRA - Fica comigo?

ORESTES - E por quê não ficaria?

ELECTRA - Amigas! Ouço uma voz que julgava calada para sempre, como não gritar de emoção? Sofri muito, mas agora você está comigo! Vejo a luz da tua presença querida que sempre conservei no pensamento, mesmo no auge do desespero.

Unidade 63. Pg. 67. *Orestes comanda a estratégia para a execução do plano. ESTRATÉGIA.*

ORESTES - Poupe tuas palavras; não fale dos crimes de nossa mãe, nem das proezas do companheiro dela, Egisto, ladrão de nossos bens; é perda de tempo. Fale do que pode ser útil para a realização de nossos planos: onde podemos ficar ou nos esconder? Qual a maneira mais segura de por fim à usurpação de nossos inimigos? Tenha cuidado! Se não puder se dominar, quando entrarmos, tua mãe adivinhará o nosso segredo no teu

semblante feliz. Finge lamentar pelo desastre falso que te contaram. Depois de nossa vitória, teremos tempo para comemorar.

ELECTRA - Sim, meu irmão, tudo será como você quer. Minha satisfação vem da tua presença, não é minha; nem me importaria o maior prêmio se representasse o menor risco para você. Seria mal agradecida a esse de Deus que nos protege. Já sabe como vão as coisas por aqui? Egisto saiu, mas volta hoje mesmo. Nossa mãe está lá dentro e não se preocupe que ela não verá um sorriso meu, o ódio que sinto por ela ainda continua. Vou aparecer com lágrimas nos olhos, porque também se chora de contentamento. Não pense que é exagerada essa felicidade; como não estar alegre, se num só dia você voltou primeiro morto e depois vivo? É tão surpreendente tudo isso que, se meu pai voltasse agora ressuscitado, não duvidaria dos meus sentidos: a tua volta não foi menos milagrosa. Disponha de mim, mande e eu obedeço. Mesmo sozinha faria uma das duas coisas: ou mataria ou morreria lutando!

ORESTES - Silêncio, irmã! Alguém está saindo!
(*Aparece o Preceptor saindo da casa*)

ELECTRA - (*Para Orestes*) Entra estrangeiro, ninguém vai querer impedir sua missão, nem mesmo os que vão sofrer com isso.

UNIDADE 64. Pg. 69. *Preceptor alerta sobre os perigos da exposição de Orestes e Electra. ADVERTÊNCIA.*

PRECEPTOR - Crianças insensatas! Não prezam a vida? Ou a imprudência de vocês não lhes permite verem que estão, nem digo perto, mas amarrados em perigos mortais? Se não fosse o meu cuidado, seus planos teriam sido revelados antes da chegada de vocês. Felizmente fui capaz de protegê-los. Agora acabem com a conversa e esses gritos de contentamento e entrem. Não é bom demorar nessas horas. Temos levar nossos planos a uma boa conclusão.

ORESTES – A ocasião é boa pra mim?

PRECEPTOR – É; não tem perigo de te reconhecerem.

ORESTES – Contou sobre minha morte lá dentro?

PRECEPTOR – Para as pessoas da casa você já é sombra.

ORESTES – Ficaram felizes com isso? O que disseram?

PRECEPTOR – Depois eu digo. Por enquanto, tudo vai bem lá dentro para nós, até o que vai mal.

UNIDADE 65 Pag. 70 *Orestes revela a identidade do Preceptor. REVELAÇÃO.*

ELECTRA – Quem é esse homem, Orestes?

ORESTES – Não adivinha?

ELECTRA – Não entendo...

ORESTES - Não se lembra das mãos em que me deixou?

ELECTRA - Que mãos? O que quer dizer?

ORESTES - As mãos que me levaram, graças a você, para longe daqui.

ELECTRA – Aquele que foi o único amigo no dia do assassinato do meu pai?

ORESTES – Sim! Não faz mais perguntas.

ELECTRA – Quanta felicidade junta! Também voltou aquele que permitiu a preservação da nossa família! É você mesmo, o nosso salvador? Mãos abençoadas! Fiel! Como conseguiu ficar tanto tempo perto de mim sem revelar quem era e sem dar nenhum sinal que iluminasse meu sofrimento, me afligindo ainda mais com as tuas invenções, enquanto escondia a verdade?

Te saúdo, meu segundo pai! Bem vindo, mesmo sabendo que num mesmo dia te odiei e te amei tanto, como a nenhum outro mortal!

PRECEPTOR – Está bem, mas pára; as coisas do passado são tantas que serão precisos muitos dias e noites para contar tudo.

UNIDADE 66 Pag. 72 *Preceptor inicia a execução do plano. ATAQUE.*

Devemos agir! Neste momento a mãe está só, mas se demorarem vamos ter pela frente muitos inimigos e mais valentes.

ORESTES - Amigo, já ouvimos o bastante, vamos entrar! É a hora do fim!

(Orestes entra na casa. Electra fica fora)

ELECTRA - Deus nos ajude! Tantas vezes trouxe ao seu altar oferendas piedosas, mesmo que humildes, pois minhas mão devotas, não podiam trazer melhores. Agora suplico que aprove nossas intenções e mostre aos sem fé, o castigo que Deus lhes envia!

(Entra na casa)
CÔRO - Vejam a morte avançando sedenta de sangue! A vingança passou pela porta, perseguindo a culpa escura. Logo vai ser real a visão guardada em nosso pensamento. O enviado do inferno entrou, com passos dissimulados, na casa de seus pais, com a morte cortante nas mãos! A cilada escondida nas sombras encontra o caminho; o fim está próximo!

UNIDADE 67 Pag. 73 *Orestes mata a mãe. MATRICIDIO.*

ELECTRA - *(saindo da casa)* Daqui a pouco tudo vai acabar, silêncio!

CORIFEU - O quê está acontecendo?

ELECTRA - Eles estão perto dela.

CORO - Por quê você saiu?

ELECTRA - Vim pra esperar Egisto, não queremos que ele volte de surpresa.

MÃE - *(de dentro da casa)* Ai, estou sozinha e a casa cheia de assassinos!

ELECTRA - Está gritando, ouviram?

CORIFEU - Queria não ter ouvido... estou com medo...

MÃE - Ai, estou perdida! Egisto!

ELECTRA - Gritos!

MÃE - *(de dentro)* Meu filho está matando quem lhe deu a vida!

ELECTRA - Você não teve pena nem dele nem do nosso pai, que você matou!

CORO - Casa e família amaldiçoadas! Agora cumpriu o destino que te perseguia!
MÃE - *(de dentro)* Estou ferida!

ELECTRA - Vai, Orestes! Mata!

MÃE - A morte!

ELECTRA - Pra Egisto também!

FIM

ANEXO 2

LISTA DE AÇÕES DE *FOGO MORTO*

Foram selecionadas, para efeito de utilização nos exercícios, algumas descrições de ações que fossem somente relatadas pelo narrador (terceira pessoa) do romance, à maneira de rubricas.

Que contenham alguma qualidade, poesia e especificidade, um gesto; na própria ação, nas falas dos personagens ou nas circunstâncias da narrativa. Excluindo descrições feitas pelos personagens. Passíveis de serem exercitadas e ou reproduzidas em improvisações pelo ator.

Ações que traduzam não só uma eventual tipicidade no que tange à composição física do sertanejo, para a aproximação da tragédia grega a uma brasilidade buscada na adaptação, mas que também, sejam análogas à condição física, expressão, emoção e composição dos personagens da peça, particularmente à condição da personagem Electra, destacada nos exercícios de demonstração da pesquisa de "Amarras".

Das próprias características estilísticas de José Lins do Rego, é possível extrair elementos oriundos do mundo do sertanejo nordestino e, embora o autor não pretenda reproduzir a fala do habitante dessa região e nessa época do Brasil, faz uma recriação desse linguajar, que traduz esse universo.

À medida que algumas ações relatadas no romance vão sendo selecionadas, as várias referências associadas a elas como a geografia, o ambiente, os objetos, as intenções e emoções, as atividades cotidianas, vão formando o imaginário relativo aos personagens e ao universo descritos no livro, que podem ser transportados, através dos exercícios físicos, para a adaptação pretendida para a peça. A essas ações vão sendo unidas imagens da pesquisa iconográfica, referências sonoras e musicais, das artes plásticas, vestuário, fotos da paisagem sertaneja e dos tipos humanos, referências históricas, gestos. Esses elementos que cercam as ações narradas no livro, os objetos, utensílios, as paisagens, animais e ambientes, podem ser incorporados à encenação, para reforçar esse aspecto de brasilidade pretendido.

As descrições colhidas no romance seguiram o critério de conterem ações dos personagens, mas, evidentemente, no livro cada ação descrita está envolvida por todo o universo da obra, que se associará ao trabalho de adaptação. Também

no que o estilo do escritor recria do modo de falar, o linguajar e que peça uma voz que possa ser aplicada aos personagens do texto teatral.

Paginação segundo a 52ª edição da
Livraria José Olympio Editora
De 1998

_ “O mestre José Amaro, arrastando a perna torta, foi se chegando para a mesa posta,...” p. 6

_ “A moça baixou mais a cabeça. (Era pálida, com seus trinta anos...)” (Marta) p. 7

_ “O mestre José Amaro olhou firme para ela e continuou: (_Não se casa porque não quer.)” p. 7

_ “Pegou o pedaço de sola e foi alisando, dobrando-a, com os dedos grossos.” (Zé Amaro) p. 8

_ “Pegou do martelo, e com uma força de raiva malhou a sola molhada.” (Zé Amaro) p. 8

_ “O mestre levantou-se, sacudiu milho no chão para a cria comer.” (Zé Amaro) p. 9

_ “O mestre José Amaro sacudiu o ferro na sola úmida.” p. 10

_ “O mestre cortava material para os arreios do tangerino[46]do Gurinhém.” (Zé Amaro) p. 10

_ “A cara fechada do mestre José Amaro se abriu num sorriso para o negro que se despedia.” p. 11

[46] Homem responsável pela condução do rebanho no nordeste do Brasil. Que tange o gado.

_ “Tirou o chapéu para o mestre José Amaro.” (Cel. Lula)p. 12

_ “A velha Sinhá correu para ver passar o carro.” p. 12

_ “Batia forte na sola, batia para doer na sua perna que era torta.” (Zé Amaro) p. 12

_ “Parara de bater o mestre José Amaro, (parara de cantar canário da biqueira[47])” p. 12

_ “Ele já botara para dentro da sala os seus petrechos de trabalho.” (Zé Amaro) p. 13

_ ”A velha Sinhá tangia a criação para o poleiro.” p. 13

_ “e a mulher, que atravessava pela sua frente com um feixe de lenha nas costas, tomou conta dele, outra vez.” (Zé Amaro) .p. 15

Fig. 27: Feixe de lenha.

_ “bateu com mais força na sola que trabalhava.” (Zé Amaro) p. 15

_ “Quis falar com ela, mas parou no meio da palavra que lhe saíra da

boca,” (José Amaro) p. 15

_ “Agora viu a filha sair de casa com uma panela na cabeça, caminhando para o chiqueiro dos porcos.” (Zé Amaro sobre a filha) p.15

[47] Bica d’água.

_ “O mestre José Amaro viu-a no passo lerdo, no andar de pernas abertas e quis falar-lhe também, dizer qualquer coisa que lhe doesse.” p. 15

_ “Martelou mais forte ainda a sola e sentiu que a perna lhe doeu. Com mais força, com mais ódio, sacudiu o martelo.” (José Amaro) p. 15

_ “Os dois olharam e passou num ruço[48] ligeiro o velho Jose Paulino.” (Laurentino e Zé Amaro) p.16

_ “O mestre Jose Amaro grunhiu por entre dentes um bom dia de raiva.” p. 16

_ “Vinha andando pela estrada, para o Pilar, em marcha vagarosa.” (Laurentino) p.16

_ “E esporeou a égua com fúria.” (Vitorino) p.17

_ “Um moleque escondido atrás duma folha de cabreira[49], apareceu de repente na frente do animal para espantá-lo.” P. 17

_ “Falava só, gesticulava como se mantivesse um dialogo com um inimigo.” (Vitorino) p. 18

_ “Sacudia a tabica[50] com uma fúria de louco.” (Vitorino) p. 18

_ “A mulher correu para cima do barranco e abriu nos desaforos.” p. 18

_”Vitorino saltou da égua, amarrou o cabresto na cerca e chegou-se para perto da tenda.” p. 19

[48] Cavalo de pelagem acinzentada
[49] Planta leguminosa, (*scorpiurus sulcata, Lin*.).
[50] Chicote.

_ “O velho Vitorino olhava para o compadre como para um inferior.” p. 19

_ “O mestre José Amaro, de cara fechada, era como se não escutasse nada da prosa do velho.” p. 19

_ “José Amaro de cara fechada, não fazia sinal de aprovação para aquela conversa.” p. 20

_ “Vitorino levantou-se com o corpo mole, pegou de uma pedra e saiu correndo atrás.” p. 20

_ “E correu com tanto ímpeto que tropeçou nas raízes da pitombeira e foi ao chão como um jenipapo[51] maduro.” (Vitorino) p.20

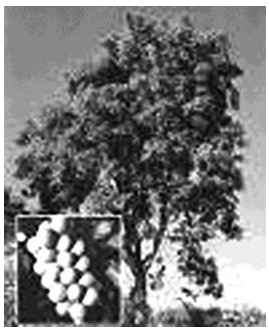


Fig. 28: Pitombeira

_ “Ia gesticulando, sacudindo a tabica no ar como se golpeasse inimigos. (Vitorino) p. 21

_ a filha que chegava com um pote d,água na cabeça. p. 21

_ A mulher tangia as galinhas para o poleiro. (Sinhá) p. 21

_ “Foram os dois para a porta da casa. E viram o céu estrelado e a paz do

[51] Fruta do norte e nordeste brasileiros.

mundo, do grande mundo calado.” (Zé Amaro e Sinhá) p. 23

_ “Foi andando de estrada afora, queria estar só, viver só, sentir tudo só.” (Zé Amaro) p. 23

_ “Calou-se, fechou a porta de casa e foi para a rede com o coração de outro homem.” (Zé Amaro) p. 24

_ “O moleque ouvia o seleiro, de boca aberta. E enquanto o mestre comia no tabuleiro reparava no olhar duro, na boca grande, nas mãos grossas.” p. 24

_ “Depois se levantou, foi até a porta que dava para a casa do engenho, olhou firme como se quisesse descobrir uma coisa e continuou:” (Zé Amaro) p. 25

_ “O mestre Amaro levantou-se para estirar as pernas e chegou para fora da casa.” p. 26

_ “O mestre Amaro parou um pouco junto ao paredão do engenho, e reparou nos estragos que a chuva fizera nos tijolos descobertos.” p. 27

_ “Por baixo das cajazeiras foi indo o mestre desconsolado.” (Zé Amaro) p. 28

_ “Conversava a velha Adriana com uma negra da cozinha do Santa Fé. Trabalhava a mulher de Vitorino na castração dos frangos de d. Amélia.” p. 29

_ “A velha Adriana cosia as partes dos frangos que gritavam nas suas mãos. Passava limão no corte, e os ia deixando para um canto com as pernas amarradas para que não estrangulassem os pontos.” p. 30

_ “Quando saiu da sala e chegou lá fora, no ar livre, a velha Adriana era como se tivesse fugido de uma prisão. Agora ia de volta para casa.” p. 31

_ “A velha Adriana entrou para a sala, onde estava deitada numa esteira a sua amiga doente. (Parecia um cadáver, com os olhos fundos e uma cor de terra na cara murcha).” p. 32

_ “E saiu irritada com a cabra[52].” (Adriana) p. 33

_ “E o andar vagaroso, com a estrada quase no escuro, ia ela pensando no seu filho querido que se fora, que nunca mais veria.” (Adriana) p. 33

_ “Chorou muito, perdeu noites, ficou velha, mas mandou o menino.” (Adriana) p. 33

_ “As comadres se festejaram.” (Sinhá e Adriana). p. 34

_ “A velha Sinhá levou a comadre para conversar para o interior da casa.” p. 34

_ “O mestre José Amaro escutava o sussurro das vozes em conversa baixa.” p. 34

_ “Corria ela de um lado para outro, e a criação cada vez mais se espantava.” p. 35

_ “Quase que abria a boca para mandar tudo para os infernos.” (Zé Amaro) p. 35

_ “Refreou-se na violência que tomava conta de sua vontade.” (Zé Amaro) p. 35

_ “O mestre José Amaro ouvia o bicheiro, como se não ouvisse nada.” p. 35

_ “O seleiro fez cara feia para Salvador.” (Zé Amaro). p. 35

_ “O bicheiro deu mais uma palavra e foi-se, alarmado. Sumiu-se na estrada. (Salvador) p. 36

_ “Os dois homens caíram na risada.” (Zé Amaro e Vitorino) p. 36

[52] Mulher (Margarida)

_ “Sinhá Adriana procurou o marido para ver o ferimento de perto.” p. 36

_ “E levantou-se com um esforço tremendo.” (Vitorino) p. 37

_ “Estava pálido, quis dizer qualquer coisa e arriou o corpo com uma vertigem.” (Vitorino) p. 37

_ “Sinhá Adriana correu para ele, (os homens levantaram-lhe as pernas bambas para dentro da rede.” p. 37

_ “A mulher aflita trouxe alho pra ele cheirar.” (Adriana) p. 37

_ “O capitão olhou em redor, fixou na mulher a sua primeira mirada. (Vitorino) p. 37

_ “Enxugou os olhos e foi para a cozinha preparar o café.” (Adriana) p. 37

_ “Gemia o seu pobre Vitorino”. p. 37

_ “Foi buscar um lençol e cobriu o pobre marido. (Adriana) p. 37

_ “E devagar, como se fosse ninar um filho para dormir, começou a balançar a rede, (onde o corpo grande de Vitorino Carneiro da Cunha repousava como num berço.)” (Adriana) p. 38

_ “Via-o vociferar, crescer a voz para tudo, até para os bichos, até para as árvores” (Sinhá sobre Zé Amaro) p. 38

_ “Vinha com gritos, com despropósitos, com implicâncias” (Zé Amaro) pg.38

_ “Dentro de casa, fazendo o almoço, a velha Sinhá passava pela cabeça os pensamentos que não se separavam dela.” p. 39

_ “Naquele instante Marta fora à beira do rio buscar água.” p. 39

_ “Marta chegou, deixou o pote na sala e veio para a cozinha.” p. 39

_ “Olhou para filha e sentiu que a pobre se acabava sem ter vivido.” p. 39

_ “Era gente conversando com o seu marido. Chegou-se para ver quem era e reconheceu o negro Floripes, do Santa Fé. Ouviu a conversa.” (Sinhá) p. 39

_ “Aí o mestre Zé Amaro levantou-se. Os olhos amarelos criaram uma chama de olhar de gato bravo, tinha na mão a quicé[53] de cortar sola.”

_ “E Floripes, quase correndo, foi fugindo da fúria desencadeada. Lá longe, no fim da estrada, gritou para o mestre José Amaro:” (“_O meu padrinho vai saber disto.”) p. 40

_ “E pegando o martelo, voltou a trabalhar com fúria.” (Zé Amaro) p. 41

_ “E contou a história da surra em Vitorino.” (Pascoal Italiano) p. 41

_ “O mestre, de cabeça baixa, cortava a sola espichada no chão.” (Zé Amaro) pg. 41

_ “O italiano punha embaixo da pitombeira as suas malas. p. 41

_ “Marta abandonou a janela e dona Sinhá, como se não tivesse ouvido nada, foi fazendo as suas compras.” p. 42

_ “E parou arrependido de ter falado.” (Zé Amaro) p. 42

_ “O italiano regateava no preço das linhas, dos botões, mas a sua atenção estava voltada para o mestre José Amaro.” p. 42

_ “O italiano media a fita para dona Sinhá de vista baixa.” p. 42

[53] Faca de lâmina curta, usada no interior do nordeste para cortar fumo e também como defesa pessoal.

_ “Os cangaceiros[54]mandaram que abrisse as malas e lhe tiraram todos os anéis de ouro americano.” p. 42

Fig. 29: Cangaceiros

_ “O capitão o chamou de parte para saber se não tinha encontrado tropa de soldado pelo caminho.” p. 42

_ “Gritou para o mascate, ameaçando de surra se não quisesse contar o que sabia sobre os soldados.” (Antônio Silvino) p. 42

_ “Quando o mestre falou em Antônio Silvino, Pascoal calou-se, foi tratando de arrumar os seus trastes.” p. 42

_ “A mulher do seleiro pagou-lhe e ele arrumou-se para sair quando apareceu na estrada José Passarinho,...” (Sinhá e Pascoal) p. 42

_ “O italiano pegou num pau para correr o negro.” p. 43

_ “José Passarinho sentou-se no chão.” p. 43

_ “O mestre José Amaro trabalhava silencioso.” p. 43

[54] Bras. Bandido do sertão nordestino; designação dada especialmente aos membros de grupos armados que percorriam o sertão do Nordeste brasileiro, acampando e fazendo incursões a cidades e fazendas, e que atuaram mais intensamente no início do séc.XX, até 1938; JAGUNÇO. Fonte: iDicionário Aulete.

_ “José Passarinho parou de falar. Com pouco mais, dormia estirado na sombra da pitombeira... o negro, estirado de pão pra cima roncava.”

_ “O mestre escutava o choro de sua filha lá para dentro. Chamou pela mulher. Queria saber o que era tudo aquilo.” (Zé Amaro) p. 43

_ “À tarde o mestre escutava o canário da biqueira...” (Zé Amaro) p. 44

_ “O outro chegou-se para a tenda, sentou-se no tamborete.” (Vitorino) p. 44

_ “Os olhos de Vitorino se arregalaram. Levantou-se e com os punhos cerrados:” p. 45

_ ”Os olhos vermelhos fixaram-se no velho Vitorino.” (Passarinho) p. 45

_ “Fizeram cumprimentos da carruagem.” (Lula e família) p. 45

_ “O mestre José Amaro não se levantou como de costume.” p. 45

_ “Vitorino tirou o chapéu de pano, e o negro Passarinho, já de pé, falou:” p. 45

_ “José Passarinho foi andando, e quando chegou na estrada voltou-se para a tenda, e com todas as forças gritou: _Papa-Rabo! E deitou a correr.” p. 46

_ “Era o moleque do Santa Rosa, que vinha da estação com os jornais.” p. 47

_ “Vitorino levantou-se e sacudiu o rebenque como se fosse uma pedrada.” p. 47

_ “Aos poucos Marta foi saindo da crise. E parou de grunhir, ficou num silêncio de muda, com o olhar vago.” p. 47.

_ “Ficou quieto, numa mansidão que não era de seu feitio” José Amaro. p. 48

_ “A sua alpercata batia forte no silêncio da noite”. José Amaro. p. 48

_ “Quis correr para que não o visse, mas não o fez. Chegou-se mais para perto”. José Amaro. p. 49

_ “E os dois foram andando para o refúgio de um pé de juá que era como uma camarinha no meio da noite.” Alípio e José Amaro. p. 49.

Fig. 30: Juazeiro

_ “Marchava devagar. As suas alpercatas batiam alto no calcanhar.” José Amaro. p. 50

_ “E quando ele se chegou na janela e botou a cabeça para olhar o povo rezando, um grito estourou como uma bomba.” José Amaro. p. 50

_ “Apalpou o rosto, olhou para as unhas”. José Amaro. p. 51

_ “Tudo ouvia, tudo sentia como uma agonia de morte”. José Amaro. p. 51

_ “De fato, chegara à janela de repente, de surpresa, e elas tomaram um susto.” José Amaro e as mulheres da casa. p. 51.

Fig. 31: Lobisomem

_ “Encheram a rua com o barulho das alpercatas, com a conversa em voz alta.” O povo. p. 51.

Fig. 32: Alpercatas

_ “Acendeu a luz do candeeiro e foi procurar um espelho que tinha na mala. Olhou-se bem. Viu os seus olhos inchados, de pálpebras como de peixe, a barba branca.” José Amaro. p. 52.

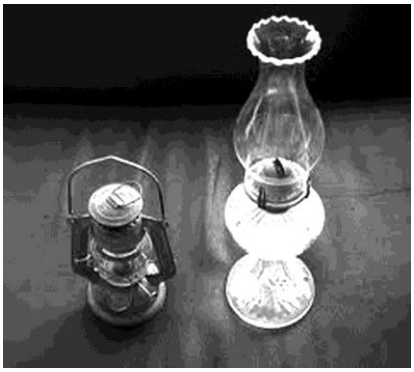


Fig. 33: Candeeiros

_ “A tropa pegara Pascoal Italiano e fora com ele a um banho de facão.” A volante. P. 52

_ “A velha Sinhá ia concordando, enquanto batia nas pedras as suas peças de roupa.” p. 53

Fig. 34: Lavadeira

_ “Parou de bater roupa, sentou-se na pedra, e com a voz mansa, como de uma doente de morte, foi dizendo para a companheira:” Sinhá. p. 53

_ “A velha Sinhá batia com força na pedra branca. A moça deixava cair os seios do cabeção[55] desabotoado.” p. 54

_ “ Não olhava para a moça que, deitada na areia, escondia o rosto do sol.” Sinhá. p. 54.

_ “Arrumou a roupa molhada e fez a trouxa.” Sinhá. P. 55

_ “E o negro tomou a trouxa e saiu na frente, com os pés cambados[56], o corpo banzeiro[57].” Passarinho. p. 55.

_ “Passarinho passou-o nos peitos58, e do seu canto ouvia o bater do martelo do mestre.” p. 55.

[55] Vestido, traje.
[56] Que tem as pernas tortas. Cambaio. Torto
[57] Preguiçoso, molenga.
[58] Comer com sofreguidão.

_ “Quis gritar para que parassem com aquela lamúria, mas se conteve.” José Amaro. p. 56

_ “a velha, com um punhado de vassourinhas, batia no chão, e chiava, chamando as galinhas para o poleiro.” Sinhá. p. 57

_ “Aí acordou. Era como se tivesse visto pela primeira vez o negro, como uma criatura estranha que tivesse surgido para lhe falar.” José Amaro. p. 57.

_ “Não lhe disse nada e levantou-se para botar para dentro da casa os seus petrechos de trabalho.” José Amaro. p. 58.

_ “O mestre José Amaro, com o candeeiro na mão, foi para fora. Viu a família do senhor de engenho, e deu um boa-noite respeitoso.” p. 58

Fig. 35: Engenho

_ “As mulheres nos acentos não se mexiam. O mestre com o boleeiro[59] fizeram a emenda[60]. O senhor de engenho tossia no sereno da noite.” P. 61

_ “Levavam as chinelas na mão e os cabelos espelhando na banha.” As prostitutas do Pilar. p. 62

_ “A filha voltava do rio naquele seu passo de velha.” Marta. p. 63

_ “Vitorino tremia-se todo. Os olhos azuis fuzilavam.” p. 67.

[59] Cocheiro.
[60] Conserto dos arreios da charrete.

_ “O seleiro havia marchado para a estrada e empurrava José Passarinho pra fora.” (José Amaro). p. 67.

_ “O seleiro fixou os olhos amarelos em Laurentino e falou com a voz mansa, de raiva trancada.” (José Amaro). p. 68.

_ “Somente de quando em vez a mulher pigarreava.” (Sinhá). p. 69.

_ “Cortava solas para cabras61 que já sabiam morrer no rifle, para gente que tinha sangue de macho.” (José Amaro) p. 69.

_ “A filha do coronel José Paulino servira a mesa para os cangaceiros, como se fosse uma negra, uma criada.” p. 70

_ “A mulher gritava lá de dentro para que parasse.” (Sinhá) p. 70

_ “Batia as brochas62 nas alpercatas com uma fúria de desespero.” (José Amaro) p. 70.

_ “Parou um instante para respirar, sorver o ar ácido que vinha das árvores, das cajazeiras cobertas de frutos.” (José Amaro) p. 71.

_ “Viu a várzea coberta de lavoura, olhava as vazantes, os altos e nunca reparara que tudo aquilo era o poder, era a força verdadeira do homem.” (José Amaro). p. 72.

_ “Quis correr, e o seu coração batia como um martelo.” (José Amaro) p. 72

_ “Não teve força para levantar-se do chão molhado de orvalho em que se deitara.” (José Amaro) p. 73

[61] Homens.
[62] Pincel

_ “Curvou-se para agüentar o ímpeto da dor terrível. A cabeça encostada na terra; mordia a terra, mordia a terra que ele nunca amara. Os dentes se enterravam no chão, no barro que dava a cana do coronel José Paulino.” (José Amaro) p. 73

_ “Deu para ele beber um chá de canela.” (Sinhá) p. 73.

_ “José Passarinho, na cozinha, sentava-se no chão como um cachorro.” p. 74.

_ “Na rede, estendido, com os olhos muito abertos, a cara inchada, o amarelo da pele como cera, estava o mestre, absorto, distante de tudo.” (José Amaro) p. 74.

_ “E como se tivesse feito um esforço terrível para falar, caiu numa espécie de madorna”63. (José Amaro) p. 74.

_ “Fechou os olhos, e a dor do corpo era uma só. Para onde se mexia era como se se quebrasse um osso, se se partisse um músculo.” (José Amaro) p. 74.

_ “Zeca abriu os olhos, olhou para ela como se quisesse esmagá-la, com raiva de demônio. Deu um grito, e correu para a cozinha. Vira na cara do marido a cara do diabo.” (Sinhá) p. 75.

_ “A negra Margarida parara na porta de Vitorino, para dar a notícia do jeito com que o velho Lucindo encontrara o mestre José Amaro. Estava alterada, com a voz de quem tivesse sofrido um choque violento. p. 75.

_ “A negra baixara a cabeça sem nada mais dizer. E saiu com o jereré64 ainda molhado, sujo de lodo.” p. 76

[63] Termo muito usado no nordeste brasileiro, com mais propriedade no estado de Alagoas. Significa o mesmo que cochilo.
[64] Armação, de formato cônico, feito de trança de bambu, cipó ou metal, no interior do qual se coloca isca para atrair os peixes. Tem armação cônica, pequena, invertida na boca do mesmo para impedir que os peixes retornem.

_ “E foi andando de estrada acima, com o pensamento virado para a história da negra Margarida. Mais adiante viu um grupo na estrada que dava para a casa do velho Lucindo.” (Adriana) p. 76

_ “Vinha do Pilar a boiada da feira de Itabaiana. Na frente o guia Cabrinha tocava uma gaita de taboca[65], numa tristeza de cortar coração. p. 78

_ “Quis passar, quis não entrar como se estivesse com medo. Mas lá estava a sua comadre no chiqueiro dos porcos. Aproximou-se dela, e não sabia explicar o que havia na sua cara. Era uma tristeza funda, uma mágoa grande.” (Adriana) p. 78.

_ “O mestre José Amaro abriu os olhos, fixou-os demoradamente na sinhá Adriana, e com a sua voz cansada pediu para que se chegasse mais perto. Tinha os braços como se estivessem esquecidos, dormentes, os olhos mais amarelos ainda.” p. 78.

_ “E quis agradá-la, chegou-se para perto dela e passou as mãos pelos cabelos estirados.” (Sinhá) p. 81.

_ “Marta fugiu bruscamente da carícia, e olhou com fúria para ela. Depois pegou na almofada e retirou-se para o quarto.” p. 81.

_ “Gemia baixo a filha, mas a ventania balançava os galhos do jenipapeiro carregado de frutas. Tudo se animava com o nordeste[66] que levantava poeira na estrada.” (Marta). p. 81.

_ “Levava nas mãos as três rosas vermelhas que a comadre lhe dera, botaria nos pés de São Sebastião, para que desse força a Luís.” (Adriana). p. 82.

_ “Olhava assim absorta para a estrada, para os altos verdes, e não via coisa alguma.” (Sinhá). p. 82.

---

[65] Taboca é uma vara verde da espessura de um dedo polegar e é encontrada nas florestas brasileiras. Usada na fabricação de flechas, etc. O termo pode ser usado como denominação do bambu.

[66] Vento.

_ “Saiu para agasalhar as galinhas e apareceu-lhe o caçador Manuel de Úrsula, com a espingarda nas costas e o bornal cheio de arribaçãs[67]. (Sinhá) p. 82.

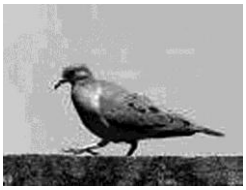


Fig. 36: Ave de arribação

_ “Aí a velha Sinhá mostrou a cara de mágoa que não podia esconder. O homem sentiu que a tinha ofendido.” p. 83.

_ “Mirou demoradamente a cerca que fizera com as baionetas[68], o chiqueiro dos portos, as roseiras que plantara.” (Sinhá) p. 83.

Fig. 37: Baioneta

_ “Acendeu a lamparina e, sem saber como, veio-lhe uma vontade aguda de gritar, de gemer, de chorar alto.” (Sinhá) p. 84

Fig. 38: Lamparina

[67] Arribaçã , ribaçã, rebaçã , avoante ou avoete , é um termo usado no nordeste para designar uma espéciede ave migratória, que aparece no sertão, no fim do inverno. Em enormes bandos procuram comida em lugares onde cresce capim com sementes.
[68] Planta.

_ “Falava trincando os dentes como se a mulher fosse culpada de qualquer coisa.” (José Amaro) p. 84.

_ “A moça levantou-se com fúria medonha. E gritou:” (Marta) p. 84.

_ “E correu para fora da casa. A velha Sinhá abraçou-se com ela que dava risadas, que gritava cada vez mais. (Marta) p. 84.

_ “E o mestre José Amaro, com um pedaço de sola na mão, chegou para perto da filha e começou a sová-la sem piedade.” p. 85.

_ “Marta no chão, chorava como uma menina.” p. 85

_ “O mestre Amaro caíra para um canto, ofegante.” p. 85.

_ “Passarinho pegara o mestre e o foi levando quase que desmaiado para o quarto.” Pg. 85.

_ “O soluçar de Marta descia e subia como um canto de carro de boi.” p. 85.

Fig. 39: Carro de boi

_ “Sentado na rede o seleiro parecia atacado de uma ânsia de morte. O coração batia-lhe como na noite do ataque, tinha a boca aberta, e o zumbido de cigarra nos ouvidos.” (José Amaro) p. 85.

_ “Deitou-se, enfiou a cabeça no lençol de madapolão[69], e sem saber como, sem poder se conter, de seus olhos amarelos começaram a correr lágrimas de dor, de ânsia pelos seus.” (José Amaro) p. 85.

_ “Teve vontade de falar e não pôde. Outra vez as lágrimas correram de seus olhos. Virou a cara para o corredor para que a velha não o visse naquele estado.” (José Amaro) p. 85.

_ “Na parede, a sua sombra era como de um monstro, as pernas enormes, tremendo com a oscilação da lamparina, com as pernas pesadas, com o corpo doído, o mestre José Amaro caminhou até a mulher.” p. 85.

_ “Outra vez Marta começou a dar risadas medonhas.” p. 86

_ “Pai e mãe se olharam num entendimento de toda a alma.” (José Amaro e Sinhá) p. 86

_ “O mestre olhou-a, como se todas as suas forças tivessem voltado, arrastou a mulher da porta e caminhou para a cama de Marta.” (José Amaro) p. 86

_ “O marido agora andava para o seu lado, vinha para a porta da cozinha, com a sola na mão. Era um bicho, era o diabo que marchava pra cima dela.” (José Amaro e Sinhá) p. 86

[69] Tecido encorpado de algodão, branco e liso.

ANEXO 3

Neste anexo estão listados espetáculos teatrais, encenações, filmes de ficção e documentários, exposições, mostras e palestras que, de alguma forma, se relacionam com a pesquisa, que foram assistidos e visitados no período do mestrado.

Montagens teatrais ou adaptações de tragédias gregas; espetáculos relacionados à cultura popular, especialmente a nordestina; montagens que tratam do universo feminino; exposições de artes plásticas; objetos de uso e indumentária de povos e culturas relacionados com a cultura grega antiga e a cultura popular nordestina.

PEÇAS

Agreste. De Newton Moreno. Direção: Marcio Aurélio. Cia. Razões Inversas. São Paulo. 2012.

A Idade da Ameixa. De Aristides Vargas. Direção: Luiz Valcazaras. N.I.T.E. TUSP. São Paulo. 2012.

Isso é o que Ela Pensa. De Alan Ayckbourn. Direção: Alexandre Tenório. Centro Cultural Banco do Brasil. São Paulo. 2012.

Lua- Homenagem ao Centenário de Luiz Gonzaga. De Antonio Nóbrega. Brincante Produções Artísticas. Auditório Ibirapuera. São Paulo. 2012.

O Casamento Suspeitoso. De Ariano Suassuna. Direção: Sergio Ferrara. SESI. São Paulo. 2011.

Maria Miss. Baseada no conto de Guimarães Rosa *Esses Lopes.* Adaptação: Evil Rebouças. Direção: Yara de Novaes. Mesa 2 Produções. Teatro Eva Hertz. São Paulo. 2012.

Prometheus - A Tragédia do Fogo. De Leonardo Moreira baseado em Ésquilo Direção: Maria Thaís. Cia. Teatro Balagan. TUSP. São Paulo. 2011.

Sua Incelença, Ricardo III. De W. Shakespeare. Adaptação: Fernando Yamamoto. Direção: Gabriel Viellela. Clowns de Shakespeare. SESC. São Paulo. 2012.

O Poder da Loucura Teatral (The Power of Theatrical Madness). De Jan Fabre. Troubleyn. SESC. São Paulo. 2012.

FILMES

Cabra Marcado Para Morrer. Documentário. Direção: Eduardo Coutinho. Brasil. 1984.

Calígula. Direção: Tinto Brass. Itália/EUA.

Flávio Rangel - O Teatro na Palma da Mão. Documentário. Direção: Paola Prestes. Produção Biscoito Fino. São Paulo. 2009.

O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro. Direção: Glauber Rocha. Brasil. 1963.

O Fim e o Princípio. Documentário. Direção: Eduardo Coutinho. VídeoFilmes. Rio de Janeiro. 2005.

A Teta Assustada. (La Teta Asustada). Direção: Claudia Llosa. Peru. 2009.

Quando a Porca Torce o Rabo (Sa Majeste Minor). Direção: Jean-Jacques Annaud. Europa Filmes. França. 2010.

EXPOSIÇÕES

Jóias do Deserto. Curadoria: Thereza Collor de Mello Halbreich. Centro Cultural FIESP - SESI. São Paulo. 2012.

O Sertão: da Caatinga, dos Santos, dos Beatos e dos Cabras da Peste. Curadoria: Emanoel Araujo. Museu Afro Brasil/Ibirapuera. São Paulo. 2011/2012.

Roma - A Vida dos Imperadores. Casa Fiat de Cultura - MASP. São Paulo. 2012.

CURSO

Oficina de Maracatu Rural. Mestre Nico. Cia. Antonio Nóbrega de Dança. Instituto Brincante. São Paulo. 18, 19 e 20 de maio de 2012.

ANEXO 4

Ded Bourbonnais[70]

Foi em outubro de 2010, na pós-graduação do Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo,que encontramos o ator João Bourbonnais, filho da figurinista francesa Ded Bourbonnais (1922/2005). Nosso intuito ao entrevistá-lo foi investigar e registrar brevemente a história do trabalho dessa imigrante que se apaixonou intensamente pelo Brasil até transformar-se em parte de nossa cultura. Enquanto a conversa evocava as lembranças de João, desenhos, croquis de figurinos e cenários, além de tecidos e amostras de rendas e artesanato do acervo de sua mãe eram tirados de uma mala e remexiam sua memória emotiva.

Qual o nome completo de Ded Bourbonnais?

Ded é um apelido que o pai dela lhe deu e vem de Andrée Blanche Suzanne Bourbonnais. Francês gosta de colocar nos filhos o nome dos padrinhos. Eu, por exemplo, sou João Batista Pedro Gabriel, mas uso o Bourbonnais dela.

Conte um pouco sobre sua mãe. De onde ela veio?

Minha mãe era parisiense. Sua família era proprietária de um vinhedo nos arredores de Paris e seus avós tinham uma destilaria de essências, perfumes e licores. Sua mãe, minha avó, era uma senhora muito conservadora. Meu avô herdou a destilaria de monsieur Gustavo, que era o pai dele. Ele não tinha muita vocação para a área de destilação e queria fazer jornalismo. Quando minha mãe tinha 11 anos, meu avô comprou um pequeno jornal no qual elqueria ser editor, mas faliu. Ele sumiu quando os credores foram bater à sua porta, e minha mãe só foi reencontrá-lo em um asilo, quando já estava com 19 anos. Ela estudou em um colégio técnico de bacteriologia na Sorbonne, no Hôtel-Dieu, porque a família queria que ela realizasse um trabalho

[70] *A originalidade de uma artista mais que brasileira: a francesa Ded Bourbonnais. In Diário das Escolas - cenografia PQ'11.* São Paulo: FUNARTE, 2011.

“sério”, mas ela sempre quis ser artista. É evidente que, ao chegar à faculdade, ela se ligou ao grupo de teatro – o Theophiliens,[1] –, especializado em teatro medieval.

Na Sorbonne?

Sim. Fazia parte desse grupo de teatro o Robert Enrico,[2] que depois dirigiu o filme da Brigitte Bardot, e o Jacques Thieriot,[3] que foi diretor da Aliança Francesa no Brasil e adaptou o Macunaíma para o Antunes. O Jacques fez o trabalho de dramaturgia, falou do Movimento Pau-Brasil, pois era um *brasilianista*, especialista em antropofagia e louco por Mário de Andrade. Minha mãe foi amiga do Marcel Marceau[4] e desenhou o traje do Bip, que foi criado em conjunto pelos dois. Ela contava que no pós-guerra não havia nem indústria têxtil, nem como fazer um pano listrado. Assim, aquele primeiro listrado do Marceau foi feito todo a mão! Em agosto de 1952, o Théophiliens é convidado a vir ao Brasil pelo Pascoal Carlos Magno, do Teatro do Estudante,5 e ela – que estava com o casamento bem complicado com o Chesselet, pai da minha irmã, que tinha sido da Resistência Francesa – fugiu para o Brasil como cenógrafa e figurinista da trupe de teatro. Parece novela, mas é verdade. Ela fugiu e deixou uma filha de 4 anos com os pais dela. Veio para o Brasil para passar um tempo, mas o marido nem imaginou que aqui ela se ligaria ao meio teatral, como aconteceu. Foi aí que ela passou a trabalhar com o Arena,[6] o tbc,[7] a Cia. Tônia-Celi-Autran.[8] Ela ficou amiga do Natal da Portela e fez parte de comissão de escola de samba, desenhou fantasia. Tornou-se também amiga da turma da arte do Brasil, da cultura, Mário Cravo… e, principalmente no teatro, fez figurinos para toda essa turma.

Então ela veio para o Brasil e não voltou mais para a França?

Não voltou mais. Ela teve três filhos no Brasil. (Mostrando uma foto) Esta é de *Um Deus Dormiu lá Em Casa*, primeira peça do Paulo; ela fez os figurinos. Eu nem lembrava mais disso… não tem o ano, mas pode ser a montagem de 1957… talvez eles tenham remontado depois.. Ela vinha com uma linguagem bem “teatralista” em um período em que as pessoas trabalhavam muito no realismo, no TBC, no mobiliário, com cortinas de veludo. Ela pintava tecido, fazia tudo a mão; uma característica do Théophiliens, do teatro medieval.

Notas de Arte: Maria Stuart, de Schiller

"A última vez que tivemos Schiller no Teatro São Pedro foi em 1949. Agora temos em versão poética de Manuel Bandeira a direção de Ziembinski, com montagem e indumentária de Ded Bourbonnais, na orientação mais atual que livra a cenografia da pintura, fixando a apresentação em simples alusões de objetos e detalhes, concentrando-se no próprio texto, nos figurinos, no jogo de luz e na marcação cênica e efeitos musicais. (…) Nada da rançosa cenarização operística de tela pintada. Só plataforma, para relevo de ribalta."

Correio do Povo – Porto Alegre, 1.º ago. 1958

A formação teatral dela vem desse período com o grupo de teatro?

Ela não teve formação teatral, a não ser a da prática, e chegou fazendo teatro com essa turma. Mas é claro que ela desenhava, além de já trazer sua bagagem de cultura européia.

Dos filhos da Ded você é o único que trabalha com teatro?

Sou. Um dos meus irmãos mexeu um pouquinho com teatro, trabalhou com o Cecil Thiré em *A Noite dos Campeões* (1975), trabalhou comigno teatro. Agora ele está na área de gastronomia, em Florianópolis.

Eu convivi muito com minha mãe nas coxias, trabalhando, vendo montagens do Paulo Autran. Fiz bastante adereço em *Macbeth*, cujo figurino ela fez junto com o cenógrafo Jorge Caron. (Comentando uma foto) Este Maxim's deve ser na França, antes de ela vir para o Brasil. Está tudo escrito em francês.

Quando ela chegou ao Brasil se comunicava só em francês?

Sim. Ela não sabia ainda falar o português. Mas depois foi parando de falar em francês até com os filhos, porque ela não queria manter uma barreira; queria se integrar.

E ela acabou ficando no Brasil. O teatro a sustentava?

Ela criou sozinha os três filhos. A filha que ficou na França hoje mora na Califórnia e é neurobióloga, especialista em Mal de Parkinson e leciona na Ucla. Mas aqui foi uma batalha! Porque ela fez de tudo para se manter e criar os filhos.

Ela fazia algo mais no teatro além do figurino?

Ela foi assistente de figurino de *Orfeu*, do Marcel Camus, que ganhou prêmio em Cannes. Porque ela era a ponte entre os franceses e o Brasil. Ela conhecia tudo aquilo ali, tanto que até apareceu em um *frame* do filme. No teatro, ela só desenhava. Criava e tinha as costureiras. Há uma história pitoresca do *Mary Stuart.* Um dia, um produtor chegou para ela e disse: “Olha Ded, ou você ou as costureiras”. Aí ela falou: “Então pague as costureiras!”. Devo ter lá em casa até hoje um quadro com o nome de todas as costureiras da peça, agradecidas por ela ter aberto mão do pagamento em favor delas.

Em 1959, ela ganhou o Prêmio Saci e a medalha de ouro dos críticos teatrais do Rio de Janeiro. Logo em seguida, nos anos 60, foi convidada para conhecer o Nordeste e acabou ficando por Pernambuco. O jornal A Tribuna, de Santos (5 fev. 1967), diz que ela “viu muita miséria e descobriu um paradoxo que jurou para si mesma pôr em xeque: gente de rara habilidade, rendeiras e tapeceiros de mão cheia, passava fome porque não tinha para quem vender seus produtos”. Ela viveu basicamente de teatro nesse primeiro momento. Depois, se interessou pela arte popular, foi para o Nordeste e ficou encantada com a arte brasileira. Na França, ela havia trabalhado na recepção aos prisioneiros de guerra que chegavam dos campos de concentração, e sentia que havia muito a ser feito no Brasil. Não só para dar qualidade de vida às pessoas, mas porque achava que o artesanato nordestino tinha requintes de produto de exportação, tal a sua originalidade e criatividade artísticas. Não se conformava com uma mulher que ficava cega em cima de um bilro, vendendo um metro de renda por dez centavos porque não tinha o que comer! Aí, ela fez uma cooperativa de artesãos e, nesse determinado momento da vida, se dedicou a promover o artesanato e o artesão. Moramos em Olinda de 1961 a 1964 e, com a revolução, tivemos que vir embora.

Ela foi perseguida?

Foi. Viemos com a roupa do corpo, resgatados da minha casa pelo Cezar Tedin, que era o marido da Tônia Carrero na época. Eu, empregada e irmão; deixamos a casa toda lá. Porque ela trabalhou na Sudene na época do governo Arraes, com o Movimento de Cultura Popular (MCP), de onde surgiram o José Wilker, o Luiz Mendonça…

E depois que ela voltou?

Ela continuou fazendo o trabalho com artesanato. Quando morou em Santos, trabalhou para a Cooperativa dos Cafeicultores e para o MUD– Movimento Universitário de Desfavelamento. E, em 1967, de volta à praia, ela criou a Prendofício – Prendas e Ofícios, Comércio e Representações Ltda. Foi a forma que encontrou para ajudar as pessoas das favelas, presídios e até prostíbulos a vender legalmente o artesanato que produziam. A Prodesan patrocinou suas pesquisas por uma época. Para achar a mão de obra, ela ia aos bairros pobres, a toda espécie de entidades que unissem os moradores do bairro: centros espíritas, terreiros de Umbanda, igrejas, clubes etc.
(Olhando uma das imagens) Olha só… Ela usava as pranchas do Racinet como referência. Aqui está: Racinet 4018.
Eu tenho muitas pesquisas, desenhos. Na época em que não havia computador, a casa dela era um verdadeiro arquivo. Quando ela morreu, em São Luiz do Paraitinga, eu enchi a caçamba de um caminhão com papel para esvaziar a casa. As coisas importantes eu preservei.

Depois ela foi para São Luiz do Paraitinga desenvolver a agricultura orgânica?

Em São Luiz ela já estava mais velha, com seus 60, 70 anos. Queria sossego. Apaixonou-se pela cidade, pois sempre se interessou pelas suas origens e ali se lembrava das aldeias da França. Aí foi investindo ainda mais nessa área. A avó dela tinha um canteiro de ervas no jardim e fazia os próprios remédios. Então, ela buscou a referência nas origens, no afetivo. Além disso, São Luiz tem a arte popular, o Carnaval…

Então ela deixou a cenografia e se dedicou aos orgânicos. Ela passou a sobreviver com os cursos que ministrava?

Sim. Ela fazia algumas consultorias, o pessoal dava algum dinheiro, os estudantes da Esalq (Escola Superior de Agronomia “Luiz de Queiroz”) ajudavam. O Paulo Autran ajudou demais: tratou todos os dentes da minha mãe, trocou toda a fiação elétrica da casa dela.

Ela morou também no Rio de Janeiro?

Moramos no Leme. Ela teve a fase do Rio, do samba, foi amiga do Natal da Portela, foi da comissão da escola de samba da Portela.

Você se lembra de ver sua mãe desenhando?

Sim, muito. Eu desenho também. Depois, ela estava criando motivos brasileiros para bordados e estampas. (Vendo as fotos de artesanato e o conteúdo da mala, com colchas de retalho, rendas etc.) Esse é um universo que habitei a vida inteira. Ela montou aquele famoso estande da Fenit, em 1963 (10 a 25 de agosto), que era uma casa inteira só decorada com arte popular. Aliás, o Caio Alcântara Machado foi outra pessoa que a ajudou muito.

A Ded Bourbonnais fez figurino até quando?

Ela morreu em 2005, com 83 anos. Mas o último trabalho de figurino que ela assinou, se não me engano, foi *Seis Personagens à Procura de um Autor* (1991), com o Paulo Autran.

Desnecessário dizer que quem me pôs nessa vida do teatro – além de literalmente – foi Ded Bourbonnais. Meu primeiro contato com as artes cênicas se deu por meio da convivência nas coxias, na qualidade de aderecista aprendiz, em algumas montagens nas quais ela fez os cenários e

os figurinos. Enquanto me formava como espectador e, mais do que isso, já interessado no mundo do palco e da atuação.

João Bourbonnais (dez. 2010)

1 Théophiliens é um grupo de estudantes da Sorbonne que encena e pesquisa o teatro medieval. O nome vem da peça de estreia, Miracle de Théophile, que aconteceu na Salle Louis Liard, em 7 de maio de 1933, sob a direção de Gustave Cohen. O diretor sempre conta essa história, que acabou virando uma espécie de lenda e começa como um conto de fadas: Era uma vez… Fonte: http://www.jstor.org

2 Robert Enrico (1931/2001) foi um cineasta e roteirista de cinema francês. O filme citado é Boulevard du rhum (1971), com Lino Ventura, Brigitte Bardot, Bill Travers, Clive Revill e Jess Hahn.

3 Um dos maiores tradutores do português para o francês. Entre 1958 e 1978, Thiériot viveu em diversos países da América Latina, sendo dez anos somente no Brasil, como diretor da Aliança Francesa.

4 Marcel Marceau (1923/2007) foi o mímico mais popular do período pós-guerra. Junto com Étienne Decroux e Jean-Louis Barrault deu uma nova roupagem à mímica no século xx. Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Marcel_Marceau.

5 Criado por Paschoal Carlos Magno, o Teatro do Estudante do Brasil –TEB é inaugurado em 1938 e se dedica a montagens de grandes autores nacionais e estrangeiros. Fonte: Itaú Cultural.

6 Fundado em 1953, torna-se o mais ativo disseminador da dramaturgia nacional que domina os palcos nos anos 60, aglutinando expressivo contingente de artistas comprometidos com o teatro político e social. Fonte: Itaú Cultural.

7 Instituição fundada em São Paulo, em 1948, por Franco Zampari, que exerceu grande influência na elevação do nível profissional do teatro nacional. Entre os seus encenadores, figuravam Luciano Salce, Ruggero Jacobi, Adolfo Celi, Flaminio Bollini Cerri e Ziembinski. Entre os atores, destacaram-se Cacilda Becker, Cleide Yáconis, Sérgio Cardoso, Walmor Chagas, Paulo Autran e Eugênio Kusnet. Fonte: Muniz, Rosane. *Vestindo os nus* – o figurino em cena. Senac: rj, 2004.

8 Fundada pelos atores Tônia Carrero e Paulo Autran e pelo diretor Adolfo Celi, em 1956. A companhia é o primeiro conjunto a ser formado por ex-integrantes do Teatro Brasileiro de Comédia – tbc. Fonte: Itaú Cultural.