

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO
INSTITUTO DE FILOSOFIA, ARTES E CULTURA
DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS**

GUSTAVO FERREIRA DE OLIVEIRA SAMPAIO

**APLICAÇÃO DO MÉTODO DAS AÇÕES FÍSICAS
NO PROCESSO DO ESPETÁCULO
"O ABAJUR LILÁS"**

**OURO PRETO – MG
2021**

GUSTAVO FERREIRA DE OLIVEIRA SAMPAIO

**APLICAÇÃO DO MÉTODO DAS AÇÕES FÍSICAS NO PROCESSO
DO ESPETÁCULO "O ABAJUR LILÁS"**

Trabalho de conclusão de curso - Monografia apresentada ao curso de Artes Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto, como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Direção Teatral.

Orientador: Prof. Dr. Ricardo Carlos Gomes

**OURO PRETO - MG
2021**

SISBIN - SISTEMA DE BIBLIOTECAS E INFORMAÇÃO

S192a Sampaio, Gustavo Ferreira de Oliveira.
Aplicação do método das ações físicas no processo do espetáculo "O abajur lilás". [manuscrito] / Gustavo Ferreira de Oliveira Sampaio. - 2021.
104 f.: il.: color..

Orientador: Prof. Dr. Ricardo Carlos Gomes.
Monografia (Bacharelado). Universidade Federal de Ouro Preto.
Instituto de Filosofia, Artes e Cultura. Graduação em Artes Cênicas .
Área de Concentração: Artes Cênicas.

1. Stanislavski, Konstantin, 1863-1938. 2. Naturalismo. 3. Marcos, Plínio, 1935-1999. 4. Método (Representação teatral). 5. Grotesco . 6. Performance (Arte). I. Gomes, Ricardo Carlos. II. Universidade Federal de Ouro Preto. III. Título.

CDU 792.01

Bibliotecário(a) Responsável: Cristiane Maria da Silva - CRB6-3046



FOLHA DE APROVAÇÃO

Gustavo Ferreira de Oliveira Sampaio

Aplicação do método das ações físicas no processo do espetáculo *O abajur lilás*

Monografia apresentada ao Curso de Bacharelado em Artes Cênicas (direção) da Universidade Federal de Ouro Preto como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Artes Cênicas

Aprovada em 26 de abril de 2021

Membros da banca

Prof. Dr. Ricardo Carlos Gomes - Orientador (Universidade Federal de Ouro Preto)

Prof.^a Dr.^a Raquel Castro de Souza (Universidade Federal de Ouro Preto)

Prof. Me. Matheus Silva (Universidade Federal de Minas Gerais)

Ricardo Carlos Gomes, aprovou a versão final e autorizou seu depósito na Biblioteca Digital de Trabalhos de Conclusão de Curso da UFOP em 30/06/2021



Documento assinado eletronicamente por **Ricardo Carlos Gomes, PROFESSOR DE MAGISTERIO SUPERIOR**, em 30/06/2021, às 20:25, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site http://sei.ufop.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **0188610** e o código CRC **ADD39A85**.

Em cena, não corram por correr, nem sofram por sofrer. Não atuem de modo vago, pela ação simplesmente, atuem sempre com um objetivo.

Konstantin Stanislávski

AGRADECIMENTOS

Este Trabalho de Conclusão de Curso em Direção Teatral faz parte de um processo muito importante na minha vida acadêmica, artística e mesmo pessoal, sendo a conclusão de mais um grande objetivo, que eu tinha em mente a muitos anos. Um trabalho que é continuidade reflexiva, memorial e de pesquisa em relação à encenação do texto *O abajur lilás*, de Plínio Marcos, espetáculo que dirigi em 2019, outro grande desafio que me trouxe muitos aprendizados, principalmente enquanto profissional do teatro. Escrever sobre esse processo de montagem não foi tarefa fácil, pois é algo que vem rodeado de emoções, lembranças, desafios, superações. Além disso, desenvolver a escrita num momento delicado, em que ocorre uma pandemia mundial, que mexe muito com a vida e psicológico de todos(as) e todes, exigiu mais esforço.

Com isso venho agradecer a Deus, aos deuses da vida, da arte e da natureza, de onde tiro força também para superar todos os desafios possíveis. Não posso deixar de agradecer aos meus familiares, em especial minha mãe Silvia F. de Oliveira e minha tia Maria Madalena de Oliveira, sempre me apoiando em minhas escolhas, me dando bons conselhos, me ajudando a ser um ser humano cada vez melhor. Agradeço aos meus amigos, meus colegas de profissão, aos meus professores em especial ao meu Orientador Ricardo Carlos Gomes, e também ao meu ex-orientador Rogério Santos de Oliveira, ambos pela paciência e trocas, e a toda equipe do curso de Artes Cênicas da UFOP. Também sou muito grato à equipe que participou do espetáculo *O abajur lilás*, que é fonte de análise para este trabalho. São eles(as): Adrianno Soares, Daniel Magalhães, Cíntia Luana, Lucas Acirole, Gislayne Érika, Kelvia Murielle, Lorena Fernandes, José Gil, Fernando Del, Elvis Damasceno, Malu Mesquita, Stella Ferraz, Kairo Martins, Karla Ribeiro, Fabiulla Lu, Ricardo Maia e Raphael Modesto. Enfim, agradeço a todos que de uma forma ou de outra contribuíram para mais essa vitória em minha vida.

RESUMO

Este trabalho é uma análise do processo de montagem do espetáculo *O abajur lilás*, texto de Plínio Marcos (1969), apresentado no ano de 2019, com direção de Gustavo F. Sampaio. O espetáculo foi seu Trabalho de Conclusão de Curso em Prática de Montagem e Apresentação, no curso Bacharelado em Artes Cênicas (Direção), da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). O ponto principal desta análise é destacar a aplicação do “método das ações físicas”, desenvolvido por Konstantin Stanislávski no início do Século XX. O método foi utilizado com os(as) atores / atrizes no processo de criação de personagens do espetáculo, dentro de uma pesquisa com o Naturalismo e o Grotesco na cena, fugindo assim da forma literária e indo na direção do mais próximo do real possível, envolvendo os espectadores, junto com os(as) atores / atrizes, na narrativa e nos momentos performativos.

Palavras-Chave: O abajur lilás; Método das ações físicas; Análise ativa; Stanislávski; Naturalismo; Plínio Marcos.

ABSTRACT

This work is an analysis of the process of staging the spectacle *O abajur lilás* (the lilac lampshade), written by Plínio Marcos (1969), performed in 2019, directed by Gustavo F. Sampaio. This performance was his Course Completion Work in Staging and Presentation Practice, in the Bachelor of Performing Arts (Direction) Course, at the Federal University of Ouro Preto (UFOP). The main point of this analysis is to highlight the application of the “Method of Physical Actions”, developed by Konstantin Stanislávski at the beginning of the Twentieth Century. The method were used with the actors in the process of creating the characters for the performance, within a research in Naturalism and the Grotesque on the stage, avoiding the literary form, and going as close to reality as possible, involving viewers, together with actors, in the narrative and performative moments.

Keywords: The Lilac Lampshade; Method of Physical Actions; Active Analysis; Stanislávski; Naturalism; Plínio Marcos.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	7
1. UMA BREVE REFLEXÃO SOBRE O MÉTODO DAS AÇÕES FÍSICAS DE STANISLÁVSKI	17
2. <i>O ABAJUR LILÁS</i>, DE PLÍNIO MARCOS: UMA OBRA NATURALISTA / GROTESCA, COM SEUS PERSONAGENS MARGINALIZADOS	40
3. PROCESSO DE ENSAIOS DE <i>O ABAJUR LILÁS</i>, A APLICAÇÃO DO MÉTODO DAS AÇÕES FÍSICAS, O INTERCRUZAMENTO E CONTRAPONTO COM O TEATRO PERFORMATIVO	48
CONSIDERAÇÕES FINAIS	82
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	85
ANEXOS	
ENTREVISTA 1: Com Gislayne Érika, atriz em <i>O abajur lilás</i> – personagem Dilma	89
ENTREVISTA 2: Com Daniel Magalhães, ator em <i>O abajur lilás</i> – personagem Leninha	92
ENTREVISTA 3: Com Adriano Soares, ator em <i>O abajur lilás</i> – personagem Giro	96
ENTREVISTA 4: Com Lucas Aciole, ator em <i>O abajur lilás</i> – personagem Osvaldo	98
LINKS DE VÍDEOS: Divulgação do espetáculo <i>O abajur lilás</i> - 2019	100
PROGRAMA: Espetáculo <i>O abajur lilás</i> - 2019	101
PÔSTERES / CARTAZES (Divulgação): Espetáculo <i>O abajur lilás</i> - 2019	103

INTRODUÇÃO

Esta monografia se baseia no processo de ensaios para a montagem de *O abajur lilás* – espetáculo realizado em Ouro Preto, em 2019, como meu Trabalho de Conclusão de Curso (Prática de montagem e apresentação), um dos requisitos para minha graduação como Bacharel em Artes Cênicas (direção) na UFOP. O texto, escrito por Plínio Marcos em 1969, aborda a relação do personagem Giro, um cafetão homossexual, com as prostitutas Dilma, Célia e Leninha. A peça narra, até os últimos extremos, as relações de poder do dominador com os dominados. A história se inicia quando uma das prostitutas (Célia) quebra um abajur lilás, entre outros objetos que pertencem ao cafetão, que também é o dono do prostíbulo onde se passa a ação da peça. Giro, ao encontrar seus pertences destruídos, faz de tudo para descobrir quem foi a responsável, e conta com a ajuda de seu capanga Osvaldo.

O elenco para a montagem de *O abajur lilás* em 2019, era composto por: Adrianno Soares (Giro), Gislayne Érika (Dilma), Cíntia Luana (Célia), Daniel Magalhães (Leninha) e Lucas Aciole (Osvaldo). Elenco de apoio: Kelvia Murielle, Malu Mesquita, Stella Ferraz, Lorena Fernandes (prostitutas); Kairo Martins e Fernando Del (seguranças); Fabiulla Lu (cafetina amiga de Giro); Freda Amorim (DJ) e José Gil (cliente do prostíbulo).

Esta obra foi censurada e teve sua encenação proibida durante o período da ditadura militar, por trazer em seu conteúdo uma metáfora acerca das torturas realizadas aos prisioneiros do regime, além da linguagem do autor ser considerada pornográfica. O texto, de fato, ao dar protagonismo a personagens marginalizados, utiliza “palavrões” e gírias destas figuras do submundo.

Durante o trabalho, a direção, junto com a equipe, buscou fugir dos processos rotineiros de decorar o texto e de se apegar a ações mecânicas e marcadas na cena. Decorar texto deveria ser o menos importante, e assim manteve-se nos ensaios, exercícios teatrais, improvisos, aquecimentos. O estudo a partir do texto do autor era feito nas casas dos(as) atores / atrizes, não nas salas de ensaio, para se poder criar com mais liberdade exercícios improvisacionais a partir do estudo da dramaturgia.

Os(as) atores / atrizes buscaram a vivência em um processo improvisacional com o material dramaturgicamente, mas também criaram seus próprios textos e ações. A ideia era manter a dramaturgia textual na íntegra para a montagem da peça, ainda que com algumas adaptações, mas esse rigor com o texto foi se dando mais na parte final dos ensaios. Evitamos ao máximo que os(as) atores / atrizes segurassem papéis com o texto dramaturgicamente nos ensaios e improvisos, sugerindo que não ficassem muito presos às falas. O domínio do texto foi surgindo com o tempo, não era o foco inicial. Em algumas improvisações, sugerimos aos(as) atores / atrizes que inventassem suas falas a partir da ideia central da obra. Com esse trabalho, o texto falado no espetáculo foi ganhando uma forma a partir das ações relacionais e improvisacionais.

Buscamos referência no método de improvisação a partir das ações psicofísicas, que Stanislávski colocou em prática em seus últimos trabalhos teatrais, no início do século XX. Como Stanislávski acabou por morrer antes de escrever mais detalhes sobre esse trabalho que realizou nos seus últimos anos de vida, em vista disso, apenas por meio de relatos de seus colaboradores, com destaque para Vassíli Toporkov e Maria Knebel, podemos conhecer o método com mais detalhes. Foi então nomeado por eles respectivamente de “método das ações físicas” e “método de análise ativa”. Embora tenhamos usado os escritos de ambos como fonte, nesta monografia, optamos por utilizar preferencialmente a expressão “método das ações físicas” para nos referir a esse trabalho como um todo e a expressão “análise ativa” para nos referir à análise da peça e do papel por meio das ações físicas, tal como descrito por Knebel (2016).

Segundo Sergei Tcherkasski (2019), “análise ativa” é a expressão usada por alguns estudiosos para se referir à totalidade das descobertas de Stanislávski naquele período. Como o próprio Stanislávski não pôde se expressar sobre o assunto, a questão permanece aberta a interpretações. Seguindo esta linha de raciocínio, é possível afirmar que o “método de análise ativa” se refere à aplicação do “método das ações físicas” na análise do texto teatral.

Vassíli Toporkov (1889, São Petersburgo / 1970, Moscou), é considerado um ator cujo seu estilo vai para um caminho da precisão, sutileza psicológica e profundidade emocional. Quando já era um artista experiente e bem-sucedido, ingressou no Teatro de Arte de Moscou e passou por um treinamento sob a orientação rigorosa de Stanislávski. Um de seus livros mais

famosos é: “Stanislávski Ensaia – Memórias” (TOPORKOV, 2016), foi um dos livros utilizados para esta pesquisa, trata-se do relato de um processo de aprendizado intenso, um testemunho biográfico confiável, que traz uma visão do “sistema” de Stanislávski, tanto como de seu método de ensaio conhecido como “método das ações físicas”. Toporkov descreve o trabalho dos últimos anos do diretor russo, entre 1928 e 1938. O livro também relata o combate de Stanislávski com atuações clichês e respostas prontas, e sua busca pela perfeição artística dos seus atores / atrizes.

Maria Knebel (1898 / 1985), teórica e praticante de teatro na Rússia, treinou com figuras como Kostantin Stanislávski, Vladimir Nemirovich Dantchenko e Michael Chekov. Knebel, em seu trabalho, integrou abordagens desses três praticantes do teatro russo, mas o seu foco maior foi em relação a técnica/método de “análise ativa”, desenvolvido por Stanislávski e assim nomeado por ela, a partir do que experimentou no período em que foi assistente do diretor russo. Se tornou diretora de teatro em 1931, em um período em que esta era uma função raramente atribuída a mulheres.

Knebel trabalhou como diretora e atriz de teatro, e também foi professora. Um dos seus livros mais conhecidos é “Análise-ação: Práticas das ideias teatrais de Stanislávski” (KNEBEL, 2016). Esse livro tornou-se uma espécie de manual para diversas gerações que buscam compreender o sistema de Stanislávski – também é uma das principais bases de pesquisa neste trabalho. Em linhas gerais trata-se de uma obra sobre a análise ativa da peça e do papel, que utiliza as memórias de cursos e de conversas de Knebel com o mestre russo para construir uma abordagem teórica do “jogo do ator”, em que o trabalho psíquico e o trabalho físico se mesclam em uma pesquisa criativa constante.

Os tradutores da edição brasileira do livro de Knebel (2016) “Análise-ação: Práticas das ideias teatrais de Stanislávski”, afirmam que a expressão “análise pela ação” traduz melhor a essência do termo russo *diéstvenni análiz* (TENÓRIO; MOSCHKOVICH in KNEBEL, 2016, p. 20). Nesta monografia, optamos por utilizar em certos momentos o termo “análise ativa”, por ser a tradução mais usual no Brasil para o termo.

Pensando no método de Stanislávski, sugerimos nos ensaios iniciais para montagem de *O abajur lilás* em 2019, que os(as) atores / atrizes tentassem ao máximo aproximar as cenas do texto às suas próprias experiências de vida, inspirando-nos, até certo ponto, na

“memória emotiva” do assim chamado “Sistema Stanislávski”. A “memória emotiva” é um conceito polêmico, muito falado e estudado no meio teatral. É colocada em prática em diversos processos de ensaios e em espetáculos, onde basicamente o intérprete utiliza-se de suas memórias e experiências pessoais para construir seu personagem, tirando de si emoções e sensações de outrora. Stanislávski aborda o conceito em seus livros, como em: *A preparação do ator* (2002) – principalmente no capítulo IX “Memória das emoções” – e no livro *A construção do personagem* (2001). A memória emotiva também está ligada aos nossos cinco sentidos.

Talvez esse ponto mais polêmico quando pensamos no trabalho com acesso à “memória emotiva”, esteja no sentido da falta de maturidade em se trabalhar com as emoções pelo(a)s intérpretes, ou seja, do apelo ao acesso rápido às emoções na cena, sem antes ter um acesso a um trabalho com as ações psicofísicas. E isso, em muitos casos, gera aos intérpretes um risco de cair em atuações falsas, onde as emoções soem falsas, clichês. Outro problema é o risco dos(as) atores / atrizes se perderem nas emoções, não controlá-las, por acharem que esse é o caminho mais fácil na cena. Veremos mais detalhes sobre esta questão no capítulo que segue.

Vale destacar, pensando sobre esta questão sobre o cuidado com o acesso às emoções na cena, é que, precisa-se ter em mente que sentimentos não dependem apenas de nossa vontade, é algo muito mais complexo para se trabalhar em cena. Stanislávski constatou isso já no final de sua vida, a partir de suas experiências teatrais. Essa é uma reflexão também apontada pelo teatrólogo e diretor polonês Jerzy Grotowski (1933-1999), que considerava o método das ações físicas desenvolvido por Stanislávski um trabalho de extrema utilidade. Chegou a estudá-lo e praticá-lo em parcerias com atores, como Thomas Richards, com quem trabalhou sistematicamente desde 1985, um colaborador de grande importância na investigação da arte como veículo, no *Workcenter of Jerzy Grotowski*, na Itália. Segundo Gomes (2013):

Ponto central da leitura grotowskiana sobre Stanislávski é o acento colocado sobre a última fase de sua vida, em que o mestre russo iniciou um trabalho sobre o que ficou conhecido como “método das ações físicas”. Segundo Thomas Richards – colaborador fundamental de Grotowski no trabalho desenvolvido no final de sua vida –, Grotowski considerava esse método

como “a pérola mais preciosa do trabalho de Stanislávski”, sua “descoberta mais útil”. O próprio Grotowski define o trabalho sobre as ações físicas como “a premissa necessária para qualquer um que seja ativo no campo das performing arts” (GOMES, 2013, p. 64).

Dentro dessa reflexão, o diretor polonês nota que, quando ainda não estava claro para Stanislávski que os sentimentos independem de nossa vontade, o mestre russo:

Procurava a famosa “memória emotiva”. Achava ainda que recorrer às recordações de diferentes sentimentos no fundo significasse a possibilidade de retornar aos próprios sentimentos. Nisto havia um erro – a fé no fato de que os sentimentos dependem da vontade. No entanto, na vida, podemos notar que os sentimentos são independentes da nossa vontade. Não queremos amar alguém, mas amamos; ou então o contrário: queremos realmente amar alguém, mas não conseguimos. Os sentimentos são independentes da vontade e, justamente por esse motivo, Stanislavski, no último período de atividade, preferia, no trabalho, colocar a ênfase naquilo que está sujeito à nossa vontade. Por exemplo, na primeira fase, ele perguntava quais as emoções às quais o ator tendia nas diversas cenas. Enfatizava os assim chamados “eu quero”. Mas, por mais que possamos querer “querer”, isto não é a mesma coisa que o fato de “querer”. Na segunda fase, deslocou a ênfase para o que é possível fazer. Porque o que se faz depende da vontade (GROTOWSKI, 2001, p. 9).

Em nosso processo de criação, estávamos cada vez mais conscientes dessas questões, pesquisamos o universo do submundo retratado por Plínio Marcos na peça e realizamos, laboratórios sobre o submundo ligado a prostituição, para que os(as) atores / atrizes pudessem colocá-lo dentro de suas linhas de ações físicas, e com isso ganhassem cada vez mais consciência sobre seus personagens ao longo do processo de criação e improvisação.

Em *O abajur lilás*, texto de Plínio Marcos, podemos notar que os diversos personagens são desafiadores para os(as) atores / atrizes, pois cada um segue uma linha de ação e tem suas características particulares. São complexos e cheios de contradições, não são como personagens “tipo” pronto, de simples interpretação e representação. O cafetão Giro, por exemplo, é um personagem gay, mais velho em relação aos demais personagens; a partir das suas características e trajetórias na dramaturgia, dá uma ideia de ser uma pessoa de cerca de 55 anos de idade, sexualmente ativa. É o dono do “mocó” (a casa de prostituição), ou seja, o detentor do poder, opressor e vingativo, mas também sofreu muitos preconceitos e opressões em sua vida. Possui uma certa energia, está sempre em modo de ataque, costuma

falar alto ou gritando, mas, ainda assim, em seu corpo se vê também um certo cansaço, por ter tido uma vida de muito trabalho. Esse personagem é um desafio para um ator jovem como Adrianno Soares (33 anos). Em nosso processo, buscamos enfrentá-lo com um bom estudo psicofísico em relação ao personagem, e utilizando uma boa caracterização.

Os demais personagens, têm características bem diferentes, como é o caso da prostituta Célia, alcoólatra, mulher invejosa, barraqueira e revoltada com a sua profissão. Dilma, outra das prostitutas, é mais séria que as demais e diz ter uma certa moral, ainda que seguindo uma profissão um tanto quanto mal vista pela sociedade. A terceira prostituta, chamada Leninha, mais jovem que as demais, vive no mundo da lua e tem mania de limpeza. Osvaldo, o capanga de Giro, é impotente e ao mesmo tempo um homem mal; suas características são um contraponto em relação ao cafetão.

O “personagem-tipo” é caracterizado apenas por seus traços básicos e principais, como sua profissão, características físicas, a forma como se veste, como se movimenta, etc. Suas características psicológicas e morais que aparecem com uma maior evidência o identificam como uma espécie de arquétipo humano ou estereótipo cultural, reconhecido facilmente pelo leitor ou espectador. Tais características aparecem na descrição dos personagens na obra de Plínio Marcos, mas o autor vai além, pois cada um possui um universo peculiar, cheio de emoções fortes e particulares a serem experimentadas e colocadas em prática por seus intérpretes, em um caminho que evite cair nos “clichês” de uma atuação generalizada.

Para Stanislavski (2001, p. 49), os(as) atores / atrizes devem evitar interpretar por meio de “personagens-tipo”, pois em muitos casos é uma opção que parece fácil, mas tem o grande perigo de soar falsa, fazendo com que a atuação caia no “clichê”:

É possível retratar em cena uma personagem em termos gerais: um mercador, um soldado, um aristocrata, um camponês etc. Para a observação superficial de uma série de categorias em que as pessoas foram outrora divididas não é difícil elaborar maneirismos remarcáveis e tipos de postura. Por exemplo, o soldado profissional em geral se mantém rigidamente ereto, marcha em vez de andar como uma pessoa normal, mexe com os ombros para exibir as dragonas, bate os calcanhares para fazer tinir as esporas, fala em voz alta, aos arrancos, por força do hábito. O camponês cospe, assoa o nariz sem lenço, anda desajeitadamente, fala de modo desconexo, enxuga a boca na ponta do seu gibão de pele de carneiro. O aristocrata está sempre de

cartola, luvas e monóculo, fala afetado, gosta de brincar com a corrente do relógio ou com a fita do monóculo. Tudo isto são clichês generalizados, visando representar personagens. São tirados da vida real, existem de fato, mas não contém a essência de uma personagem, não são individualizados (STANISLÁVSKI, 2001, p. 56).

Não podemos negar que, no início do processo de ensaios do espetáculo *O abajur lilás*, em 2019, nossa equipe acabou caindo nessa armadilha, alguns, ao tentar experimentar as características dos personagens da dramaturgia por meio de “clichês” ou mesmo “personagem tipo”. De fato, isto é uma tentação enorme no início de processos, uma tentativa errônea de tentar facilitar personagens, ainda mais, quando nos aproximamos das personagens de Plínio Marcos, tão marcadas por seu meio social, figuras tão complexas. O caminho de facilitação de construção personagem, vai em uma situação oposta a que Stanislávski propõe no seu sistema. Isto ocorreu, por exemplo, com a construção do personagem Giro, quando caímos na ideia inicial, generalizada de pensar um “velho” enquanto um “personagem-tipo”, com um corpo debilitado, corcunda, manco, vagaroso, com voz arrastada e rouca. Existem, entretanto, vários tipos de velho na vida real, inclusive alguns que estão sempre em boa forma e saúde, ativos, agitados, com voz viva. Alguns velhos podem ter características como ser mais ranzinzas, outros bondosos, de emoções variadas, são várias características, muitas também determinadas pelo meio em que se encontram, como pondera Stanislávski:

Se o jovem intérprete de um papel idoso concentrar a mente em como absorver e manejar as fases componentes de uma ação difícil e mais extensa, ele começará a atuar conscienciosamente, honesta e coerentemente, sem excessos de ênfase, enquanto que mantendo-se nos limites da personagem, da peça, das circunstâncias dadas que circundam a pessoa idosa, o ator conseguirá pôr-se em circunstâncias análogas, assimilará os traços exteriores, o ritmo e o andamento do velho – e tudo isso tem um grande e mesmo preponderante papel na apresentação cênica de um tal retrato (STANISLÁVSKI, 2001, p. 65).

Na construção de um personagem, é necessário um bom estudo, principalmente em relação ao meio que esse vive, dentro do contexto da peça, e é importante também ter uma atenção com os ritmos e da relação com os demais personagens. Não tem como ser uma coisa pré-definida.

Apesar desse início errôneo em nosso processo, com o passar de alguns ensaios, fomos refletindo e buscando caminhos a partir do sistema do mestre russo. Tentamos sair do caminho da generalização dos personagens, fugir de formas pré-definidas, estereótipos. Os intérpretes ficaram abertos a experimentar formas próprias, por meio de experiências próprias, pesquisas e improvisações. Buscamos nos questionar, por exemplo: qual é o corpo que determinado personagem tem? Como é a sua postura, o modo de andar, de falar, de se relacionar com o outro? Qual o caminho de suas emoções?

Um outro ponto importante abordado por Stanislávski (2001), que buscamos pensar e experimentar no processo para criação dos nossos personagens de *O abajur lilás*, é que existe uma grande diferença entre procurar em nós mesmos, enquanto intérpretes de um personagem, certas emoções e características que se relacionem com o papel e o(a) ator/atriz querer se mostrar naquele papel, deixar que seu ego fale mais alto. Quando o(a) ator/atriz exhibe a si mesmo e não mostra o personagem, não mergulha de fato, profundamente, no papel; acaba utilizando seus recursos mais fáceis, e ainda corre o risco de cair em “clichês”. Ainda que na dramaturgia não apareçam todas as características físicas ou psíquicas (emocionais) de um personagem, é interessante que o(a) ator/atriz, no processo de construção do papel, possa também “inventar”, ser criador de características coerentes ao personagem, mesmo não estando essas características explicitadas na obra do autor.

Stanislávski (2001, p. 52) dizia para os seus atores / atrizes: “(...) aprendam a amar seu papel em vocês. Vocês têm a capacidade criadora necessária para construí-lo”. O(a) ator/atriz que segue nesse caminho, é capaz de “sentir-a-si-mesmo”¹ nas circunstâncias dadas do papel, seguindo as movimentações internas e externas de seu personagem, ultrapassando suas individualidades, vícios de atuação, vaidades, na busca de uma atuação que o deixe mais próximo da verdade. E assim, na cena, o intérprete tem a função de mostrar seu papel, suas ações, características, por meio do “sentir-a-si-mesmo” físico e psíquico do ser humano.

Nesse sentido, para Stanislávski (2001) a caracterização é como uma máscara que ao mesmo tempo esconde e revela o ator/indivíduo. Atrás dela, ele pode se proteger, tanto como “pode despir a alma até o último, o mais íntimo detalhe.” (STANISLÁVSKI, 2001, p. 60). A

¹ Este conceito do sistema de Stanislávski, assim como desenvolvido por Knebel (2006), será explicado com mais detalhes no decorrer desta monografia, a partir da p. 22.

caracterização, ao ser ligada a um transporte verdadeiro dos intérpretes para seus papéis, é muito mais do que o intérprete querer “aparecer”, se pavonear para os espectadores. Os artistas podem e devem ser criadores de imagens e, servindo-se de caracterizações, mergulharem em seus personagens, ao encarná-los.

Em uma visão superficial, presente em diversos livros que abordam o sistema de atuação de Stanislávski, o trabalho do(a) ator/atriz deveria ser voltado para a busca da emoção, de uma dramaticidade e empatia. Essa simplificação “enciclopédica” de suas proposições não corresponde à realidade do que foi de fato o trabalho de Stanislávski. Seus métodos passaram por transformações constantes à medida que ele os ia colocando em prática, experimentando, pesquisando e escrevendo, até se transformarem em um sistema muito amplo. Depois de sua morte, como vimos, foi de grande importância, reflexões e apontamentos outros pesquisadores, como Knebel e Toporkov, desenvolveram suas próprias pesquisas, a partir das práticas teatrais desenvolvidas pelo diretor russo.

Para Grotowski (2001), outra problemática em relação à utilização do sistema de Stanislávski, que costuma gerar mal-entendidos, deve-se ao fato de que, para muitas pessoas, fica difícil fazer uma diferença entre técnica e estética:

Considero que o método de Stanislávski foi um dos maiores estímulos para o teatro europeu, em particular na formação do ator; ao mesmo tempo, me sinto distante da sua estética. A estética de Stanislávski era produto do seu tempo, do seu país e da sua pessoa. Somos todos produto da associação das nossas tradições e das nossas necessidades. São coisas que não podem ser transplantadas de um lugar para outro sem cair nos clichês, nos estereótipos, em alguma coisa que já está morta no momento em que é chamada a existir. E o mesmo acontece no caso de Stanislávski, no nosso, ou em qualquer outro (GROTOWSKI, 2001, p. 4-5).

O “Sistema Stanislávski” e seus desdobramentos, em métodos como o das ações físicas, é nada fácil de pôr em prática, mas, quando pesquisado minuciosamente e experimentado nos processos de ensaio, como tentamos fazer em nosso trabalho com o espetáculo *O abajur lilás*, pode gerar resultados muito produtivos e potentes para a cena, principalmente em relação ao trabalho do(a) ator/atriz em busca de uma verdade cênica, de uma atuação criativa e viva, fora de clichês. Segundo Grotowski (2001, p.9), Stanislávski se esforçava para se basear no que é prático e concreto. “Como tocar o que não é tangível? Ele

desejou encontrar os caminhos concretos para o que é secreto, misterioso. Não os meios – contra eles lutava, chamava-os de “ clichês ” – mas os caminhos” (GROTOWSKI, 2001, p. 9).

Esta pesquisa é dividida em três capítulos, o primeiro intitulado como: “Uma breve reflexão sobre o método das ações físicas de Stanislávski”, que traz um pouco sobre o método do mestre russo e sua aplicação de acordo com o trabalho desenvolvido no século XX, uma pesquisa embasada também em textos de autores / pesquisadores, colaboradores como Vassíli Toporkov e Maria Knebel, entre outros.

O segundo capítulo chama-se “*O abajur lilás*, de Plínio Marcos: Uma obra naturalista / grotesca, com seus personagens marginalizados”, sendo um capítulo com uma breve reflexão sobre o autor e seu trabalho, e principalmente sobre a obra *O abajur lilás*, suas parábolas, o universo em que se passa a história, os personagens, suas características, principais ações e conflitos, os principais acontecimentos da peça e o que de algum modo se encaixa em elementos naturalistas e também grotescos.

O terceiro capítulo intitula-se “Processos de ensaios para a montagem de *O abajur lilás* e a aplicação do método das ações físicas”, neste buscamos traçar algumas reflexões e procedimentos acerca do que foi trabalhado durante os ensaios e o resultado cênico do espetáculo, principalmente os resultados obtidos através da utilização do método do mestre russo. Após o terceiro capítulo, segue a conclusão da pesquisa com as considerações finais sobre a aplicação do método das ações físicas de Stanislávski para o processo de construção do espetáculo *O abajur lilás*, principais resultados, por meio de uma linha de reflexiva de acordo com os três capítulos trabalhados neste TCC, da teoria à prática. Por fim, seguem anexos no final do trabalho contendo entrevistas com atrizes e atores de *O abajur lilás*, ao qual participaram da montagem em 2019, também contém posters e cartazes, links com fotos e vídeos deste espetáculo.

CAPÍTULO 1

UMA BREVE REFLEXÃO SOBRE O MÉTODO DAS AÇÕES FÍSICAS DE STANISLÁVSKI

O método das ações físicas é uma das principais sistematizações desenvolvida por Kostantin Stanislávski no século XX, muito conhecido em todo o mundo, basicamente este método consiste em uma série de procedimentos do trabalho do(a) ator / atriz em busca da construção de personagens, criação de ações cênicas “vivas”, são meios para se chegar em uma interpretação “orgânica” em relação a cena, “sincera”, ao ponto do intérprete se entregar ao trabalho, ao personagem, como se quase torna-se esta figura na cena, parece assim, algo real, ainda que não seja. E tudo isso, pensado em uma relação “viva” nas cenas com os demais personagens (quando há outros), uma relação real também com o uso de objetos.

É importante destacar que muito destes termos aqui descritos, como vivo, orgânico, sincero, assim como, também apontados por diversos autores que se referem ao método do Stanislávski, são termos muitas vezes colocados de forma generalizadas ou mesmo apontadas de acordo com a interpretação dos autores, e mesmo, de acordo com as traduções. Vale sempre que possível, para uma pesquisa ainda mais aprofundada, uma revisitação em traduções originais do próprio Stanislávski, para devidas comparações. No decorrer do texto seguirei utilizando alguns termos de forma mais detalhadas e alguns com sua tradução original entre aspas. A pesquisadora Knebel em seu livro *Análise-ação* (2016), faz uma importante colocação em relação ao uso de determinados termos:

No caso de alguns termos - como "sentir-a-si-mesmo" [*samotchúvstvie*] e "experiência do vivo" [*pereživánie*], por exemplo - os possíveis afastamentos em relação a traduções já existentes em português de forma alguma se devem ao desejo de criar polêmicas. Tentamos passar o que está por trás de cada conceito e para isso muitas vezes usamos duas, três denominações para um mesmo termo. Sempre que nos pareceu necessário, deixamos entre colchetes a palavra original russa, indicando que se trata do mesmo conceito. Da mesma forma, sempre que julgamos adequado, as outras versões em uso na língua portuguesa são citadas nas notas de rodapé. Vale lembrar também que no trabalho prático os conceitos precisam ser atualizados constantemente, seja para si mesmo, seja junto com os parceiros, pois eles

têm de fazer sentido no momento em que estão sendo usados, senão viram peso morto. Nestas horas o que vale não é o uso do "nome certo", e sim que os participantes saibam do que estão falando. O próprio Stanislávski, no prefácio a *O trabalho do ator sobre si mesmo*, ainda inédito em português, escreve: "Não tentem buscar raízes científicas para a terminologia. Possuímos nosso próprio léxico teatral, um jargão desenvolvido pela própria vida". Em seguida, conclui: "Se meu recurso funcionar, as palavras impressas deverão ganhar vida a partir do sentir dos próprios leitores. Assim, terei sido capaz de explicar a essência do nosso trabalho criativo e da própria psicotécnica" (KNEBEL, 2016, p. 9-10).

Com o método das ações físicas, trabalha-se meios que levam ao desenvolvimento de ações que vão desde gestos, falas, ligados aos sentimentos, pensamentos que ocorrem e desenrolam de acordo com os acontecimentos de uma cena / peça e ao contexto de vida do(a) personagem. Este é um meio / técnica pelo qual o(a) ator / atriz trabalha para tentar encontrar de forma "criativa" e "sincera" o seu personagem, e assim, colocá-lo em prática o mais próximo possível do que poderia acontecer na vida real, de uma verdade cênica em uma troca com o espectador, que se envolve à partir do que vê. E para isso, é necessário que os(as) intérpretes estejam bem conectados ao seu papel, com o objetivo do personagem ganhar "vida", ainda que cênica, e gerar uma atmosfera viva para a cena.

Um dos pontos fortes do método das ações físicas de Stanislávski é que ele visa tirar os(as) atores / atrizes da passividade e de uma visão racional e discursiva do trabalho, na busca de ações cênicas criativas e vivas. Para isso, o trabalho inicial com este método começa-se com um processo teatral por meio de exercícios improvisacionais relacionados aos acontecimentos da dramaturgia, contidos nas cenas, com universo do personagem. Os(as) atores / atrizes focam primeiro na experimentação de ações práticas, e não exatamente em compreender de início conceitualmente e racionalmente a obra e seu papel; muito menos em decorar / memorizar palavras e frases do texto.

Não que não haja ou que não se deva fazer esses exercícios de improvisação após uma leitura reflexiva sobre a obra (conhecido como leitura de mesa do texto), sim isto é feito, pode ser feito, mas de forma a não se prender a isto por mais de um ensaio no início de um processo, veremos à frente como o uso do texto foi surgindo nos ensaios depois de trabalhos improvisacionais.

Com a utilização do novo método, Stanislávski notou que as motivações interiores dos(as) atores / atrizes devem ser descobertas a partir das suas ações, experimentando-as com

objetivos físicos, simples, na construção de uma “imagem viva”, para em sequência depois de alguns ensaios trabalhar o estudo mais aprofundado do texto. Com este trabalho o intérprete descobre por meio das ações o estado criador interior, aquele que reúne num só todos os elementos que o orientam rumo ao trabalho criativo. Deste modo, não basta a cooperação das emoções, memórias, desejos interiores, sendo necessário que o(a) ator/atriz agite e ponha na ação física essas forças interiores na criação de um papel. Pois, partir diretamente do acesso das emoções para criação de um personagem sem antes acessá-las por meio de ações externas simples, o risco de se perder em emoções, ou que as ações soem falsas / clichês é maior.

É importante ressaltar, que o método das ações físicas, não se trata do simples ato do(a) intérprete fazer ou repetir ações / gestos banais, como por exemplo vestir uma roupa, beber algo, chorar etc.; é algo mais complexo, está ligado à arte da vivência, que vai de contraponto à arte da representação. O(a) ator / atriz, ao pôr em prática este método de forma criativa, deve trabalhar a sua imaginação, a sua atenção, a sua intuição, buscar inspiração e entender as circunstâncias em que se encontra o seu personagem. Tudo está ligado.

Fazendo isso de forma consciente, o intérprete pode acessar o seu inconsciente (onde se encontram seus sentimentos, suas emoções e imagens interiores), partindo das ações externas para acessar o que está interno, para poder, assim, dar vida psíquica ao seu papel. Stanislávski exigia dos seus atores / atrizes que fizessem seus improvisos o mais próximo possível das ações da vida, e não algo vazio, sem verdade, como mera representação. “Essas imagens interiores criarão um estado de espírito que, por sua vez, moverá os sentimentos. Você sabe que a vida lhe faz tudo isso fora de cena, mas em cena é você, o ator, que tem de preparar as circunstâncias.” (STANISLÁVSKI, 2001, p. 171). O(a) intérprete deve pensar no que quer e como quer falar / mostrar determinada ação psicofísica de forma sincera em relação a seu papel. É basicamente impossível fazer algo “vivo”, sem que o(a) intérprete acesse seus sentimentos, suas experiências, sua inteligência criativa, e se coloque nas circunstâncias do seu papel.

Destaco que, neste contexto, a palavra “vivo”, “atuação viva” – muito presente em diversas traduções de textos de Stanislávski e em textos de diversos pesquisadores do método das ações físicas – remete a sensações fisiológicas e vivências psicológicas, ou seja, a uma

vivência natural e verdadeira do que se passa no palco. Pensando nisso, para Toporkov (2016):

Assim, a imagem do ser humano vivo e autêntico é a tarefa da arte elevada. Um ator que pôde, ao menos por uma vez, realizar a fusão de si mesmo com a figura cênica criada sente que algo muito grande e importante realizou-se em sua vida. Sente a felicidade artística. Como não se trata de algo que acontece muito frequentemente, daí vem a habitual insatisfação do artista que já o sentiu, com tudo o que é falso em sua arte, mesmo que tenha sucesso com o público. Algo acontece apenas quando o ator vive autenticamente a vida de outro ser. Quando vive a vida de um ser criado pela imaginação, quando a lógica desse ser torna-se a sua própria lógica e os atos ditados, ela começa a realizar-se em todos os mais sutis órgãos do corpo do ser humano-ator vivo. Quando todas as sutis experiências do vivo atravessam seus próprios nervos e os acontecimentos são reconhecidos por seu cérebro, aí, então, o ator passa a sentir a alegria de um mestre, criador de uma obra de arte autêntica (TOPORKOV, 2016, p. 254).

O(a) intérprete que se entrega ao papel, tem uma sensação naquele instante da cena de viver de fato a vida de seu papel, de está nas circunstâncias dele, e passa a sensação do personagem como uma figura “viva” para o espectador, como que, aquilo que estão vendo desse a sensação de algo quase real e não teatral. Seria como “*viver um papel*”, no processo de vesti-lo em “*termos físicos*”. Toda essa relação entre sentimento e ação física neste ponto da atuação viva, devem estar muito conectadas, para se evitar a artificialidade convencional e representação estereotipada:

Temos pavor ao convencional! Ele nos impele para a rotina, para a atuação estereotipada, do 'faz-de-conta'. Usamos o "tempo-ritmo, mas não o mesmo para todos os que participam! de uma cena. Mesclamos a maior variedade possível de tempos e ritmos, cuja soma total cria os matizes de uma vida real, verdadeira, palpitante. Esta união de vários ritmos é necessária, por exemplo, na construção de cenas de multidão (STANISLÁVSKI, 2001, p. 276).

O método muitas vezes chamado de "Sistema Stanislavski", baseia-se nas leis da natureza, não é uma regra absoluta, está de acordo de acordo com um sistema natural, quando

estiver em cena, viva de acordo com as leis naturais, tentar viver o personagem como um ser humano natural:

Entretanto, por estranho que pareça, quando pisamos no palco, perdemos nosso dom natural e em vez de agir criativamente passamos a executar contorções de proporções pretensiosas. O que nos leva a isso? A condição de ter de criar alguma coisa à vista do público. A inveracidade convencional, forçada, está implícita na apresentação cênica, ao nos impingir os atos e palavras prescritos por um autor, o cenário desenhado por um pintor, a produção planejada por um diretor. Em nosso próprio embaraço, pavor cênico, no mau gosto e nas falsas tradições que cerceiam as nossas naturezas. Todas estas coisas impelem o ator para o exibicionismo, para a representação insincera. O caminho que escolhemos - a arte de viver o papel - revolta-se, com todas as forças que é capaz de reunir, contra esses outros 'princípios' atuais, da representação. Nós afirmamos o princípio oposto, de que o principal fator em qualquer forma de criatividade é a vida de um espírito humano, o do ator e o de seu papel, os seus sentimentos conjugados e sua criação subconsciente (STANISLÁVSKI, 2001, p. 381-382).

O mesmo ocorre também com o uso da palavra “verdade” (propriedade de estar conforme com os fatos ou a realidade), “sinceridade”, que ao pensarmos no método, também estão relacionados a entrega e conexão do(a) intérprete ao seu papel, que tendem a experimentar e levar para a cena uma sensação natural do que ocorre na vida cotidiana. Para Stanislávski, isto não é feito em prol do realismo ou do naturalismo puro e simples na cena teatral, mas é feito, pela necessidade de nossa própria natureza criadora enquanto intérpretes, está ligado ao nosso subconsciente. “Para eles, precisamos de ter a verdade, ainda que seja apenas a verdade da imaginação, na qual eles podem crer, na qual podem viver...” (STANISLÁVSKI, 2001, p. 171).

De certo modo, todos esses diversos elementos de composição do(a) intérprete, constituem nada mais, senão o estado natural do ser humano, e da própria vida real. É isso, que traz uma sensação de familiaridade para os intérpretes e para o(a) espectador(a). Os intérpretes, neste sentido: “Quando passamos por uma experiência em nossa própria vida, nós nos encontramos naturalmente nesse estado, que procuramos outra vez criar quando estamos em cena” (STANISLÁVSKI, 2001, p.374). Para Toporkov (2016), um fator importante no trabalho do mestre russo, consistia em bloquear forças que impedissem a revelação da natureza artística do ator:

O ofício, para solucionar um ou outro momento em cena, possui de dois a três, no máximo dez recursos. A natureza, por sua vez, tem infinitos. Por isso, não a violentem, mas ajam de acordo com suas leis. Este é o único caminho correto, por meio de um rígido trabalho sobre si mesmos, em direção à elevada técnica artística, que os trará à harmonia com a natureza. O caminho para a criação orgânica passa pela verdade e pela fé. Para fazer com que nossa natureza orgânica trabalhe com seu subconsciente, é necessário criar um fluxo de vida normal em cena. (TOPORKOV, 2016, p. 249).

Nesse método o importante é pôr em prática as ações psicofísicas dos personagens, as relações com os demais personagens, buscar um entendimento das circunstâncias e acontecimentos das cenas, tudo isso principalmente através de improvisações de ações. Depois de um certo tempo de processo são com essas ações improvisacionais geradas durante os ensaios que em sequência faz gerar a necessidade do texto falado, tal como foi concebido pelo autor.

De acordo com Grotowski (2010), as ações físicas, na concepção de Stanislávski, também estão muito ligadas às trocas de ações, às relações com os outros personagens:

(...) eram elementos do comportamento, eram ações elementares verdadeiramente físicas, mas ligadas ao fato de reagir aos outros. ‘Olho, olho-o nos olhos, tento dominar. Observo quem é a favor e quem é contra. Não olho porque não consigo encontrar em mim os argumentos’. Todas as forças elementares do corpo orientadas em direção a alguém ou em direção a si mesmo: escutar, olhar, agir com o objeto, encontrar o pontos de apoio – tudo isso é ação física. (GROTOWSKI, 2001, p. 10).

Stanislávski buscava trabalhar com seus atores / atrizes os detalhes em seus processos de criação, de certo modo rigorosos, porém respeitando os limites de seus atores / atrizes e instigando-os a terem apetite por seus papéis, espontaneidade para com suas curiosidades e sobre suas ações, sem pressa para com o resultado final. O diretor russo pautava em um trabalho minucioso dos(as) atores / atrizes, a partir de seu método, como um trabalho para obterem um corpo expressivo, com ações mais reais possíveis, tanto para terem cuidado com a dicção, entonação e pausas em relação às falas. O diretor russo também apontava a busca

dos(as) atores / atrizes pela adaptação², pela atenção com tempo-ritmo dos movimentos e falas, pela imaginação criativa e para trazer o máximo de verdade cênica na atuação e na relação com os(as) demais atores / atrizes, tanto como na utilização de objetos cênicos.

Essa verdade cênica pode ocorrer em um trabalho de *autocomunhão*³, quando o(a) ator/atriz fala consigo mesmo, e ao mesmo tempo consegue compartilhar seus sentimentos, seus recursos espirituais com os demais intérpretes e com o público. Uma espécie de busca intercambial entre cérebro com sentimentos, e também podendo ocorrer com relações exteriores desde a relação com o uso de um objeto ou da com outro intérprete. Fazendo isso, o(a) ator/atriz ao acumular tais recursos interiores passa a correspondê-los à seu papel na natureza do estado da alma humana, e a verdade natural de alguma forma é também comunicada com o público. Com isso é importante uma incessante troca de pensamentos, ações e sentimentos entre os(as) atores / atrizes para que se atinja o objetivo cênico e chegue ao espectador.

Antes de entrar em mais alguns detalhes sobre os princípios gerais e passos iniciais do método de Stanislávski, tanto para intérpretes como para diretores, uma reflexão interessante que podemos pensar é sobre a problemática de se trabalhar com processos cênicos de construção rápida, principalmente os trabalhos voltados para a arte da cena comercial, do trabalho do(a) ator / atriz enquanto um produto a ser vendido, nem sempre se tem um resultado muito positivo. A “pressa” em processos de criação de cena, tanto para alguns atores / atrizes como para alguns diretores, faz com que estes acabem buscando caminhos fáceis e cômodos para se finalizar montagens. Isto leva a ir pelo caminho do “bom e velho” decorar texto e tentar falá-lo bem, com voz empostada, com excesso de expressividade, excesso de emoção, seguido de marcações de cenas, de ações e movimentos físicos, repetindo-as até fixá-los em um curto tempo. São estes caminhos imediatos para se concluir um trabalho de forma

² Adaptação dentro do método de Stanislávski, serve para “significar tanto os meios humanos internos quanto externos, que as pessoas usam para se ajustarem umas às outras, numa variedade de relações e, também, como auxílio para afetar um objeto” (STANISLÁVSKI, 2002, p. 269). Normalmente usa-se de tais meios para se exprimir com maior relevo estados de espírito de do coração, mas ocorre em algumas circunstâncias algo oposto, nas quais se utiliza desta adaptação para esconder certas sensações, que neste caso coloco também como situações contraditórias. Este é um método que pode se adaptar em todas as formas de comunhão, até com nós mesmo, levando-se em conta o estado de espírito que nos encontramos em um dado momento.

³ Comunhão quando o(a) ator/atriz procura através de relação entre outros atores / atrizes uma troca espontânea e verdadeira, ou mesmo em relação com uso de objetos deve ocorrer de forma real, sincera. E o primeiro ponto é quando essa relação sentimental parte do próprio ator/atriz com sua verdade cênica. Mais detalhes no livro “A preparação do ator” (STANISLÁVSKI, 2002, p. 234).

rápida, porém o risco neste tipo de trabalho é grande, podendo aparecer atuações clichês, sem verdade cênica e robotizadas.

Seguir um caminho de uma ilustração rápida, em processos de criação de personagens, vai contra por exemplo aos princípios do sistema propostos por Stanislávski, é algo perigoso de se fazer e pode tornar a cena sem verdade, clichê, pode fazer com que a atuação caia no estereótipo e seja mecânica. Não que haja algum método perfeito, que gere certeza de qualidade, mas Stanislavski com sua inversão no método, “até por muito mais trabalhosa, obriga a um afastamento das generalizações emocionais e retóricas, que tanto conduzem aos clichês. O(a) ator / atriz que improvisa em bases lógicas trabalha com o particular, não com geral” (CARVALHO, 2009, p.80); ou seja, o intérprete tem que estudar concretamente a situação que o personagem vive em cada cena especificamente, não é algo interessante procurar uma generalização psicológica que seja chave e esteja pronta de imediato:

A tarefa disto também se chama “análise ativa”, é recriar o mundo imaginário que antecede a escrita das palavras, e refazer o processo gerativo da peça, de modo análogo ao que foi experimentado pelo autor. Através de idas e vindas entre exercícios de palco e peça original, de comparação entre as falas improvisadas e o texto do autor, ocorrerá uma incorporação quase espontânea das palavras precisas, tomadas tão mais necessárias quanto maior for a proximidade entre as ações cênicas e dramáticas (CARVALHO, 2009, p.81).

A “análise ativa”⁴ segue basicamente os mesmos princípios que o método das ações físicas⁵, ambos fazem parte de ideias e práticas de Stanislávski, porém a nomenclatura análise ativa surge depois, escrito por Knebel⁶, assim como por Toporkov, que por meio de memórias e experiências que obtiveram com o mestre russo, e assim deram continuidade à reflexão

⁴ Segundo Knebel (2016, p.20): “O termo russo *diéstvenni analiz* é geralmente conhecido em português como análise ativa”, termo proposto por Eugênio Kusnet depois de voltar de um período de aprendizado com a própria Knebel na URSS. Nesta tradução, no entanto, por vezes utilizamos também a forma “análise pela ação”, que traduz melhor a essência do termo russo”.

⁵ Como já colocado nesta monografia na página 8, respectivamente o “método de análise ativa” assim como o “método das ações físicas” seguem uma referência de trabalho com improvisação a partir das ações psicofísicas, pensados por Stanislávski no séc. XX. Utilizo nesta pesquisa as duas fontes, ainda que o foco esteja na expressão “método das ações físicas”.

⁶ Mais detalhes sobre o método de análise ativa, quase como um manual podem ser encontradas no livro de: KNEBEL, Maria. *Análise-ação: Práticas das ideias teatrais de Stanislávski*. Org: adaptação e notas de Anatoli Vassíliev; Tradução e notas adicionais de Marina Tenório e Diego Moschovich. – São Paulo 34, 2016 (1ª edição).

deste método que Stanislávski não chegou a finalizar antes de sua morte, e estes acrescentaram algumas observações.

Em linhas gerais a análise ativa trata-se de um trabalho sobre a peça e do papel, do jogo do(a) ator/atriz, em que o trabalho psíquico e o trabalho físico se mesclam em uma pesquisa criativa constante. Este método é tido como o meio de se buscar a objetividade do(a) ator/atriz, que entende a lógica das situações de uma cena por meio de improvisação de ações, e não partindo direto das emoções ou seguindo processos em que a equipe se prenda ao texto do início ao fim. Neste sentido as ações psicofísicas irão gerar a emoção pra cena, não sendo as emoções que irão mover o(a) ator/atriz em cena, e sim a ação e ou a pré-ação que vai fazer a emoção ou “verdade cênica” acontecer.

Os princípios da “análise ativa” ou “análise pela ação” surgem com uma mudança ocorrida nos hábitos de ensaios, em um caminho que visava evitar o foco no trabalho de mesa (leitura e análise de obra dramatúrgica). Knebel (2016) nota uma série de percepções “obscuras” sobre o trabalho de mesa, assim como apontava Stanislávski deveria ser evitado ao máximo em processos cênicos. E esta foi a principal mudança realizada pelo diretor russo em seu método, que ele chamava de ações físicas, foi uma redução radical do tempo e da importância dos ensaios com trabalho de mesa.

Stanislávski percebeu que os ensaios de mesa era algo comum e que estes serviam para “dissecar” racionalmente o texto, e que em muitas situações somente após estabelecer minuciosamente todas as motivações interiores de cada personagem em cada cena, em cada fragmento do texto que os(as) intérpretes vão para o palco buscar as ações físicas de seus personagens.

É interessante quando os(as) intérpretes junto(a)s ao diretor(a) façam uma análise detalhada desde os motivos internos dos personagens, as inter-relações, os subtextos, os caracteres, as supertarefas (superobjetivo), as ações transversais entre outros, o problema é quando ocorrem processos longos de leitura e análise em um trabalho com texto no início de processos, perdendo muito tempo com isso e não partem para trabalhos práticos.

A Supertarefa ou superobjetivo é o problema ou objetivo central e maior contido na obra. Um neologismo criado por Stanislávski: “Corresponde à ideia de um alvo essencial, uma tentativa de definir o alvo da ação artística, superando uma abordagem demasiado

estreita. Habitualmente, traduz-se o termo por *superobjetivo*” (KNEBEL, 2016, p. 46). É importante que a supertarefa seja algo consciente e parta do intelecto criativo e emocional do(a) ator / atriz, emanando do seu ser psicofísico e excitando sua natureza humana. Segundo Toporkov (2016):

Quanto mais trabalho com as questões que envolvem a nossa arte - disse uma vez Stanislávski -, menores são as formulações nas quais se define, para mim, a arte elevada. Se vocês perguntarem agora como eu a defino, eu lhes diria: "Trata-se da arte em que há SUPERTAREFA e AÇÃO TRANSVERSAL. A arte ruim, por sua vez, é aquela que não possui supertarefa ou ação transversal" (TOPORKOV, 2016, p. 247)

Sobre o trabalho de mesa, para Stanislávski, é um meio que inclusive, leva a uma tendência de uma crescente passividade do(a) ator / atriz que normalmente delega em muitos casos para o diretor a responsabilidade pelo caminho de encontrar o seu papel, e isso ocorre devido um vício antigo dos(as) atores / atrizes que se acostumaram com o diretor a tomar frente em tudo que virá a ocorrer na peça. E se o diretor logo interpreta os papéis para os intérpretes nos primeiros ensaios pode fazer com que ocorra a interrupção do processo criativo destes intérpretes, fazendo com que deixem de ser criadores conscientes.

Essa passividade dos(as) atores / atrizes em processos de criação é justamente o contrário do que buscava Stanislávski, pois ele procurava trabalhar com o ‘ator-criador’, aquele que é capaz de dar significado à peça por conta própria, “como de agir ativamente dentro das circunstâncias propostas. [...] com a docilidade dos atores, mais tarde percebeu que tal docilidade ameaçava reduzir a independência do ator” (KNEBEL, 2006, p.21). Isso leva a uma inércia que para o mestre russo é algo negativo, ele tinha horror a passividade, seja a que ocorre durante o trabalho sobre o papel ou mesmo quando acontece em atividades coletivas. Ainda que nos inícios de processos teatrais o diretor chegue mais preparado do que o restante da equipe ele não pode criar tudo sozinho, ele precisa do estímulo criativo dos(as) atores / atrizes, para Stanislávski:

O diretor deve ter uma ideia de todo o futuro espetáculo; deve ser o organizador do processo inteiro de ensaios e deve saber que rumo dará ao coletivo com a criação de um determinado espetáculo. Mas essa preparação

não significa que o diretor deva impor a própria vontade criativa aos intérpretes. Ele deve saber cativar o coletivo e cada um dos atores, deve ser capaz de colocar o ator em condições tais que este, sentindo sua responsabilidade pessoal sobre o papel, torna-se o mais ativo possível (KNEBEL, 2016, p.21).

O que os intérpretes trazem durante o processo é algo que não se pode deixar de lado, e suas concepções podem enriquecer muito o trabalho teatral. Com isso, os(as) atores / atrizes: “precisam tomar conhecimento da época em que se passa o drama, da fortuna da peça, da iconografia do tempo em que a ação acontece, e assim por diante” (KNEBEL, 2016, p.22). Para Stanislávski o diretor deve sim trazer informações básicas para que os(as) atores / atrizes trabalhem seus personagens, porém evitar sobrecarregá-los de informações desde o início do processo, ou seja, ir passando material aos poucos, à medida que os intérpretes vão tendo mais domínio sobre seus personagens. Com isso deixá-los mais livres no início de processos abre um caminho maior para a criatividade, e assim evita inibi-los.

O “diretor” para Stanislávski tem uma função muito importante para os processos teatrais, e de acordo com Vladímir Nemirôvitch-Dântchenko, que foi parceiro de Stanislávski, ao qual deixou um ensinamento sobre a estrutura a respeito do papel criativo do diretor dentro do espetáculo. “Dântchenko chamava o diretor de “ser de três faces”, que reuniria em si três qualidades: 1- O diretor-tradutor, ator e pedagogo, que ajuda o ator a criar o papel; / 2- O diretor espelho, que reflete as qualidade individuais do ator; / 3- O diretor organizador de todo o espetáculo” (KNEBEL, 2006, p. 21).

Com isso, o que Stanislávski enfatizava por meio de seu método é que o diretor busque possuir um tato pedagógico, colocando seus conhecimentos sobre a peça apenas quando fosse de fato necessário para o trabalho do(a) ator/atriz. Evitando pressionar os intérpretes, buscando corrigi-los de forma delicada quando necessário e guiá-los por um caminho em que estes sejam autônomos. Dentro deste caminho pensado e praticado por Stanislávski, para ser diretor-ator-pedagogo é preciso em primeiro lugar, sentir por si mesmo todas as variantes da movimentação interior e exterior do papel. “É preciso ser capaz de colocar a si mesmo no lugar do intérprete sem esquecer a individualidade deste, amando e desenvolvendo suas qualidades” (KNEBEL, 2006, p.22).

Uma das tarefas pedagógicas que está muito presente no método é a do diretor ter um reconhecimento da individualidade do intérprete, incentivá-lo, e ajudá-lo a lutar contra vícios de atuações “toscos” e pequenas vaidades. E neste caminho Stanislávski trabalhava direcionando o(a) ator / atriz a se entregarem ao máximo na busca de seus personagens, de forma verdadeira e sincera, no estado de “sentir-a-si-mesmo” (*samotchúvstvie*)⁷ no papel.

Neste sentido, Stanislávski tem um exemplo interessante sobre o processo psicofísico em que o intérprete passa pelo o estado de “sentir-a-si-mesmo(a)” no(a) personagem: Seria como ao vermos uma pessoa que está calada em algum canto em cena, sentada ou não, e quando nós a olhamos pudéssemos perceber pelo seu modo de agir como ela se sente, ou seja, sua entrega ao papel, ela no estado do “sentir-a-si-mesma” no papel. É possível notar suas atitudes em relação ao que está em sua volta, o seu estado humoral. Mas ainda assim, não é fácil definir o que move uma pessoa apenas por sua conduta física, para que o espectador perceba o estado de espírito do personagem, seja seus desejos, pensamentos e atitudes, para isso é preciso que sejam expressados tanto num determinado comportamento físico, como também na palavra.

Quando o personagem tem atitudes contrárias a sua fala (ao que está dizendo), ou está em contradição a situação que se passa no acontecimento da cena, se isso não é algo intencional pode não soar convincente, ou de alguma forma entrar em contradição com a proposta, é algo perceptível para o espectador. Um exemplo disso em uma cena: Um homem aproxima de outra pessoa, e este homem está à procura de um filho desaparecido, porém ao interrogar a outra pessoa, perguntando se viu a criança, mas com uma fala afetada, com palavras arrastadas, não demonstrando uma certa preocupação, isto soaria estranho nesta situação, e essa contradição ocorre também em relação aos gestos. Para que um(a) ator/atriz esteja de acordo com suas intenções é importante não apenas tomar atitudes pelas palavras, mas também fisicamente de forma coerente e sincera:

Em cena, é importante mostrar verdadeiramente como um determinado personagem age, e isso só é possível mediante a fusão completa entre o sentir-si-mesmo psíquico e físico do ser humano. A vida física do ser

⁷ Dentro do sistema do encenador russo a palavra (*samotchúvstvie*) nas línguas latinas também é vista como “estado” que é o mais próximo da tradução francesa *état*. Mas em nossa tradução brasileira enfatiza-se o *sentir-a-si* mesmo que denota um certo “movimento”.

humano existe como realização concreta do sentir-a-si-mesmo psicofísico; logo, em cena, o ator não pode realizar nenhuma ação física que esteja desconectada de uma ação psíquica. Stanislávski dizia que entre a ação cênica e a causa que a engendra existe uma lição inseparável; entre a “vida do corpo humano” e a “vida do espírito humano” existe a união completa. Para ele, isso é fundamental no trabalho com a psicotécnica (KNEBEL, 2006, p. 23).

O mestre russo sempre procurou alertar os(as) atores / atrizes sobre a união entre a vida psíquica e a física, enfatizando que o processo criativo depende da união do comportamento exterior com o interior. Stanislávski afirma que a linha contínua das ações físicas ocupa um lugar de grande importância na criação do personagem, pois faz brotar tanto a ação interna, como a experiência do vivo em cena. Essa experiência do vivo, conhecida como *pereživánie* dentro de seu sistema, é um processo de experimentação vivido no momento presente, no aqui e agora; é contraposta ao que conhecemos como representação teatral, como imitação. É um tipo de ação sensível e real em que não basta parecer vivo, é preciso viver de fato, e para isso:

É preciso que o intérprete saiba, desde o começo do trabalho com o diretor, que a peça será analisada por meio da ação, e que, depois de uma análise lógica da peça, chamada por Stanislávski de “exploração mental”, o diretor lhe proporá que suba a um palco equipado e que execute suas ações num espaço concreto. Todas as coisas de que o intérprete pode precisar no percurso da ação, todos os objetos cênicos pessoais, *tudo* o que possa ajudar o ator a acreditar na verdade do que acontece já deve estar preparado desde antes do início do trabalho (KNEBEL, 2006, p. 26).

Stanislávski pensava e experimentava sempre novos caminhos para o intérprete entender o estado de um sentir-a-si-mesmo [*samotchúvstvie*] criativo, “através do qual uma concepção artística autêntica pudesse ser corporificada em cena de forma mais orgânica. Isso diz respeito, acima de tudo, à etapa inicial, que cumpre um papel decisivo em todo o trabalho posterior.” (KNEBEL, 2006, p. 30).

A fé cênica, que é o mesmo que acreditar em si sendo determinado personagem, é um dos caminhos para se acreditar e desenvolver os objetivos cênicos de forma viva / verdadeira na busca de um papel. “Para criar a verdade em cena é preciso, primeiro, desenvolver em si a capacidade de senti-la”. (TOPORKOV, 2016, p. 252). Para que isto ocorra é preciso se colocar no lugar desse personagem, agir como ele, imaginar-se na situação dele, no meio em

que ele vive, pensar quais atitudes se deve ter diante do objetivo do personagem. Isto é o mesmo que está no estado do “eu sou”⁸, se sentir no papel, ter em mente o pensamento de: “como eu faria na situação deste papel?”.

Fazer esse tipo de procedimento vai muito além e é diferente de apenas tentar mostrar como se faz determinadas ações; pois deve-se fazê-las de verdade, encarando o papel como a si mesmo de acordo com a lógica da vida e não somente de acordo com o que é indicado pelo autor de um texto / obra sobre o personagem. Apesar da nomenclatura em alguns textos estar diferente, podemos notar que a ideia do estado do “eu sou” com “sentir-a-si-mesmo”, segue basicamente os mesmos procedimentos da busca de construção de um personagem. Neste sentido, para Toporkov:

Fazer um papel é transmitir, em cena, a vida do espírito humano, dizia Stanislávski. Mas seria possível criar a vida do espírito humano sem criar um fluxo de vida realmente autêntico em cena? Claro que apenas a organicidade do que acontece em cena não basta para criar uma obra de arte cênica. No entanto, ao formar o tecido orgânico e ao selecionar o necessário e despir-se do desnecessário, supérfluo, o ator ou o diretor dão credibilidade e direção conceitual ao fluxo da vida cênica. Dessa forma, criam as qualidades fundamentais que caracterizam uma verdadeira obra de arte, que será tão superior qualitativamente quanto for orgânico seu tecido e quanto mais próxima da autenticidade nela estiver a representação da vida. (TOPORKOV, 2016, p. 247-248).

Quando o(a) ator/atriz apodera-se de seu personagem, imaginando-o com todo seu ser, tanto espiritual como físico, ele busca um caminho das experiências da própria vida humana cotidiana. Para que tais ações tenham validade é preciso encontrar uma base interior e justificá-las de acordo com as circunstâncias contidas na obra por meio de um trabalho com as ações psicofísicas, espirituais e físicas. Isto faz com que ocorra a justificação entre o ser interior que até certo ponto se funde ao personagem, mas esta não é uma tarefa fácil, e de acordo com o diretor russo:

⁸ Segundo Knebel (2016, p. 130): “eu sou” é um termo que vem do eslavônico eclesiástico, a língua litúrgica do cristianismo ortodoxo russo. Esta construção não existe no russo moderno, pois não existem verbos distintos para “ser” e “estar”.

Se para executar a mais simples ação física, é necessário um esforço tão tremendo de imaginação, logo para a criação da entidade física de um papel inteiro torna-se necessária uma longa e ininterrupta série de ficções imaginativas e circunstanciais propostas, para toda a peça. Estas só podem ser preparadas com a ajuda de uma análise minuciosa, levada a efeito por todas as forças interiores da natureza criadora. Meu método chega a essa análise por meios naturais (STANISLÁVSKI, 2012, p. 281).

Um outro importante motivo em relação à análise da peça através da ação é também apontado por Stanislávski está ligado com o uso da palavra em cena. De acordo com Knebel (2006) o diretor russo considerava a ação verbal sendo o principal meio de ação do(a) ator/atriz no espetáculo, sendo o meio fundamental para que se dê corpo às ideias do autor contidas na obra dramaturgica. “Seu desejo era que em cena, assim como na vida, a palavra estivesse inseparavelmente ligada aos pensamentos, tarefas e ações da figura cênica” (KNEBEL, 2006, p. 27).

A palavra, neste caso, também vista como fala cênica⁹ é algo que está extremamente ligado ao pensamento que é expressado verbalmente em cena. Esta fala pode ser vista como “a palavra cantada pelo coração” por meio de sons / palavras expressivas. Isto ocorre quando se tem veracidade e naturalidade na fala cênica. Este é um trabalho de fruição ocorrido por meio dos processos de ensaios, a fim de se evitar o mecanicismo ou falas clichês, que normalmente ocorrem quando o(a) ator / atriz decora / memoriza o texto individualmente e se prende nisto, e o ideal para se evitar a palavra morta, mecânica, o(a) ator/atriz deve buscar a veracidade da palavra expressiva por meio de um processo de entrega ao papel, e em muitos casos de forma coletiva: “o ator precisa das palavras do autor não a fim de decorá-las, mas para conhecer os pensamentos colocados no texto pelo autor.” (KNEBEL, 2006, p. 29).

Para o texto do autor se tornar algo orgânico, como se fosse algo próprio do(a) ator/atriz em cena com seu personagem, segundo Stanislávski é importante que o intérprete faça um estudo dos pensamentos do personagem, e depois busque expressar tais pensamentos por meio das palavras e gestos próprios dele. A precisão de se saber o que falar em relação ao texto é algo que, ainda que o(a) ator / atriz não tenha memorizado o texto, ele possa com suas

⁹ “[stsenícheskaia riétch], ‘fala cênica’. O conceito stsenícheskaia riétch abrange um campo semântico enorme em russo. Para a edição francesa, os tradutores decidiram utilizar termos variados para transmitir seu significado: parler scénique (falar cênico), discours scénique (discurso cênico), parole scénique (palavra cênica) e locution scénique (locução cênica). Para a edição brasileira, no entanto, optamos por traduzir o termo como “fala cênica” (algumas vezes, como “o falar cênico”), por considerarmos que a noção de fala em português aproxima-se muito do russo riétch. (N. do O.)” (KNEBEL, 2006, p. 27).

próprias palavras expressá-lo sem perder o sentido do contexto, e este é um excelente exercício de criação.

Se na nossa vida cotidiana através da fala nós podemos expressar também nossas emoções, nossos pensamentos, que inclusive podem despertar no outro determinadas reações. Para que isso ocorra em cena de forma que o espectador acredite no personagem, no contexto ali apresentado, é preciso que o intérprete se mova de forma íntegra as emoções e pensamentos do seu personagem. E com isso dominar as reais motivações do interior dos seus personagens, e pensar em o que os levam a falar determinadas palavras, agir de determinada forma, para Stanislávski:

Acreditar na ficção alheia e passar a vê-la sinceramente é ninharia para você? Mas você sabia que muitas vezes criar a partir de um tema alheio é mais difícil que criar a partir de nossa própria ficção?... Recriamos as obras dos dramaturgos, revelando, o que nelas está encoberto sob as palavras; inserimos nosso subtexto num texto alheio, estabelecemos a nossa própria atitude em relação às pessoas e suas condições de vida; deixamo-nos atravessar por todo o material recebido do autor e do diretor, o reelaboramos mais uma vez em nós mesmos, damos-lhe vida e o completamos com a nossa imaginação. Criamos intimidade com esse material, entramos nele psíquica e fisicamente; concebemos em nós mesmos a “verdade das paixões”, e, como resultado final de nossa obra, criamos uma ação produtiva de fato, estritamente ligada à concepção íntima e profunda da peça; criamos personagens vivos, típicos, nas paixões e sentimentos da figura representada¹⁰ (STANISLÁVSKI, 1954, p. 63-4 apud KNEBEL, 2006, p. 29-30).

Outro ponto importante é em relação ao subtexto, e para ser ter acesso a ele é necessário que o(a) ator/atriz busque escavar as camadas mais profundas do texto, buscando o que não está dito diretamente no texto, mas o que vem a partir da sua imaginação nos processos de improviso e criação. Isso ocorre quando determinados pensamentos e ações são expressadas com as palavras próprias do intérprete, de forma objetiva, criativa, verdadeira, e isto faz gerar fluidez e organicidade para o personagem em relação a cena.

A situações que devem ser evitadas, principalmente quando ligadas a uma tendência de que alguns intérpretes por preguiça procuram ir para um caminho mais fácil, de decorar

¹⁰ K. S. Stanislávski, *Rabóta aktera nad soboi* [O trabalho do ator sobre si mesmo], em Obras completas, v. 2, Moscou, *Iskússtvo*, 1954, pp. 63-4. No Brasil, os dois volumes dessa obra foram traduzidos a partir da edição norte-americana, intitulada *A preparação do ator e A construção do personagem*. (N. da O.)” (KNEBEL, 2006, p. 30).

texto e pronunciar de forma mecânica, não trazendo assim a essência interior para cena. Um trabalho contrário a este tipo de caminho facilitador, de acordo com Knebel (2006, p.31) pode ocorrer: “quando o ator é privado das palavras alheias por um tempo, fica sem ter onde se esconder e, involuntariamente, segue pela linha da ação. Falando com suas próprias palavras, compreende a inseparabilidade da fala, das tarefas e das ações”. Isso acontece nos ensaios por meio de *études*¹¹ “com as próprias palavras”, evitando hábitos mecânicos e vazios ao se pronunciar um texto verbal:

‘Conhecendo fluentemente o percurso dos pensamentos do personagem, não seremos escravos do texto, chegaremos a ele somente quando for necessário para a expressão de pensamentos que já entendemos nos *études*. Amaremos o texto, já que as palavras do autor expressarão mais precisamente e melhor os pensamentos com os quais nos acostumamos no processo da análise pela ação’ (STANILÁVSKI¹², 1957, p. 217, apud KNEBEL, 2006, p. 31).

A tarefa de se buscar uma lógica e a sequência do comportamento psicofísico é conhecida como *étude*. Os ensaios por meio de *études* ou “análise ativa”, uma análise por meio da ação. De acordo com Stanislávski, neste tipo de trabalho é necessário que os(as) atores / atrizes desde o início de seus processos de ensaios busquem improvisar o texto fazendo uma “exploração mental”, passando a enxergar no esqueleto do texto um tecido orgânico. É neste processo de ensaio pela ação que se inicia o trabalho com os acontecimentos maiores contidos na obra, mas os secundários não são descartados.

É importante que o(a) ator/atriz não deixe passar nenhuma das tarefas externas e internas do personagem, fazendo assim, uma análise detalhada dos acontecimentos, das ações, do tema, e se colocar nas circunstâncias deste personagem, apropriando-se das ações. Um exercício interessante que Stanislávski propunha a seus atores / atrizes para que entendessem os objetivos que aspiram seus papéis é o de narrar a linha de seu papel ao longo da peça nos ensaios, e assim deixar claro o quanto o intérprete entende das ações, dos seus alvos e de suas relações com outros personagens, e não apenas as palavras bem como contidas no texto. Este

¹¹ “Na linguagem teatral, *étude* (estudo, em francês) designa uma maneira específica de estudar o papel por meio da ação prática, uma espécie de esboço. (N. da T.)” (KNEBEL, 2006, p. 14).

¹² STANISLÁVSKI, Obras completas, v.4, Moscou, Iskústvo, 1957.

exercício permite que o(a) ator/atriz entenda a linha transversal e fundamental da peça, tendo assim uma percepção clara de seus atos.

Outro detalhe é que o trabalho inicial deve ser feito por meio de pequenos objetivos físicos colocados em prática de forma sincera, verdadeira, em um processo de entrega para o papel. Deste modo, cria-se um enredo que faz desenrolar a ação a partir dos aspectos exteriores da cena, com objetivos físicos simples e espontâneos. Para o mestre russo: “Se tentarmos alguma coisa a mais, daremos com objetivos acima de nossa capacidade, e então correremos o risco de nos extraviarmos, de exagerar nossa atuação e violentar nossa natureza” (STANISLÁVSKI, 2012, p. 257).

Para se chegar nos objetivos físicos da ação é importante buscar a lógica das ações, tanto por meio de uma análise da sequências dos acontecimentos na peça / cenas quanto tendo em mente as ações principais, entender a situação, as circunstâncias, qual o objetivo desta ação e pensar em como vou chegar nesta ação, são estes alguns pontos para o intérprete a desenvolver este objetivo físico. O que devemos pensar que toda ação tem uma lógica, até uma pessoa vista como louca, em seu pensamento interior para ela a forma como ela age passa por uma lógica, com se aquilo fizesse um sentido. Com isso, devemos notar que se todo personagem age, ele passa por uma ação lógica, ela tem um objetivo, e assim a cena precisa de uma lógica para as ações acontecerem e terem continuidade, se desenvolverem.

Em nosso cotidiano nós nunca paramos de agir, até quando estamos parados estamos agindo, e isso serve também para os personagens, a ação é mais que movimento, pois pensar é também uma ação, só que uma ação mental, emocional, mas reflete ou reverberar de alguma forma ainda que mínima no nosso físico, é algo simultâneo, e para os personagens não pode ser diferente. Nenhuma ação é sem lógica ou sem objetivo, toda ação tem um motivo um porque, têm uma circunstância dada.

O objetivo maior deste método, para o mestre russo é fazer com que o ator estabeleça adequadamente um processo natural de comunicação com o espectador, executando suas ações sem se preocupar em entretê-lo ou agradá-lo, foco na sua função e sequencialmente prosseguir com os objetivos físicos do personagem. Stanislávski deixou uma importante dica neste sentido: “Em suma procure lembrar cada episódio do ato. Imagine de que ações cada um

deles consiste; siga até o fim a lógica e a continuidade de todas essas ações” (STANISLÁVSKI, 2012, p. 257).

Após a compreensão da lógica das ações e a sequência dos acontecimentos nas cenas, para se chegar a uma ação que seja verdadeira e espontânea na cena é preciso que o(a) intérprete conheça os detalhes mais profundos do seu personagem, assim como saber a linha do tempo da sua vida, para entender a lógica dos seus objetivos na cena. Pensando nessa linha lógica de ações dos personagens, para Toporkov (2016):

A capacidade de convencimento do ator em cena ancora-se nessas mesmas regras. A criação de uma linha lógica e sequencial ativa do personagem, assim como sua materialização viva e orgânica são a base, o fundamento da figura cênica a ser trabalhada. Por isso, naturalmente, o trabalho do ator sobre o papel deve começar da pesquisa dessa linha ativa, de sua "organicidade". Esse é o caminho mais concreto, e, por que não dizer, o único caminho correto. A corporificação cênica de qualquer ação requer a mobilização de todos os elementos que compõem o comportamento humano. Na vida, essa mobilização ocorre inconscientemente, como reação espontânea a determinado acontecimento, que nos afeta desde fora. Em cena, todos os acontecimentos são ficcionais, e não têm a capacidade de causar reações espontâneas no ator. De que maneira pode-se, então, chegar à corporificação da linha orgânica de comportamento do personagem? (TOPORKOV, 2016, p. 250-251).

Tentar simplificar o personagem ou suas ações é um erro, o ideal é tratá-lo como primeira pessoa, se pôr na primeira pessoa do personagem, ainda fazer isto na prática não seja uma tarefa fácil. O intérprete deve se colocar no lugar do personagem, tomando para si as ações do personagem, e improvisá-las. “Desse modo, dizia Stanislávski, num primeiro momento, os atores começaram a “sentir a si mesmos” no papel. E, mais tarde, sentirão o papel em si mesmos” (KNEBEL, 2006, p.51).

O que ocorre nos ensaios pelo *étude* é que os(as) atores / atrizes se colocam de forma imediata nas condições de vida do personagem, no mundo da própria peça, percebendo o episódio ensaiado não apenas de modo racional, mas com a completude de seu ser. Ao mergulhar neste processo o(a) ator / atriz entende que por meio de uma análise interna e externa de si próprio na condição de seu personagem, não sendo uma exploração fria do personagem. Stanislávski coloca: “o processo de que falo é executado simultaneamente por

todas as forças racionais, emocionais, psíquicas e físicas de nossa natureza...” (KNEBEL, 2006, p. 53).

Nos processos de ensaios por meio de *études*, é importante que os intérpretes tenham condições, elementos que o aproxime cada vez mais do que de fato ocorrerá no espetáculo. Com o passar dos ensaios devem começar a aparecer desde acessórios, objetos, figurinos, espaço de cena já seja o mais próximo do que será na montagem de apresentação. É importante também que o diretor resolva o quanto antes o lugar e tempo da ação, para a adaptação do(a) ator/atriz a tais condições. Um(a) intérprete ao colocar por exemplo um figurino de época é diferente de usar um figurino contemporâneo, quando se vai mais especificamente no que será de fato utilizado na peça é mais fácil para que o(a) intérprete encontre o lugar do sentir-a-si-mesmo. Na utilização dos *études* a atenção com a pré-ação, pensar no que move este personagem antes da ação principal, já dizia Stanislávski:

[...] apenas para entrar em cena como simples seres humanos, e não como atores, vocês precisam saber: quem são vocês, o que aconteceu com vocês, quais as condições em que vivem, como passam o dia, de onde vieram e muitas outras circunstâncias propostas que têm influência sobre suas ações. Falando de outro modo, o conhecimento da vida e de nossa relação com ela se faz imprescindível, mesmo que seja apenas para entrar em cena adequadamente (STANISLÁVSKI, 1953, p. 624 apud KNEBEL, 2006, p. 53).

Podemos notar que a tarefa com os *études* é de fato muito rica para processo de construção de personagens, e que seu texto improvisado tem uma grande importância nisso, contudo, ainda que substitua as palavras do autor por suas próprias deve-se manter o pensamento do autor, “num *étude* construído corretamente, o sentir-a-si-mesmo psicofísico exigirá uma ação verbal ditada pelo conteúdo da peça como um todo” (KNEBEL, 2006, p. 54).

É necessário que o intérprete sempre releia por algumas vezes as cenas da obra, e confira o que se deu de seu improviso em relação ao texto. Além da correspondência lógica do texto com as palavras improvisadas deve-se atentar para a parte construção da estrutura gramatical e léxica utilizada na obra, utilizadas para as ideias de cenas e dos personagens e seu caráter. Esta releitura da obra após o *étude* faz com que o(a) ator/atriz absorva com mais

precisão as palavras que o autor expressou as suas ideias, e ou notar seu estilo de escrita, se é verso, prosa, etc.

As pausas também são detalhes que os(as) atores / atrizes devem se atentar em relação ao texto e a fala, pois, o autor não as coloca como um mero detalhe, ele faz isso também para causar os motivos psicológicos dos personagens, que podem desenvolver o pensamento tanto como de maneira condensada ou prolixa. “Quando a “exploração mental” preparatória é séria e profunda, tudo aproxima o ator do estilo do autor. Afinal, o objetivo do *étude* é justamente penetrar profundamente na essência da obra” (KNEBEL, 2006, p. 55).

Cabe então aos intérpretes após a etapa de *études*, de alguma forma voltarem a um trabalho de mesa ou individual, sobre a reflexão teórica da obra, para que possa entender até que ponto chegaram em seu processo criativo nos ensaios, e que busquem verificar também a precisão que se teve em relação a compreensão da obra e da concepção do dramaturgo, para assim compartilhar a experiência viva, adquirida nos ensaios. O(a) ator / atriz após este trabalho fica aberto a receber do diretor respostas a perguntas que tem sobre seu processo, e assim busca cada vez mais por meio da ação cênica a fusão com o seu papel.

Utilizando-se da estrutura léxica da obra após repetições do *étude*, além de conseguir se autoavaliar entre erros e acertos, é possível que o(a) ator / atriz percebam se entenderam corretamente a concepção dramatúrgica, e assim passa a se apropriar das passagens textuais, e possa também transmitir o pensamento do autor, desde ações como por meio das palavras. Ocorre também durante os processos de ensaios um fenômeno que pode frear o trabalho em relação a repetição dos *études*:

[...] O ator, repetindo duas ou três vezes um *étude*, começa a fixar o seu próprio texto improvisado. Assim que o *étude* se torna repetição e deixa de ser a busca por um conhecimento novo e mais profundo do personagem, deve-se interromper imediatamente os exercícios, que levam a um caminho falso. O *étude* é necessário como uma etapa do processo de conhecimento e análise do papel e da peça. Se o ator se orienta pelo que aconteceu antes, não é preciso mantê-lo artificialmente numa etapa já percorrida (KNEBEL, 2006, p. 58).

O *Étude* é assim uma análise detalhada da peça mediante aos seus acontecimentos, do seu universo, da vida dos personagens. A análise por cenas é algo que Stanislávski também

apontava dentro desta tarefa de *étude*, pois este é um conceito de um trabalho que traz ao intérprete uma percepção completa do fragmento, onde este se esgota, se em um acontecimento ou por uma virada na ação cênica.

Podemos notar que os caminhos pensados e praticados por Stanislávski através do método das ações físicas podem levar a processos muito interessantes para o trabalho do(a) ator/atriz em cena, principalmente por meio da prática com as ações psicofísicas. Mas, por um longo período, muito foi suposto sobre o emocionalismo ou psicologismo no método de Stanislávski, algo que de fato apareceu em seus primeiros trabalhos cênicos, mas essas características mais subjetivantes estiveram presentes, com menos força do que se supõe.

Nos primeiros anos do Teatro de Moscou, o encenador russo se mostrou indo por este caminho, onde seus atores / atrizes trabalhassem com um personalismo que combatesse exageros passionais a partir de sua vivência interior. Mas Stanislávski com o passar do tempo, amadureceu os seus princípios, seu método, colocando para seus atores / atrizes que era melhor se afastar dos malefícios do personalismo através da concretização das ações psicofísicas.

A utilização desses “princípios” também ocorreu pela influência do início da revolução social, foi quando o encenador russo passou a trabalhar com as ações psicofísicas em seus processos cênicos. “São caminhos que se refizeram dentro de um projeto totalizante, e que não se completaram como sistema. É uma obra, como costumam ser as grandes que pede uma espécie de reescritura por parte de cada leitor” (CARVALHO¹³, 2009, p.82). E com isso se faz mais adequado falarmos em “princípios” de trabalho no lugar de métodos se tratando de Stanislávski, pois este teve um constante amadurecimento em seus projetos.

O teatro naturalista “[...]tende a esconder seus pontos de vista, suas escolhas formais, sua visão de mundo, por trás de uma imagem que tem pretensão de reproduzir “a vida como

¹³ Sérgio Carvalho é dramaturgo, encenador e pesquisador de teatro. Também é professor de Dramaturgia e Crítica na ECA (USP). É fundador e diretor do grupo teatral Companhia do Latão, de São Paulo. Como dramaturgo escreveu diversas peças para o grupo. Foi professor Teatro na Unicamp entre 1996 e 2005. Em uma de suas principais obras bibliográficas de CARVALHO, Sérgio. *Introdução ao teatro dialético - experimentos da Companhia do Latão*. (org.). - 1.ed. - São Paulo: Expressão Popular; Companhia do Latão, 2009, ele traz no capítulo 6 - intitulado: “*Ações físicas segundo Stanislávski e Brecht*”, p. 79, ele coloca alguns paralelos importantes acerca desse método, em um ponto de vista dos dois mestres do teatro, e destaca inclusive sobre a problemática da pressa em processos cênicos, e a questão capitalista em torno disso, que empobrece a criação teatral em muitos casos.

ela é”. (CARVALHO, 2009, p. 83). Stanislávski ao perceber que o caminho mais fácil para os(as) atores / atrizes construírem seus personagens e relaciona-los à cena, seria pelas ações tais como vimos em seu “método das ações físicas” e não por um tipo de visualização prévia por meio de uma reunião de imagens vida do personagem que os motivem agir em cena. A busca da verdade cênica que Stanislávski queria estava além de uma recriação da vida no palco, pois ele desejava ver na cena a verdade que trouxesse uma beleza, sensibilidade, sutileza nos ritmos, e uma plasticidade própria.

CAPÍTULO 2

O ABAJUR LILÁS, DE PLÍNIO MARCOS: UMA OBRA NATURALISTA / GROTESCA, COM SEUS PERSONAGENS MARGINALIZADOS

O abajur lilás, de Plínio Marcos, é uma peça que aborda as relações conflituosas entre cinco personagens que são: Giro, um homossexual que é proprietário de um prostíbulo e também cafetão das prostitutas, sendo elas: Dilma, uma mulher forte, mas que não gosta de seu trabalho e aguenta “a viração” da prostituição em busca de conseguir dinheiro para poder dar um futuro melhor para seu filho; Célia, que está sempre bêbada e é muito revoltada com vida que leva; Leninha, uma jovem que “vive no mundo da lua”, alienada, mas que é a mais preocupada com a higiene do ambiente, e gosta de passar o tempo lendo revistas para se distrair. O quinto personagem que aparece na trama é Osvaldo, considerado o braço direito de Giro, o capanga macho e ao mesmo tempo visto como um homem “brocha”. A história da peça se passa no “mocó” de Giro, um estabelecimento em que as prostitutas são as funcionárias e ao mesmo tempo inquilinas.

É uma peça cheia de conflitos, que ocorrem principalmente devido a forma como Giro trata as três prostitutas, quase como “objetos”, mandando e desmandando nelas, e esses conflitos se desenrolam também de acordo com a maneira como cada prostituta reage a esse tratamento do cafetão. Dilma, por exemplo, se submete por vezes aos mandos de Giro, engolindo vários desaforos e, para aceitar tudo isso, utiliza-se da desculpa de que suportar aquela vida para adquirir dinheiro para poder criar seu filho.

Giro, sendo uma pessoa muito fria e dura, não se importa com o cansaço ou tristeza das prostitutas. A única coisa que importa para ele é ver a casa cheia de clientes, e que as prostitutas façam o máximo de programas possível, e com isso ele possa ganhar mais dinheiro em cima do trabalho delas. O cafetão, mesmo notando o desânimo das prostitutas, se estressa cada vez mais por estarem fazendo cada vez menos programas, e desconta sua raiva atacando-as. Um exemplo disto é uma discussão que Giro tem com Dilma, quando ele, indignado com as reclamações dela e achando oito programas feitos em um dia uma quantidade baixa, diz: –

“Isso não é nada” e Dilma responde: – Quem tá ardida é que sabe” (MARCOS, 2003, p. 176). Este tipo de discussão entre os dois, que se repete em vários momentos, reflete muito a relação do oprimido e do opressor, do explorado e do explorador, um dos pontos mais fortes da peça.

O uso de palavrões e grosserias entre os personagens é muito recorrente na obra, entrando inclusive no campo da homossexualidade do cafetão. Por vezes a prostituta Dilma, que é chamada de puta nojenta pelo cafetão, rebate dizendo a ele xingamentos como veado velho, mas ele não se abala, por já estar tão acostumado a ouvir coisas do tipo, algo muito comum em seu modelo de sociedade. Exemplo de excessos de palavrões, palavras de ataques, surgem da obra de Plínio como um reflexo da realidade daquela época e principalmente daquele universo do submundo, do modelo de personagens que tendem a se atacar verbalmente de forma recorrente. Para João Cícero Bezerra, no vocabulário da peça contém o uso de adjetivos e metáforas depreciativas ligadas ao órgão genital feminino:

“roçadeira”, “greluda”, “panela larga”, entre outros termos. As duas primeiras palavras servem para expressar uma orientação sexual e a última refere-se ao genital da prostituta. Esse linguajar é usado por todos os personagens da peça e com grande naturalidade. Não é somente Giro, o homossexual explorador, que emprega esse vocabulário específico. Há, pois, uma ideologia misógina entranhada na peça que se justifica pela busca de uma técnica de escrita naturalista. Vale, portanto, se perguntar se o naturalismo não acaba confirmando um lugar-comum de tipos que, apesar de verossímeis e humanizados, apenas comunicam a identidade das personagens, não produzindo uma reflexão que os afaste do senso comum (BEZERRA, 2016, p. 37-38).

Este é um tipo de discurso com xingamentos ofensivos, homofóbicos, misóginos, machistas, etc; que, de certo modo, ainda existe nos dias de hoje em nossa sociedade, porém, diferente daquele período onde se passa a obra, atualmente tem-se debatido mais sobre formas de se combater estas formas de ofensas de tom preconceituoso e como esses discursos podem se desdobrar cada vez mais de forma dialética, reflexiva. Mas, na obra *O abajur lilás*, estes palavrões, xingamentos, se pensarmos a fundo, não agem criticamente como uma ação política, dialética, está mais no jogo de ataque e defesa. “É como se a metáfora da ditadura ficasse no plano da alusão, uma vez que as pinceladas desses personagens são excessivas e acabam por dominar a cena como um todo” (BEZERRA, 2016, p. 38). Pelo fato desta

linguagem, essas palavras que reforçam o preconceito, estarem mais ligadas a uma ideia de natureza, da agressividade, nesta obra, o que é representado do desejo e da carne são rebaixados por esse tipo de linguagem, e essa ideia não abre um espaço específico para a dialética:

Não se pode confundir o determinismo opressor-oprimido – Giro e Oswaldo versus as prostitutas – com a elaboração de uma dialética. Tal determinismo, repleto de maniqueísmo, acaba confirmando uma lógica naturalista que se sustenta na ideia de que o mais forte sempre vence. É também essa concepção de naturalismo que vence na estrutura de *Abajur lilás*. Se, por um lado, o domínio da carpintaria (diálogos, caracterização das personagens, conflito, ritmo interno das imagens) executa uma obra bem arranjada do ponto de vista dramático, por outro lado, é indispensável a interrogação acerca da ideologia que sustenta, mesmo na forma de denúncia, a estrutura dessa dramaturgia (BEZERRA, 2016, p. 38).

De certo modo, o espectador, ao ouvir tais palavras de teor preconceituoso, violentas, de forma recorrente na peça, passa a naturaliza-las, não ocorrendo uma reflexão crítica. Ocorre uma comunicação feita por ativação da violência entre as figuras da peça, e isso toca o espectador por meio de uma função da identificação com a dor física e moral. Para Bezerra:

De fato, é uma peça de denúncia. A ideologia dos dominantes e o determinismo estão sendo mostrados com o intuito de produzir uma crítica. Porém, o maniqueísmo em torno da ideia de “natureza” se fixa em um esquematismo que reproduz modos de pensar hegemônicos, que não subvertem a forma e não propõem uma reflexão suficiente sobre o corpo e a relação opressor / oprimido, fixando-se no maniqueísmo. Logo, em termos de pensamento, a dramaturgia não ultrapassa o limite de uma obra de denúncia da violência contra as prostitutas, como metáfora para a ditadura (Bezerra, p.38-39).

A exemplo disso, no texto, o cafetão, ao ouvir essas palavras de xingamento da prostituta, nota de forma escancarada a realidade que passa em sua vida, que envolve suas relações com as pessoas e mesmo a superação do desprezo pela sua orientação sexual, pelo fato dele ter conseguido obter alguns bens em sua vida, que lhe dão pequenos poderes em relação às prostitutas. Giro vive assim, a amarga sensação de que as pessoas só o suportam por causa do seu dinheiro. Essas questões sobre a homofobia, e sobre as relações de poder,

nas mãos de quem detém o dinheiro, se reflete em uma importante fala de Giro à Dilma que envolve até a sua criança:

Ela fica apavorada só de pensar que o filhinho dela pode ser bicha. (Ri nervoso) Tu tem nojo de veado, né? Tu deve ter nojo de mim. Eu sei. Tu me engole porque depende do meu mocó. Só por isso. Se tu pudesse, tu me expulsava daqui agora mesmo. Eu sei que tu, a Célia, os homens lá debaixo, os que ajudam a tomar conta das minhas putas, os policiais, todo mundo tem raiva de mim. [...] Sou veado, mas não sou bunda-mole. Sei viver. Se alguém aqui engrossar, pago uns homens e mando bater, matar e os cambaus. Tenho dinheiro e posso mais que todos aqui. E tu que abra o olho. Não vou esquecer que tu me chamou de veado nojento. (MARCOS, 2003, p. 184).

Um ponto interessante é a contradição que a personagem da Dilma traz consigo, pois está em uma profissão muito julgada pela sociedade como algo imoral, do submundo, mas sempre afirma ter moral e se sente ofendida pelo cafetão quando ele diz que ela deve fazer de tudo para seus clientes. Não concordando com isso ela diz: “Sou mulher da vida, mas tenho moral. Comigo é aqui. Se o freguês quiser outros babados, mando falar com tu mesmo, que é bicha”. Giro estranha o excesso de moral na personalidade dela e diz: “[...] Se é puta, se dane. Seja puta até o fim. Que merda de moral é essa tua? (MARCOS, 2003, p. 182).

Outro ponto conflituoso que vale destacar na peça, é quando Célia entra em cena. Ela, que é alcoólatra, é vista por Giro como alguém que gera pouco lucro para seu negócio. A briga dos dois inicia-se quando Célia aparece bêbada no “mocó”, rindo para provocar Giro, e ainda faz piada em relação à idade dele, dizendo: “A tua cara de bicha velha é um sarro” (MARCOS, 2003, p. 186). Giro reage agressivamente e Célia se revolta com o cafetão; depois, tenta convencer Dilma a ficar do seu lado, sendo cúmplice em seu plano é assassiná-lo e ficar com o prostíbulo para elas. Dilma, porém, não aceita participar desse plano e isso desencadeia ainda mais a raiva de Célia, que, para o desespero de Dilma, se vinga quebrando o abajur lilás de Giro, que estava no quarto delas.

Leninha, a prostituta mais jovem, aparece na trama um tempo depois. Entrou recentemente no “mocó” e ainda não tem problemas com Giro. Talvez por ser mais jovem e mais desligada, não vê problema na vida de prostituição e não percebe a realidade dura de sua

profissão. Sua única preocupação é a higiene do local, ter revistas e um abajur para ler em suas horas vagas.

Célia também convida Leninha para matar o cafetão, mas escuta um outro não. Toda essa situação, principalmente pelo fato de Giro querer descontar o dinheiro do abajur do pagamento das prostitutas, deixa Célia com ainda mais raiva. Ela quebra outro objeto, e neste ato é flagrada por Osvaldo, o capanga e braço direito do cafetão; um homem misterioso, frio. Ele aproveita essa situação do flagra para quebrar mais coisas no quarto, com o objetivo de pôr a culpa nas prostitutas.

Osvaldo é um dos personagens mais contraditórios da peça. É a figura típica do homem másculo – o que cria um contraste em relação ao Giro, que é afeminado –, mas é impotente, “brocha”, e parece sentir prazer em agredir as mulheres. É um personagem com poucas falas, mas suas atitudes são decisivas para a trama, principalmente quando destrói todo o quarto das prostitutas, para elas ficarem com essa culpa e ele mesmo poder torturá-las, Segue na **figura 1** com exemplo da cena onde o personagem Osvaldo quebra várias coisas no quarto das prostitutas, reprodução da montagem em 2019 de *O abajur lilás*:

Figura 1 - Espetáculo *O Abajur Lilás* – 2019 – Cena em que Osvaldo destrói o quarto das prostitutas.



Foto: Tainara Torres – Festival de Inverno de Ouro Preto (2019) – Teatro Ouro Preto - Centro de Convenções.

A situação das moças no prostíbulo só piora quando Giro nota toda a bagunça e as coisas quebradas no quarto. Para descobrir quem fez aquilo, ameaça e tortura as prostitutas com a ajuda do Osvaldo. Dilma é a primeira a ser torturada, pelo fato dela não querer entregar a Célia. Nessa tortura, Osvaldo queima-a com o cigarro e aperta seu seio com um alicate, até ela desmaiar de dor. Segue a **figura 2** com a cena de tortura de Osvaldo em Dilma, na montagem de 2019 de *O abajur lilás*:

Figura 2 - Espetáculo *O Abajur Lilás* – 2019 – Cena final - tortura de Osvaldo em Dilma.



Foto: Larissa Pinto – Festival de Inverno de Ouro Preto (2019) – Teatro Ouro Preto - Centro de Convenções.

Na sequência, Leninha é abordada por Giro, mas diz não saber de nada. É colocada no pau-de-arara e acaba entregando Célia, que acaba pagando com a própria vida, sendo morta a tiros pelo capanga do cafetão. Após o ocorrido, Giro com toda sua frieza diz às outras prostitutas para esquecerem o que aconteceu e voltarem a trabalhar normalmente, mas elas

ficam muito abaladas. A peça encerra-se com um monólogo de Leninha questionando o que acontecerá no futuro: “Meu Deus, onde vamos? Onde vamos? Onde vamos?” (MARCOS, 2003, p. 229).

O fato da destruição de um simples abajur causar tantos conflitos é o ponto chave da obra. A simbologia que traz o abajur é o fato dele ser um objeto que remete tanto à questão da luz, como da sombra. Este abajur é o símbolo da vida dos personagens, que vivem à margem da sociedade, no submundo, na sombra. A única luz que eles têm é a que vem do abajur, uma luz lilás, baixa, típica de ambientes como as casas de prostituição. É a luz que ilumina as prostitutas enquanto elas trabalham fazendo seus programas. Quando Célia quebra esse objeto, é como se ela, além de provocar Giro, expressasse o desejo de acabar com aquela vida do submundo. Sua ambição é ser a proprietária daquele lugar e dona de si mesma.

As três prostitutas simbolizam diferentes reações do oprimido frente ao poder, já que uma “acomoda-se, outra têm espírito conciliador, embora chegue a delatar, e a terceira encarna a contestação radical, embora não chegue a atingir o político” (CORSINO E MAGALHÃES, 2014, p. 4). *O abajur lilás* é uma peça que traz uma forte reflexão sobre as relações de poder, ao retratar o patrão que possui dinheiro, bens, e os empregados que são os explorados, que precisam do dinheiro para sobreviver. Giro é o reflexo da figura de um patrão que detém do poder; sempre usa a frase “a corda arrebenta pelo lado mais fraco” e pensa que o dinheiro é a linha mestra das relações.

Giro, Dilma, Célia, Leninha e Osvaldo provêm de uma população de corpos marginalizados, e fazem o que podem para se manter vivos. O autor ao retratar esses personagens do “submundo”, de um lugar visto por parte da sociedade como sujo, pobre, de pessoas cheias de dores, angústias, medos, de um ambiente em que a elite burguesa normalmente não frequenta. Plínio Marcos nos mostra um reflexo da fragilidade da condição humana, que, por medo e insegurança, boa parte de nossa sociedade ou mesmo a grande maioria finge não ver.

Embora o autor não se refira diretamente à ditadura militar (o que não seria permitido pela censura) e sua obra possa ser considerada uma metáfora sobre as relações de poder em geral, a luta dessas figuras marginalizadas, como o gay e a prostituta, é também uma alegoria da realidade cruel que estava acontecendo no país naquele período. As cenas de tortura e

morte, o corpo de Célia que é levado embora por Oswaldo, a ordem de Giro para que as outras prostitutas esqueçam o ocorrido, ou seja, para esquecerem de mais uma pessoa invisível é massacrada, nos faz refletir. Ao olharmos para nossa história recente, constatamos que muitas pessoas desapareceram naqueles anos, e não se sabe até hoje o paradeiro de seus corpos. (SOARES, 2018, p. 35). Podemos notar que a violência que aparece nesta peça é um reflexo de uma sociedade que nega aos corpos a sua existência.

É importante destacar que Plínio Marcos é um autor muito politizado, e suas críticas político-sociais refletem em suas obras. Por esse motivo, foi um dos artistas mais perseguidos no período da ditadura militar no Brasil. Mesmo antes do golpe militar, em 1958, sua peça *Barrela* foi censurada, por abordar temas ligados ao submundo das prostitutas, dos cafetões, dos homossexuais e dos homens pobres. *O abajur lilás*, escrito em 1969, foi uma das peças mais censuradas do teatro brasileiro, amargando dez anos de silenciamento.

A publicação e a encenação da peça foi, inicialmente, proibida. Segundo Mendes (2009), a luta pela sua liberação retornaria somente no ano de 1975, quando foi liberada para pessoas maiores de 21 anos, desde que se retirassem os palavrões e o conteúdo visto pelo olhar técnico da censura como pornográfico. Plínio, a princípio, havia aceitado retirar os palavrões da obra, mas não aceitaria mexer em seu conteúdo pois, para ele, fazer cortes na peça seria uma mutilação. A peça só pôde chegar aos palcos no ano de 1980, quando, de acordo com Mendes (2009), o texto foi liberado para maiores de 18 anos.

Plínio Marcos sempre buscou dar voz às pessoas marginalizadas, colocando-as como protagonistas em suas peças. Por usar uma linguagem falada no submundo, considerada vulgar, acaba por incomodar a sociedade conservadora, que não quer enxergar a realidade dessa gente, inclusive por não considerá-las como gente. Por essas e outras questões foi tantas vezes censurado, silenciado.

CAPÍTULO 3

PROCESSO DE ENSAIOS PARA A MONTAGEM DE *O ABAJUR LILÁS*, A APLICAÇÃO DO MÉTODO DAS AÇÕES FÍSICAS, O INTERCRUZAMENTO E CONTRAPONTO COM O TEATRO PERFORMATIVO

A escolha para se trabalhar com a peça *O Abajur Lilás* no ano de 2019, enquanto uma montagem de trabalho de conclusão de curso (TCC) em Artes Cênicas da (UFOP), se deu pelo desejo dos alunos Gustavo Ferreira aluno de direção teatral e Adriano Soares aluno de interpretação teatral. Este foi um desejo de ambos de trabalhar um espetáculo do autor Plínio Marcos, pois ele tende em seus espetáculos a trazer uma realidade do submundo brasileiro, de um universo degradado, tal como é, e também traz, de alguma forma, uma discussão social e política, ainda que em metáforas. Outro detalhe que nos chamou atenção nos textos desse autor, é o fato de que ele torna visível na cena a camada social dos invisíveis, dos corpos marginalizados. O autor dá voz a essas pessoas, personagens que vivem na margem; algo que acabou virando o estilo de Plínio e que nos chamou atenção.

É importante ressaltar a diferença entre “marginal” e “marginalizado”, optamos por usar o segundo termo, pois notamos que este se refere melhor aos personagens descritos das obras de Plínio Marcos, uma vez que figuras como a prostituta, o gay, a trans, os negros, etc. são *colocadas* à margem da sociedade; elas não escolhem estar inseridas nesse contexto, não escolhem serem vistas como “marginais”, não se consideram diferentes, nem melhores, nem piores, apenas estão inseridas em uma outra classe / realidade social, devido a sua realidade de vida.

Algumas experiências importantes para nossa equipe, que influenciaram no processo de construção do espetáculo, foram os processos de ensaios em disciplinas no curso de Direção da (UFOP), que começaram em 2018 com experimentos com a peça *Navalha na*

*carne*¹⁴ (1966) de Plínio Marcos. O processo de ensaios e exercícios com a obra *Navalha na carne* feito em 2018, me permitiu enquanto diretor, junto a Adriano Soares, Gislayne Érika e Lucas Aciole, como intérpretes, ter um primeiro contato com esta obra de Plínio, considerada naturalista, mas também com elementos grotescos e de parábola, de conteúdo de teor tido como “marginal”. Naquela ocasião, trabalhamos com o texto a partir do “método das ações físicas” de Stanislávski, para assim dar conta do estilo naturalista e ao mesmo tempo grotesco, presente na peça. Esses três intérpretes também participaram, em 2019, da montagem de *O abajur lilás*, junto a outras pessoas que se acrescentaram no processo.

Uma outra observação inicial, que é importante apontar, é em relação a utilização dos termos naturalista / naturalismo, presente neste texto, que fazem também parte de uma ideia de pesquisa e experimentação ligados a nossa prática de montagem de *O abajur Lilás*. O naturalismo é basicamente uma vertente artística que surgiu na França no final do séc. XIX e, entre o início do séc. XX. O teatro naturalista começou paralelo ao movimento literário do naturalismo, o dramaturgo Émile Zola foi considerado o precursor deste segmento. O que mais aproveitamos em relação ao contexto do naturalismo, para relacionar em nossa prática, é sobre a ideia deste movimento abordar de algum modo, uma consciência coletiva, e uma tentativa de demonstrar a vida real (a vida como ela é), de forma cotidiana, com momentos triviais, trazendo uma linguagem simples, uso de regionalismo, impessoalidade.

O teatro naturalista¹⁵, busca dar vida aos personagens, desde o modo de agir ou falar, utilizando-se da prosa coloquial em cena. Podemos dizer que o naturalismo é um aprofundamento do realismo, no sentido de mostrar o “lado mais pesado” da sociedade, os aspectos sombrios, que foca em sujeitos de classe mais baixa. Mostrar quase cientificamente como as injustiças sociais levam as pessoas a serem violentas e cruéis, um retrato de um ambiente onde as condições sociais controlam o ser humano.

¹⁴ *Navalha na carne* (1966) é ambientada em um quarto de bordel e contém em sua narrativa três personagens. A prostituta Neusa Sueli é casada com o gigolô Vado, um homem grosseiro que é sustentado por ela, mas sempre humilha e trai sua esposa. O terceiro personagem é o homossexual Veludo que é empregado do estabelecimento. Esta peça é um retrato do submundo do Brasil, que traz personagens submundanos com suas gírias, que em vários momentos são violentos, partem da força física, mas também fazem chantagem pela autopiedade; vão da sedução à humilhação, e mostram também a relação do oprimido e do opressor, do domínio sobre o outro.

¹⁵ (Realismo e naturalismo. **Diferença**. Disponível em: <<https://www.diferenca.com/realismo-e-naturalismo/>>. Acesso em: abril de 2021).

Já o realismo um pouco diferente, vai mostrar a "vida como ela é" (seja na literatura ou no teatro, é caracterizado pela representação da vida real), retratando as pessoas comuns ou famílias de classe média, traz crítica às instituições sociais, com uma linguagem direta, com narrativas mais lentas e uma representação verdadeira e objetiva. Nesse sentido, Plínio Marcos seria mais naturalista que realista, e de fato ele sempre procurou mostrar em suas peças a vida como ela é, sem clichês, incluindo tópicos sobre prostituição, violência, pobreza, vício entre outros.

Pensar no alcance do "natural" pensando na cena teatral, de acordo com o crítico João Cícero Bezerra (2016, p. 33): "seria como atingir um acordo social cognitivo em relação àquilo que se identifica como próprio de uma natureza (não faltarão definições plurais para ela) e, no caso do teatro, a palavra "natural" quase sempre parece se opor ao sentido de artifício". Neste sentido, ser natural é, por assim dizer, um antônimo de ser teatral:

Entretanto, há uma ideia de naturalidade que se conecta com o teatral por intensificação. A "natureza" está ali tão intensificada, tão crua e exposta que acaba por fazer espetáculo de si própria. "Natureza" que artificializa a si própria ao afirmar um único sentido acerca de si mesma como pura pulsão, dejetos e excreções. Os indivíduos são apresentados em um *ágon* de disputas insolúveis. Eles são pulsão e vontade de dominação instintiva. Finda a racionalidade, mal vista (ou vista como mentirosa), e inaugura-se um sentido de natureza que entende o homem apenas como um ser biológico, ou seja, mais bicho do que ser racional (BEZERRA, 2016, p. 33-34).

Inicialmente, em 2018, começamos com uma leitura de mesa da obra *Navalha na carne* (1966), conversamos e refletimos sobre os personagens e sobre a realidade em que vivem. Logo na sequência, depois de um aquecimento buscamos experimentar alguns exercícios de improvisação a partir do que foi entendido do texto e da relação dos personagens. Essas improvisações foram se intensificando com o passar dos dias, partindo das ações e do contato com o outro, o texto sendo também improvisado pelos(as) próprios atores / atrizes.

Nos ensaios íamos cada vez mais buscando encontrar o corpo e voz dos personagens, a partir do desenvolvimento de ações internas, externas e ações relacionais entre os(as) atores / atrizes. Os elementos cenográficos e figurinos, foram vindo com o passar dos ensaios, algo

que ajudou muito os(as) atores / atrizes a encontrar seus personagens e terem ações cada vez mais concretas e naturais, orgânicas. A análise do texto mais profunda ia ocorrendo aos poucos, priorizando assim as ações e improvisações dos intérpretes.

Uma outra tarefa que os(as) intérpretes tinham era de estudar o texto em suas casas, não no intuito de decorá-lo de forma mecânica e rápida, mas de se aproximar mais dele, e não precisar ficar preso neste texto nos ensaios. Os personagens da peça exigiam uma dinâmica e ritmo muito preciso dos(as) atores / atrizes, pois são muito intensos, irônicos e violentos, como se em qualquer momento um fosse matar o outro, num jogo de sobrevivência.

Foi necessária muita prontidão, corpos preparados para se atacarem a qualquer momento. Por haver várias brigas indicadas no texto, era necessário cuidado para que os(as) atores / atrizes não se machucassem de verdade; com isso, exercícios de aquecimento e alguns treinos voltados para brigas, ataque e defesa física foram sendo testados. A projeção vocal, para que houvesse energia nos ataques vocais, foi algo que também procuramos trabalhar, com exercícios vocais que trabalhavam a energia e o ritmo. Os personagens dessa trama não eram nada pacíficos. Com um trabalho de preparação física e cuidados em cenas de violência, buscamos manter a cena o mais próximo possível do que poderia ser a realidade desses personagens do submundo.

Em 2019, os processos de ensaio para *O abajur lilás* não foram muito diferentes do processo com a peça *Navalha na carne* (1966), em 2018. Os(as) atores / atrizes que participaram do processo anterior se mantiveram e foram convidados mais dois intérpretes: (Cíntia Luana e Daniel Magalhães) para o elenco principal. Todos começaram o processo com os personagens já definidos.

Começamos com um trabalho de leitura de mesa da peça, para discutir sobre os personagens, sua realidade de vida e relações com os outros. Logo na sequência, partimos para alguns exercícios de improvisações, a partir do que foi entendido da trama e da relação dos personagens. Se manteve a tarefa dos(as) atores / atrizes de continuarem a estudar o texto, em busca de entender ao máximo os personagens e as relações entre eles, além de mergulhar no contexto da trama, neste caso, o submundo e o universo da prostituição.

De fato, no início de nosso processo em 2019, foi um pouco diferente do que Stanislávski propunha em seus métodos, que são focados principalmente no trabalho com as

ações psicofísicas, por meio de exercícios simples de ações improvisadas, mas criativas, que se intensificam com o passar dos ensaios. Incorporamos o sistema do mestre russo à medida que fomos ensaiando e ao que eu, enquanto diretor fui retomando a este estudo, e com isso, acabei adaptando os métodos do diretor russo aos meus próprios métodos e atravessamentos, pois pelo pouco tempo e dificuldades de reunir todo o elenco, foi preciso intensificar alguns improvisos relacionais entre eles, além de propor à tarefa de estudar o texto em casa e de assistirem documentários¹⁶ sobre a prostituição, filmes e séries como *Bruna Surfistinha* (2011)¹⁷ / série *Me chama de Bruna* (2016), *Whore's Glory – A glória das prostitutas* (2012)¹⁸, entre outros para que este estudo servisse de análise para se entender um pouco sobre o universo do mundo da prostituição.

Essa ideia de laboratório em contato com o real é algo já há muito tempo utilizado por diversos encenadores, como, por exemplo, o próprio Stanislávski que no início doséculo XX levou seus atores a conhecer um puteiro da época, e assim fazer com que eles vissem de perto aquela realidade do submundo, do universo da prostituição. Essa experiência de Stanislávski com seus atores / atrizes fez parte do processo de montagem da peça *Ralé* (1902)¹⁹, de autoria de Maksim Górkí (1868-1936) escritor, dramaturgo e ativista russo.

¹⁶ Os links dos vídeos seguem nos anexos.

¹⁷ Uma curiosidade interessante do processo de atuação para o filme *Bruna Surfistinha* (2011) do diretor Marcus Baldini, a atriz Deborah Secco junto aos demais atores / atrizes da equipe fizeram uma preparação fora do convencional. O elenco viveu em tempo real em um apartamento, sem câmeras por perto, já experimentando essa relação real. O diretor mandava mensagens para os(as) atores / atrizes fazerem algumas tarefas de improviso na rua, já com seus figurinos, experimentando partes do texto. Mais curiosidades no link do programa “Que história é essa Porchat”: <https://www.youtube.com/watch?v=uoqW2DbbFKk>

¹⁸ A prostituição mostrada em três locais diferentes: Tailândia onde se passa em um bordel-aquário com as prostitutas sentadas atrás de um vidro iluminado, para que os clientes as escolham. Já em Bangladesh as mulheres vêm o seu trabalho como um serviço social, pois do contrário, não prestando os serviços como prostitutas, os homens violariam as mulheres nas ruas. No México, a prostituição é vista como algo glorificado.

¹⁹ *Ralé* (1902) é uma peça que traz em seu enredo questões sobre a extrema pobreza de um grupo de moradores de um albergue, que, após a chegada de um morador novo no albergue, se questionam sobre sua situação social e o que ela significa. Segundo Patriota e Ramos (2018): As discussões principais giram em torno da dignidade e da honestidade no bruto ambiente capitalista, onde a pobreza extrema quebra com qualquer parâmetro moral ou ético. Há outras traduções do título dessa obra para o português, como *Albergue noturno*, *No fundo* ou *Submundo*. Essa peça teve uma grande popularidade na época, sendo montada na Rússia, pelo Teatro de Arte de Moscou e também em outros países da Europa. O sucesso de *Ralé* (1902) foi tanto naquele período que sua versão alemã foi exibida em Berlim em 300 apresentações sequenciais. Tolstói (1828-1910), um outro escritor russo, quando a leu pela primeira vez perguntou ao autor: “Por que você está escrevendo isso?” Simplesmente não passava pela cabeça dele que uma peça sobre um albergue para pessoas desabrigadas, entre prostitutas e alcoólatras, poderia interessar ao público”. Cf. GUZEVA, Aleksandra. *Russia Beyond. 5 motivos pelos quais Maksim Gorki é tão demais*. Disponível em: <https://br.rbth.com/cultura/80241-5-motivos-para-maksim-gorki-ser-demais>. Acesso em: 01 de jun. 2020.

Não muito diferente do que Stanislávski propôs a seus atores / atrizes no processo de Ralé, ao levá-los para fazerem um laboratório nos prostíbulos, foi o que buscamos fazer também no processo de O abajur lilás. Um dos principais intuitos era, a partir de nossa proposta cênica, evitar atuações com clichês e personagens estereotipados. Para isso foi necessário que os(as) atores / atrizes mergulhassem cada vez mais fundo em relação ao mundo da prostituição, e assim entender a realidade de cada personagem, e mesmo o psicológico deles, seus desejos, tensões, medos, sem romantizá-los, como costuma acontecer em determinadas novelas da tv, por exemplo.

E para entender ainda mais de perto a realidade deste submundo e da vida com a prostituição, nosso professor, e meu orientador na época, Rogério Santos de Oliveira, nos indicou fazer laboratórios, na busca de contatos reais com prostitutas, tanto da metrópole (Belo Horizonte – MG) como da região da cidade de Ouro Preto – MG. A partir disto, Rogério nos colocou em contato com Flávio Dornas, que é herdeiro do hotel Magnífico, um “sobe e desce” (casa de prostituição), fundado pela sua bisavó há cerca de 70 anos. Este contato com Dornas nos abriu portas para ver de perto como de fato funcionam estas casas de prostituição, na região da Guaicurus, em Belo Horizonte (MG). Logo a baixo seguem as **figuras 3 e 4** retratando um pouco de nossa experiência com o passeio guiado. Sobre essa experiência laboratorial, o ator Adrianno Soares destaca:

Foi muito importante o laboratório, porque tivemos um contato concreto com o mundo da prostituição, nos permitindo compreender o universo abordado na obra. Uma coisa é o conceito, assistir um vídeo. Outra é estar ali perto delas é vendo todas as facetas que existem no mundo da prostituição: o divertido, o belo, o grotesco e, até mesmo, a tristeza. Apesar do texto de Plínio Marcos ter sido escrito nos anos 1960, a prostituição ainda é uma profissão marginalizada. O que gera debates sobre a liberdade destes corpos e, ao mesmo tempo, a vulnerabilidade destes.

Figura 3 Passeio Guiado (Clã das Lobas) - Palestra Flávio Dornas / Guaicurus BH - Hotel Magnífico - 2019



Fonte: Equipe de Flávio Dornas- (Clã das Lobas)

Figura 4 Passeio Guiado (Clã das Lobas) Guaicurus BH - Hotel Concord / parte com bar - 2019



Fonte: Equipe de Flávio Dornas- (Clã das Lobas)

Uma curiosidade importante de se destacar é que mulheres não podem entrar nessas casas de prostituição enquanto visitantes, apenas homens ou trabalhadoras do local podem ter acesso. Com isso, foi necessário participar de um passeio guiado²⁰, do qual apenas eu (diretor) e as duas atrizes do elenco principal participamos. Em um outro momento, voltei nesses “sobe e desce” com os atores e com o iluminador do espetáculo, pois nós, sendo homens, poderíamos entrar em todos os hotéis (casas de prostituição) a qualquer momento. Os atores e eu (diretor do processo) de *O abajur lilás*, interagimos com as prostitutas, dentre elas mulheres de várias idades, em média de 18 anos a 60 anos de idade, vários corpos diferentes.

Algumas prostitutas quase implorando para que os clientes fizessem programas com elas, pois quanto mais programas ocorrem, mais dinheiro entra, e assim elas podem pagar a estadia dos quartos nos hotéis e sobreviver. Os programas variam de 10 a 40 reais, em média; depende do tempo e da beleza da prostituta. Normalmente as mais jovens cobram mais caro. A maioria das “casas de prostituição” (em sua maioria hotéis) eram bem movimentadas, frequentadas por homens de todos os tipos e idades. Um entra e sai constante. E assim, vimos de perto como funciona o dia a dia dessas profissionais do sexo.

Outro detalhe que nos chamou muito a atenção foi a iluminação das “casas de prostituição”, normalmente com luzes baixas, cores entre vermelho, azul e lilás. Como nosso iluminador participou de uma dessas visitas, esta experiência nos permitiu pensar juntos em uma iluminação que remetesse a esses prostíbulos, e também, em um determinado momento da peça, trouxesse um ar de iluminação de cabaré (zona). Toda iluminação foi feita de forma alternativa, adaptada ao local escolhido para a montagem do espetáculo.

Pensando na cenografia da peça, a visita a essas casas de prostituição, algumas pouco higienizadas, nos remeteu a características próprias de um ambiente degradado. Alguns hotéis eram muito simples, outros mais organizados, alguns mais novos e modernos, mas todos no geral tinham um cheiro muito forte e peculiar, de desinfetante misturado com incenso, entre outros produtos de limpeza. Os cheiros fortes e peculiares se destacam nesses locais. Uma dessas “casas

²⁰ “Este passeio vem se consolidando como um Turismo de Experiência, unindo história local, arquitetura, gastronomia, questões sociais e muito mais. Acima de tudo também traz um novo olhar para a região que desperta tanta curiosidade. Um olhar mais humano e menos preconceituoso sobre o trabalho sexual se faz necessário”, seu valor é em média 50 reais. Passeio Guiado: https://www.em.com.br/app/noticia/gerais/2018/11/24/interna_gerais,1007873/confira-o-passeio-guiado-na-rua-guaicurus-com-banquete-por-r-20-neste.shtml. Clã das lobas: <https://www.facebook.com/cladaslobas/> <https://www.obeltrano.com.br/portfolio/guaicurus-de-dentro-para-fora/>

de prostituição” tinha, inclusive, um mictório no meio do corredor. Segue a **figura 5** com as atrizes Gislayne e Cíntia durante o laboratório em 2019, em um dos quartos do hotel Magnífico:

Figura 5 Passeio Guiado (Clã das Lobas) - quarto do Hotel Magnífico - 2019



Fonte: Gustavo Sampaio

A visita laboratorial à Guaicurus em 2019 foi basicamente ir ao Hotel Concord, que também é um espaço em que acontece a prática de prostituição. A diferença é que esse hotel ainda possuía uma área de bar aberto, com palco e iluminação de festa. Eu, enquanto diretor, Adriano, que fez o personagem Giro e Daniel, que fez a personagem Leninha, tivemos a curiosidade e fizemos a experiência de beber um tempo no bar do hotel, ouvir música, bater papo com as pessoas que estavam também presentes no local. Gislayne e Cíntia também estiveram presentes no bar do hotel Concord durante o passeio guiado, porém não estiveram durante o funcionamento normal do bar.

Essa experiência foi muito importante para pensarmos em como trazer para cena algo que fosse parecido com o ambiente de bar/festa, pois tínhamos o desejo de fazer com que os espectadores experimentassem para além da cena convencional, que sentissem o que se passava no quarto das prostitutas, de acordo com a dramaturgia, Queríamos trazer um ambiente que nos permitisse um contato mais direto e performático com o nosso público, e foi que fizemos na montagem final. Seguem as imagens abaixo, com um pouco de nossa experiência:

Figura 6 Passeio Guiado (Clã das Lobas) - bar do Hotel Concord - 2019



Fonte: Gustavo Sampaio

Figura 7 Passeio Guiado (Clã das Lobas) - bar do Hotel Concord - 2019



Fonte: Gustavo Sampaio

Uma outra lembrança importante desse passeio laboratorial, que nos serviu para pensar sobre a relação com o público na peça em um sentido mais performativo, foi quando observamos as atitudes dos homens que entram e saem dos hotéis, em busca de sexo com as prostitutas. Durante a visita guiada, ocorreu que alguns dos homens presentes naquele espaço, chegaram a confundir as atrizes que estavam em laboratório com as prostitutas que estavam trabalhando, e com isso, as assediaram, não fisicamente, mas perguntando qual era o valor do programa ou dizendo a elas palavras de teor sexual.

Refletir sobre esta situação foi importante, uma vez que também optamos em fazer no espetáculo *O abajur lilás*, cenas que fossem performativas, para além da dramaturgia, em que as atrizes enquanto prostitutas se relacionavam com os espectadores, oferecendo seus programas. Algumas dessas atrizes ficaram inclusive seminuas, muito próximo da maneira que as prostitutas da Guaicurus se vestiam, isto quando não ficam totalmente nuas.

Nossa equipe já estava ciente que poderia ocorrer assédios de alguns espectadores, ou algo do tipo, durante as apresentações, e vínhamos nos preparando para este tipo de situação. De fato, algumas pessoas do público nos dias de apresentação do espetáculo se empolgaram com as atrizes, principalmente nos momentos performativos da peça, esquecendo até que de fato aquilo não era algo real. Com isso alguns homens abordavam as garotas, dizendo palavras de teor sexual, outros até chegavam a tocá-las. Porém elas tinham noção dos limites desses assédios, e se algo ultrapasse esses limites, tínhamos na nossa equipe alguns seguranças, e elas mesmas estavam aptas para falar sobre os limites ao público quando necessário, de maneira a não se desconcentrarem e, ou, fugirem de seus personagens.

Daniel Magalhães, o ator que fez a personagem Leninha, uma das prostitutas, se entregou ao seu papel, que foi adaptado na encenação de 2019 para uma personagem travesti, diferente da personagem original da obra, que é uma mulher. Nos momentos performativos que antecedem o momento mais fechado do espetáculo, que ocorreu em palco frontal, ele abordava os espectadores e/ou pessoas aleatórias na rua, próximo ao local do espetáculo. A personagem Leninha, interpretada por Daniel Magalhães, “dando em cima” das pessoas, pediu e ofereceu bebidas à elas. A personagem também reclamava que não a deixavam entrar no local da festa, onde iria acontecer o espetáculo.

Uma das pessoas que estava em um bar próximo ao Clube XV de Novembro em que se passou a peça, se solidarizou com a situação da personagem Leninha, e se emocionou ao pensar que aquela situação era real, ou seja, via aquela situação como uma cena de preconceito contra uma travesti. Outras pessoas chegaram a pagar para Leninha bebidas. Em um dos momentos não programados, Leninha chegou a beijar um dos espectadores, chamando muito a atenção dos que assistiam, inclusive a minha, como diretor, que não fiquei muito surpreso. Essa situação seria como uma abertura do teatro para o real.

Figura 8 Apresentação de *O abajur lilás* no Centro de convenções de Ouro Preto (Festival de inverno) cena das prostitutas se arrumando e conversando - 2019



Fonte: Larissa Pinto - fotógrafa

Pensando no método das ações físicas, este momento performativo foi, para Daniel e os demais atores e atrizes, como uma pré-ação antes de trabalhar em cena com a dramaturgia original. Foi algo para além do que Stanislávski propunha dentro de seus métodos, pois para ele a pré-ação é como um momento em que o ator começa a se concentrar no seu personagem antes de entrar no palco, como uma preparação psicofísica, que busca, de alguma forma,

fontes de energias e pensamentos em relação ao personagem e a situação em que ele se encontra para agir em cena.

Pode ocorrer também quando o(a) ator / atriz já se encontra em cena, e começa a fazer pequenas ações e refletir sobre a cena e sua situação, antes de partir para a ação principal, com suas falas e a relação com os outros personagens. Isso, faz com que o intérprete explore camadas de subtexto em um campo performativo, para além do texto da obra dramaturgica. Mesclar o momento performativo com a obra *O abajur lilás*, enquanto algo que antecede o texto, foi uma preparação que criou um ótimo clima para os atores mergulharem ainda mais em seus personagens.

Este intuito de ter uma aproximação mais direta e real com o público em alguns momentos do espetáculo foi algo que queríamos muito experimentar, mas ao mesmo tempo sabíamos que era desafiador. Queríamos trabalhar com o texto original de *O abajur lilás* na íntegra, para poder experimentar a linguagem de Plínio Marcos a fundo, mas, ao mesmo tempo, também nos atravessava o desejo de fazer algo para além da “quarta parede”, dentro do que seria um tipo de “teatro do real” ou “teatro performativo”. Mas várias dúvidas e desafios surgiram a partir dessa ideia de entrecruzar a obra de Plínio com a performance.

Nesse contexto, entramos em contato com Marcelo Rocco, professor do departamento de Artes Cênicas da (UFOP), que, então, co-orientou nosso processo. Ele já havia feito uma experiência de trabalhar com o “teatro performativo” em 2005/2006, em uma peça intitulada *Noturnos*. Porém, naquela época, este tipo de trabalho era conhecido como “teatro evento”, “teatro do real” ou mesmo “peça evento”²¹. Com o passar dos anos, o termo foi se consolidando e se teorizando em *Teatro performativo*.

O Teatro Performativo, de acordo com Josette Féral, pode ser visto também como “performance” a partir do conceito de *performance art*, que vai para um lugar diferente da colocação de Richard Schechner, que pensa o termo como sendo algo abordado a partir dos *Performance Studies*, no qual se encaixam diversos tipos de ações, como esportes, rituais etc.

²¹ A escolha do lugar, um espaço alternativo como um salão de festa na Cidade de São João Del Rei (MG), fez com que o ambiente trouxesse ainda mais forte a ideia de teatro do real, um tipo de “acontecimento” ou evento, em uma mediação entre o real e o ficcional em que o público mergulha dentro da peça, faz parte dela, participa de forma interativa o todo o tempo, em acontecimentos simultâneos, podendo inclusive escolher o que gostaria de ver. nesse trabalho, os(as) atores / atrizes, em sua maioria mulheres como prostitutas, estavam bem mergulhadas no universo da prostituição, devido um trabalho de laboratório intenso, inclusive feito na Guaicurus em BH em busca de uma atuação naturalista, nada estereotipada, o mais próximo do real.

Nesse sentido, Féral nota que o teatro contemporâneo beneficiou-se amplamente de algumas conquistas da arte da performance, já que as práticas performativas redefiniram os parâmetros que permitem pensar a arte e, evidentemente, tiveram influência radical sobre a cena teatral, que adotou alguns de seus princípios.

O principal deles está na origem do termo performatividade e foi prospectado a partir das pesquisas de Austin e Searle, que difundiram o conceito pela via dos verbos performativos, colocando a ênfase na realização da própria ação performática e não sobre seu valor de representação” (FERNANDES, 2010, p. 125). Féral também discorda do termo pós-dramático de Hans-Thies Lehmann como a mesma definição para performativo, para ele o teatro pós-dramático é aquele que passa a se desvincular do texto dramático como o ponto central do espetáculo. Féral considera radical a análise de Lehmann, e ela notava um “campo de fronteira entre performance e teatro à medida que o teatro se aproxima cada vez mais de um acontecimento e dos gestos de auto-representação do artista performático”. Fernandes (2010, p. 125) prefere a terminologia de “teatro performativo”.

Nossa equipe teve a oportunidade de assistir o vídeo da peça *Noturnos* (2006) de Marcelo Rocco, foi algo que acrescentou muito ao nosso trabalho, principalmente para entender um pouco da questão de uma peça que vai para o caminho do performativo, ou seja, entender como funciona uma peça feita por um grupo que se instaura num lugar e tira camadas do local ao longo dos ensaios, explorando as suas várias possibilidades espaciais. Este tipo de local normalmente é chamado de palco alternativo ou *Site Specific*. A peça *Noturnos* (2006) traz a ideia do universo do submundo, da prostituição utilizando três textos de Plínio Marcos – *Navalha na carne* (1966), *O abajur lilás* (1969) e *Querô* (1979). Os textos, porém, não são trabalhados na íntegra, apenas em alguns pequenos fragmentos de cenas ou falas.

O termo *Site Specific* (sítio específico) é relacionado a obras criadas de acordo com o ambiente e com um espaço determinado. Este termo é usado também para as Artes Cênicas, quando grupos passam a trabalhar peças teatrais em lugares e palcos alternativos:

Trata-se, em geral, de trabalhos planejados – muitas vezes fruto de convites – em local certo, em que os elementos esculturais dialogam com o meio circundante, para o qual a obra é elaborada. Nesse sentido, a noção de *site*

specific liga-se à ideia de arte ambiente, que sinaliza uma tendência da produção contemporânea de se voltar para o espaço – incorporando-o à obra e/ou transformando-o –, seja ele o espaço da galeria, o ambiente natural ou áreas urbanas. (Enciclopédia Itaú Cultural. *Site Specific*. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo5419/site-specific>. Acesso em: 17 de Jun de 2020).

Mesmo com os vários desafios que apareceram durante o processo de *O abajur lilás*, ao pensar em experimentar o entrecruzamento do teatro convencional de cunho mais realista com um teatro mais performático, resolvemos escolher um espaço alternativo, que se aproximasse ao máximo do universo da peça. Assim, escolhemos o Clube XV de Novembro, em Ouro Preto (MG), uma casa antiga que é alugada para shows e eventos, como o espaço para a montagem do espetáculo. A escolha deste espaço nos abriu portas para várias possibilidades cênicas, mas também nos travou em um determinado momento, pois a obra *O abajur lilás* não foi escrita para ser encenada em um espaço alternativo, e sim em um palco fechado, frontal.

Nos vimos em uma situação complexa em determinados momentos do processo, pois trabalhar o texto na íntegra era um dos nossos objetivos iniciais; foi depois que surgiu um desejo de também experimentar elementos performativos em espaço alternativo. Em relação ao trabalho com o texto de Plínio, o ideal é trabalhá-lo em teatro convencional, de palco italiano, e para uma proposta mais performática, o ideal seria adequar o texto, pensando em ações performáticas e no espaço alternativo, modificando a dramaturgia. A título de curiosidade: O trabalho com o caminho mais naturalista / real e grotesco em relação à atuação, também foi experimentado por Plínio Marcos para além do pensamento enquanto autor. Enquanto diretor teatral, ele chegou, inclusive, a apresentar a peça *Dois perdidos numa noite suja* (1966) em um espaço alternativo, o Bar Ponto de Encontro, na Galeria MetrÓpole, em São Paulo, com o intuito de aproximar ainda mais seus atores e público do universo da obra, o mais próximo possível de uma atuação naturalista, mas que também transitasse pelo grotesco, trabalhada em espaço não convencional.

Em nosso caso, a solução que encontramos diante desta situação de se trabalhar com *O abajur lilás* em espaço alternativo foi inserir na apresentação, em alguns momentos, cenas performáticas que iam além do texto dramático, entrecruzando-se com a narrativa original da peça. O que mais deu certo foi a troca e relação com o público no início do espetáculo, na

primeira apresentação, que inicia-se em um espaço aberto da casa, uma festa com a presença de um “DJ” (Lanna Show-Me), quando as atrizes / prostitutas jogam com o público.

Um detalhe interessante é que neste momento performativo, durante a festa de abertura, as atrizes que se passavam por prostitutas exploraram os limites do corpo nu, com os seios a mostra e apenas a parte de baixo da lingerie, algo que de início causou choque nos espectadores, mas foi sendo naturalizado com o passar do tempo. Foi uma experiência com o intuito de exploração realística pelo choque, exagero, pelo grotesco em certos momentos, e não no sentido poético do nu artístico. Mas, após o público se deslocar desse espaço / festa, e ir para a parte superior do Clube XV (na montagem intitulada como “La conga sex”), houve um estranhamento, pois os(as) atores / atrizes passaram na maioria das cenas a atuarem de forma frontal, como em um palco italiano adaptado, em cena fechada.

Na segunda apresentação, o que mudou, foi que, em alguns momentos algumas atrizes que estavam como elenco de apoio, no momento em que se passavam as cenas fechadas relacionadas ao texto do autor, interagiam de forma sutil com o público, serviam bebidas como se eles estivessem em um bar (festa), etc. Porém essa interação, por mais que fosse simultânea, não atrapalhava a cena fechada, era como se ocorressem dois elementos cênicos, um performático e outro de palco frontal, e o segundo era o foco principal.

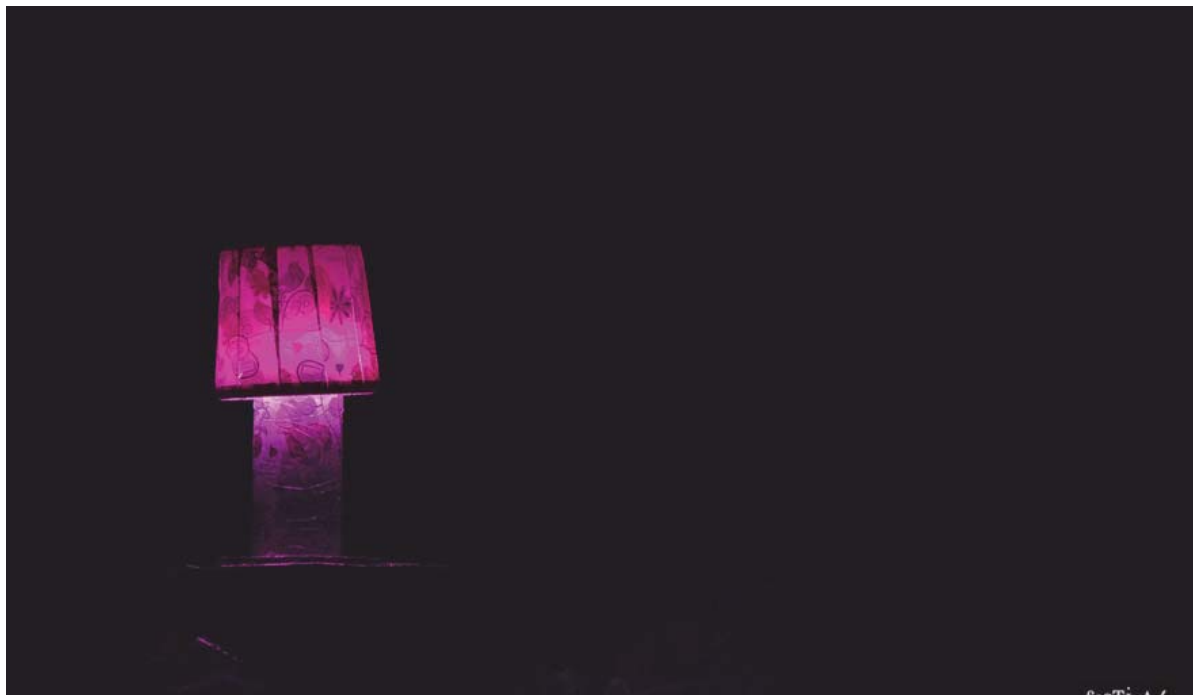
Outro detalhe é que ainda neste segundo momento do espetáculo, em que se passavam cenas em palco frontal, algumas interrupções e interações diretas com o público aconteceram em alguns momentos específicos, como quando a personagem Leninha chega com suas malas, para se mudar com o bordel, e se depara com as pessoas no bar do prostíbulo, faz umas brincadeiras, mas logo ela entra para a cena decorrente do palco frontal.

Um outro momento foi do leilão (na primeira apresentação) e bingo (na outra) da “puta virgem”, quando Giro, o cafetão, ao interagir com a plateia, em um jogo de mudança de luzes, mantendo-se em seu personagem, faz uma intervenção performática, e logo se volta à cena para o palco principal / frontal. Havia também um momento com uma dança erótica, feita por uma das atrizes ela não fazia parte do elenco principal (Lorena Fernandes), em um espaço diferente do espaço cênico do palco frontal. Essas intervenções nos permitiram explorar algumas camadas que o espaço trazia, sem ficarmos presos apenas na cena fechada. Também proporcionaram uma aproximação maior com o público. Mas, é possível perceber

uma mistura de eventos cênicos / teatrais, ora simultâneos, ora bem distintos, do performativo ao teatro de “palco italiano”.

Para dar conta deste teatro de base naturalista que se entrecruzou com o performático, em momentos de “evento”, foi preciso acionar uma quantidade de atores e atrizes além do elenco principal da peça. Com isso, convidamos mais quatro atrizes para serem prostitutas, sendo uma delas também dançarina, mais dois atores / atrizes para serem seguranças, um DJ, e uma cafetina convidada, interpretada por Fabíola Luh²² (funcionária do DEART/UFOP). No decorrer dos ensaios, com a presença do elenco principal e dos demais atores / atrizes convidados, o processo de criação foi se dando junto ao espaço cênico escolhido.

Figura 9 Apresentação de *O abajur lilás* no Festival de inverno de Ouro Preto (2019) - Teatro Ouro Preto - Centro de Convenções.



Fonte: Tainara Torres (fotografia)

²² Luh, uma mulher trans, foi uma pessoa importante para o nosso processo de construção do espetáculo, principalmente em relação à construção de personagens das atrizes. Ela sendo uma pessoa muito próxima a nós, pôde trocar um pouco de sua experiência de vida, principalmente por ter tido em sua vida uma fase como prostituta, passando por situações inclusive muito difíceis dentro deste contexto real. As trocas com ela foram muito ricas, e sua participação enquanto atriz no espetáculo só veio a acrescentar.

Em julho de 2019, chegamos a apresentar *O abajur Lilás* no Teatro Ouro Preto – no Centro Artes e Convenções da UFOP, porém os resultados não se deram como esperados. Todo o nosso processo foi pensado para o Clube XV de Novembro, um espaço alternativo, e no teatro a lógica era diferente, o que nos obrigou a alterar a logística de cena, inclusive reduzido as intervenções performáticas, mantendo apenas uma pequena festa antes do início da peça, no foyer do teatro, e uma cena de dança, além da peça feita no palco.

O fato de o teatro ter a estrutura padrão convencional das cadeiras voltadas para o palco frontal tornou impossível os momentos de performance simultânea, ficando ainda mais divididos esses elementos de trabalho cênico: “agora este momento é teatro fechado, agora este outro momento é performático”. Essa mudança de espaço também alterou um pouco o processo de interpretação dos(as) atores / atrizes, que não se entregaram totalmente em suas potencialidades, pois foi algo de certo modo diferente e ainda não explorado por eles, uma outra experiência.

Figura 10 - Espetáculo *O Abajur Lilás* – 2019 – Cena de abertura – Sexo atrás da cortina de Dilma com um figurante (José Gil Fonseca) e coreografia sensual de Lorena Fernandes.



Foto de: Tainara Torres – Festival de Inverno de Ouro Preto (2019)– Teatro Ouro Preto - Centro de Convenções.

O abajur lilás é uma peça que de fato serve como um grande desafio para atores / atrizes e diretores(as/xs) contemporâneos. Tendo sido escrita em 1969, ou seja, a mais de 50 anos atrás, algumas palavras, frases ou gírias contidas no texto original são de fato, menos usadas atualmente, como por exemplo a palavra “cagueta” (corruptela de alcaguete, aquele que “dedura” ou delata alguém, que o aponta como culpado de algo), ou a palavra “mocó” (casa simples), entre outras. Em alguns casos, inclusive optamos por adaptar algumas delas, mas essas questões sobre adaptação de algumas palavras do texto, de mantê-las ou não, foi algo muito questionado por nossa equipe. A princípio queríamos manter toda a riqueza do discurso do texto original, conservando todas as palavras, etc; mas acabamos decidindo em adaptar algumas palavras, usando gírias mais atuais, algumas das quais surgiram nas improvisações, com objetivo de aproximar a obra à nossa época.

Por outro lado, podemos notar que os temas abordados no texto ainda são reflexo de uma realidade contemporânea. Algumas frases e palavras no texto da peça, ditas pelas personagens Célia e Dilma, ao se referirem à homossexualidade de Giro, ainda encontram ressonância em discursos homofóbicos da contemporaneidade. Algumas dessas frases com teor homofóbico ditas pela personagem Dilma, como por exemplo: “prefiro ver meu filho morto do que bicha”, e “veado nojento”, podem tocar nas feridas dos(as) atores / atrizes, “que ao ouvir esse discurso percebe que a sociedade brasileira pouco evoluiu, mesmo passando quase 50 anos da escrita da peça” (SOARES, 2018, p. 34). Mas, também há pessoas “LGBTQI+”, exemplo: gays que relevam xingamentos com “veado”, “bicha”, pois levam isso para um outro lado, vem como orgulho, pois de fato se reconhecem neste espaço, se impõem neste lugar. De fato, no contexto em que a peça foi escrita, estes xingamentos caíam em um lugar bem ofensivo.

A atriz Gislayne, ao interpretar a personagem Dilma, se viu nesse desafio de entender o discurso na complexidade dessa obra de Plínio Marcos. Para ela, era mais do que decorar e expor certas frases em cena, mas tratava-se principalmente de entender a realidade daqueles personagens. Era preciso abstrair a sensação negativa e o peso que traziam aquelas palavras, abdicando de vários julgamentos para ser fiel àquele discurso, da forma mais natural e verdadeira possível.

Nas **Figuras 11 e 12** podemos ver duas imagens de uma cena de discussão entre Giro e Dilma, em que ele reclama que ela fez muito poucos programas. Logo, um começa a enfrentar o outro, mas Giro sempre tem vantagem nas brigas por ser cafetão e dono do “Mocó”.

Figura 11: Espetáculo O Abajur Lilás – 2019 – Cena de discussão entre Dilma e Giro.



Foto de: Tainara Torres – Festival de Inverno de Ouro Preto (2019).

Figura 12: Espetáculo O Abajur Lilás – 2019 – Discussão de Giro e Dilma, em que ele mostra sua frieza e poder em relação a prostituta



Foto de: Tainara Torres – Festival de Inverno de Ouro Preto (2019).

Ao pensarmos no campo da interpretação, os personagens de *O abajur lilás*, foram escritos por Plínio Marcos como seres muito complexos, e isso pode permitir a diretores(as) e principalmente a atores / atrizes mergulharem em um universo do submundo, de pessoas conflituosas, violentas, cheias de angústias, paixões, desesperos, contradições, imersas em diversas emoções e, desse modo, saiam de suas zonas de conforto.

De acordo com Adriano Soares, que interpretou o personagem Giro e é um ator homossexual, também imbuído em um contexto tido como marginalizado perante parte de uma sociedade moralista que insiste em ver determinadas diferenças estando a “margem” do restante da sociedade. O ator ao interpretar esse personagem se deparou com fragmentos de sua história e, de tal modo que, a experiência real vivida por ele em seu cotidiano, serviu também como laboratório de criação artística, ainda que os diversos dramas do personagem não sejam exatamente os mesmos vividos pelo ator. Mas, como proposto por Stanislávski, a sua memória emotiva o permitiu ter acesso a alguns sentimentos, sensações e situações que vivenciou, colocando-as a serviço da construção de seu personagem. A partir de exercícios de improvisação, pôde experimentar essas memórias e emoções de forma psicofísica, em ação para este trabalho.

Interpretar um personagem escrito por Plínio Marcos permite aos atores / atrizes uma imersão na intensidade da vida das pessoas que sobrevivem nas camadas mais baixas da sociedade: as prostitutas que precisam trabalhar para sobreviver e não têm nenhum prazer em fazer isso; o gay que por vezes é debochado, mas também muito humilhado; o capanga do cafetão que é machão e ao mesmo tempo brocha. O ator ao fazer um destes papéis precisa se desfazer de suas vaidades, de seus julgamentos, medos, traumas, para fazer com que esse universo do submundo possa penetrar em seu ser. “É a saída da conhecida “zona de conforto” para uma zona real, um mocó, um submundo onde a estética da beleza é substituída pela crueldade, pela comunhão de corpos excluídos, que gritam por sua existência (SOARES, 2018, p. 36-37).

Meu maior desafio enquanto diretor na montagem de *O abajur lilás* foi imergir nesse universo marginalizado e colocar em prática esta obra a partir de processos de pesquisas e ensaios. Buscar trabalhar com o(a)s atores / atrizes a construção de personagens

de acordo com os tipos dados na dramaturgia e fazer com que o(a)s atores / atrizes mergulhasse neles, procurando aproximá-los da verdade do “sentir-a-si-mesmo” no personagem e do personagem neles, como colocava Stanislávski em seu método. Procurei pensar assim também em relação a todos os elementos da cena, como cenário, figurino, iluminação, sonoplastia, etc.

Um detalhe importante para se tentar chegar ao resultado de um espetáculo, que ao mesmo tempo trouxesse elementos naturalistas, grotescos, mas que também pudesse intercruzar com elementos do real / performativo, foi muito importante também a relação dos(as) atores / atrizes com os espectadores, que, em muitos momentos puderam participar da peça de forma interativa, algo que vínhamos experimentando desde os ensaios (abertos). Outro detalhe, que de maneira geral, ajudou a todos os(as) atores / atrizes a chegarem em seus papéis, foi a utilização nos exercícios improvisacionais de figurinos e objetos próximos dos que seriam utilizados na encenação. Isso deixou as ações dos(as) atores / atrizes ainda mais precisas e reais, com a exploração dos objetos no espaço cenográfico.

Um exemplo interessante sobre a relação com os objetos cenográficos, e o exagero para além do naturalismo, ocorre quando o ator Lucas Aciole, que interpreta o personagem Osvaldo, na cena em que quebra objetos, bagunça o quarto das prostitutas para incriminá-las, o ator foi acionado diversas vezes no ensaio para ter cuidado com os excessos ao jogar os objetos e bagunça-los, para evitar que alguns quebrassem. Com isso, alguns objetos eram marcados para se ter mais cuidado, porém o ator levou muito a sério a sua interpretação e durante algumas apresentações, no impulso não se preocupou muito com esses objetos, mas por um lado, a atuação ficou ainda mais realista. Essa mesma observação feita para ele em relação aos excessos, ocorreu em relação às cenas de violência, tortura, e com isso, não apenas ele, como toda a equipe teve um preparo físico, com algumas posições planejadas de ataque e defesa, no intuito de se ter um cuidado para não machucar uns aos outros.

Figura 13 - Cena onde Osvaldo quebra objetos no quarto das prostitutas - 2019



Foto de: Tainara Torres - Festival de Inverno de Ouro Preto (2019)- Teatro Ouro Preto.

Os(as) intérpretes ao experimentarem acessórios e figurinos relacionados ao contexto da obra, em nosso caso adaptado ao nosso período contemporâneo, desde o início do processo tentando chegar o mais próximo do que seria de fato utilizado na finalização da peça. Essa aproximação com objetos e figurinos relacionados com a peça, desde o início auxilia muito para que os atores e atrizes encontrem o lugar do sentir-a-si-mesmo, como colocado por Stanislávski, algo que auxilia também no desenvolvimento da pré-ação, no que os move antes das ações principais, e na utilização dos *études*.

A exemplo dos figurinos, destaco o uso do salto, principalmente para os atores Daniel Magalhães e Adrianno Soares, eles em seu cotidiano não usam sapatos de salto. O primeiro interpretou a personagem Leninha, que em nossa montagem era uma travesti, e exigiu dele desde o início do processo, a experimentação do salto, no intuito de achar uma postura e sensualidade para sua personagem. Daniel destaca sobre sua experiência: “Tive dificuldades com o uso de salto, que também abriu espaço para pisar firme e exigir mais preparo físico e uso do calçado. As dificuldades foram sendo superadas a cada encontro, e quanto mais se aproximava da data de estreia, mais eu criava intimidade com o espetáculo e ia superando os

desafios” (MAGALHÃES²³, 2020, p. 91). Já Adriano, que interpretou Giro, um cafetão homossexual, utilizou em certos momentos um salto nos processos e na finalização da peça, no intuito de trabalhar um postura, firmeza, elegância e presença forte em seu andar, além de dar um charme a mais com esse detalhe para seu personagem.

Para buscar essa verdade, além dos exercícios de improvisação, a partir do método de Stanislavski, utilizamos muitas vezes nos processos de ensaios, improvisações com o intuito de trazer uma animalização para o corpo, nas ações e na voz, ora mesclando o corpo animalesco com falas do texto, ora com sons de animais e quase falas, fazendo contrapontos. Um dos objetivos de se trabalhar com um corpo meio humano e meio animal era tirar dos(as) atores / atrizes certos vícios em relação a algumas ações e falas, criando um certo desconforto ou desafio para a interpretação, rompendo com os automatismos. O corpo animal também foi útil porque a obra traz personagens muito violentos, tanto nas suas ações quanto em suas falas, que ficam por vezes na defensiva, pois vivem em um ambiente perigoso, e a qualquer momento podem sofrer um ataque.

Figura 14 Cena de briga entre Giro e Célia, Dilma tenta separar



Foto de: Tainara Torres – Festival de Inverno de Ouro Preto (2019) – Teatro Ouro Preto.

²³ Entrevista com o ator Daniel Magalhães, presente nesta monografia nos anexos.

Figura 15 Briga entre Célia e Giro



Foto de: Tainara Torres – Festival de Inverno de Ouro Preto (2019) – Teatro Ouro Preto.

O ator Daniel Magalhães destaca em sua entrevista nos anexos desta monografia, a importância que foi para ele o trabalho com exercícios improvisacionais para além do método das ações físicas, como da experiência inicial nos processos, que foi o uso da música na construção do corpo, com variações de ritmos, intensidades e contrapontos, e ele destaca:

Muito do que construí, veio do primeiro mês, quando passamos horas dançando e jogando com a música. A expressão exagerada que as músicas tinham acabaram entrando em contato com o meu interior e resolvi investigar na música o erotismo, a sensualidade e até mesmo o cômico na construção da personagem. Um trabalho que a direção fez muito bem, foi o uso dos animais, o jogo criava uma atmosfera e trazia várias sensações e possibilidades a se explorar fora da zona de conforto. As expressões da personagem foram tomadas pelo uso do animal, a “Cobra”, animal que eu fiz por vezes no jogo, trazia um estado corporal, atenção redobrada e sutileza em atacar, e isso eu aproveitei na cena. A forma como este animal se recolhe, olha e se relaciona foi de grande valia para a construção da Leninha (MAGALHÃES, 2020, p. 75)²⁴.

²⁴ Entrevista com o ator Daniel Magalhães, presente nesta monografia nos anexos.

A atriz Gislayne Érika destaca em sua entrevista a importância dos jogos do corpo animal, ela se encontrou muito no corpo de uma pantera, um felino de grande porte, sempre atenta para atacar a sua presa, sua vítima. Para ela, esse foi um exercício para além da metodologia do mestre russo, um importante jogo complementar para a construção de sua personagem:

Dentre os exercícios propostos, houve um momento em que a ideia era fazer o aquecimento e “descobrir” qual animal se assemelhava ao seu personagem, a partir daí realizamos as cenas sem falas e sem o corpo humano, utilizando sons, barulhos, posições corporais animais. Foi uma proposta muito interessante pois após esse exercício realizamos o ensaio de modo convencional, em relação ao corpo e a voz, mas pensando na energia desse animal, isso trouxe um tom e uma presença em cena muito mais viva (ÉRIKA, 2019, p. 72)²⁵.

O jogo com improvisações a partir da exploração do grotesco, deu resultados importantes para nosso trabalho, algo que os próprios atores relatam terem gostado muito de experimentar para composição de seus papéis. O intuito maior de se trabalhar com improvisações em um caminho de ações e falas grotescas era para se chegar no exagero, e também em criar contrapontos em relação a uma atuação que apenas tendesse a seguir uma linha naturalista. Pensar na obra *O abajur lilás* e experimentá-la na prática, nos fez perceber o quanto necessário é experimentar elementos da estética grotesca, para além do naturalismo; ou seja, foi preciso explorar estes dois lugares.

O abajur lilás é uma obra que traz muito mais do que uma metáfora acerca da ditadura, do jogo de poder, ou de um específico segmento do naturalismo, na busca de demonstrar a vida como ela é, a partir do universo da obra. Ela nos leva a experimentar, e perceber o grotesco, pois, ele se faz necessário, no sentido em que ele traz uma questão de vertigem, da necessidade de se misturar o homem com o animal, colocando em cena o olhar de quem ocupa a posição mais baixa na sociedade, com suas características grotescas. E neste caso, essa peça ganha uma outra dimensão que extrapola o naturalismo, seguindo um caminho de extrema violência. Mais do que cópia da realidade, Plínio exagera ainda mais, pra mostrar de fato o absurdo da realidade, de um mundo que é tão desumano que só o grotesco torna real o mundo surreal em que vivemos. O autor extrapola os limites do teatro naturalista, pensando na relação corpo, palavra e espaço, em uma

²⁵ Entrevista com a atriz Gislayne Érika, presente nesta monografia nos anexos.

preocupação de mostrar a verdade escondida atrás das aparências, em um teatro interessado pelo homem e sua transcendência, mais do que simples aspectos descritivos.

A atriz e pesquisadora de teatro Carolina Gonzales²⁶ - Traz à tona o termo Realismo Grotesco em relação a obra *O abajur lilás* de Plínio Marcos, destacando a questão do grotesco na cena que extrapola os limites do naturalismo. Destaca a importância do corpo e do lugar que ele ocupa como fonte de expressão, do sacrifício corporal, da violência física, da dor, símbolo de uma teatralidade que vai além da estética naturalista, elementos impactantes com os quais a sociedade se identifica, demonstrando que Plínio usa artifícios para fazer com que o espectador de certa maneira sinta essa dor. Neste sentido Carolina aponta Wolfgang Kayser a partir de seu livro “O grotesco”, por uma vertente moderna – observa que o grotesco tem uma ambivalência e intensidade, com aspectos positivos e negativos, dos pesadelos, da sociedade individualista e com personalidades e corpos definidos do homem moderno – interioridade e idealismo, diferente da ideia festiva e carnavalesca do grotesco antigo.

Este grotesco está muito presente nas palavras, no cenário, mas principalmente nos corpos, nos gestos, permeados por uma constante violência, que exigem uma forte expressividade. Sabendo disso, no processo criativo de 2019, conseguimos chegar em certos momentos, com alguns dos(as) atores / atrizes, nessa atuação mais verdadeira, próximo do que seria o real na vida cotidiana e do grotesco relacionado ao universo da obra, mas nem todos conseguiram este desafio.

Algumas observações iniciais ocorridas nos primeiros ensaios, aconteceram no intuito dos atores e atrizes pensarem a relação dos seus corpos, para além do texto, terem uma melhor relação espacial e de interpretação. Buscar a “caixa de suspensão do real”, ou seja, a experimentação cênica como uma experiência da vida real no universos dos personagens, proposta por Stanislavski em seu sistema teatral, e isso exige mais ensaio e repetição, para se entender as relações de tempo, espaço, e buscar organicidade. O ator Adriano por exemplo, na construção de Giro, além de precisar dominar mais seu espaço, precisava ser mais grosso, mandão em relação aos outros personagens. Estava muito pomposo ou mesmo delicado no início e precisava ser mais grotesco, foi crescendo com os exercícios improvisacionais e laboratoriais.

²⁶ Plínio Marcos - Além do naturalismo: O abajur lilás. Oficinas culturais SP. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=L4WSe3l-23Y&t=59s>>. Acesso em: junho de 2021).

Uma de suas cenas de destaque, que surgiu durante os ensaios, que por sinal soou bem grotesca, é quando em cena, em uma discussão com Dilma, ele pega a foto que pertence a ela, com a imagem do filho dela e a ameaça, e esfrega em seu órgão genital, em um ato de provocação, escrotidão e desrespeito. Adriano, assim como os demais colegas, procurou durante seu processo experimentar variações de ritmos de energia em cena, para não ficar a maioria dos momentos somente explosivo, assim como experimentou do grotesco, da ironia e violência física, não só preso na projeção verbal. Experimentou dar tapas de verdade, puxões de cabelos, lançar objetos, e explorar os extremos.

Um outro exemplo de evolução de interpretação naturalista / grotesca, muito próximo do real, chegando ao ponto de um “naturalismo/realismo grotesco”, que se deu no processo de ensaios até a montagem final do espetáculo, foi o trabalho realizado com a atriz Gislayne Érika, que foi encontrando sua personagem Dilma, ao longo do processo, trabalhando inclusive bastante com ações improvisacionais dentro do método de Stanislávski.

Figura 16 - Espetáculo *O Abajur Lilás* – Cena final de tortura de Dilma por Osvaldo e Giro.

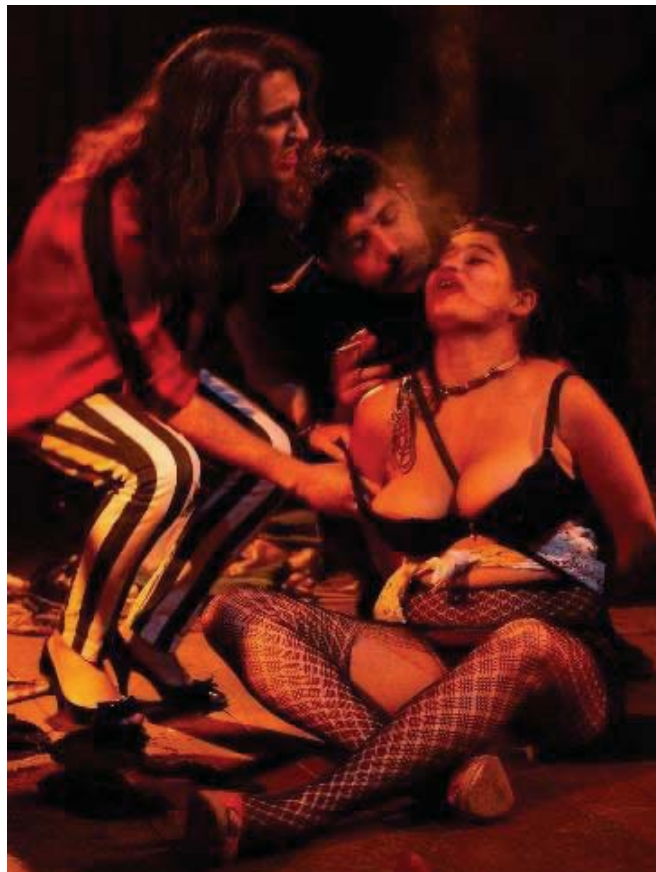


Foto de: Ester Louback - Montagem no Clube XV de Novembro (2019).

A atriz Gislayne quebrou vários de seus medos e julgamentos em relação ao personagem. A atriz desde seu pré processo de experimentação do texto *Navalha na Carne* (1969) de Plínio Marcos, fazendo a personagem Neusa Sueli, começou a experimentar em cena essa linguagem naturalista e grotesca do autor, que visa muito esse universo do submundo marginalizado, da prostituição, da escrotidão, são textos que abordam temas delicados, com discursos repletos de preconceitos, violência, relacionado a realidade dos personagens.

Em *O abajur lilás*, para ela foi uma tarefa complexa, pois de início ainda estava cheia de julgamentos e resistência em relação à linguagem proposta pelo autor, causando inclusive “certos gatilhos”, como aborda a própria atriz, quando analisava o texto ou pensava nos laboratórios práticos, mas que com o tempo foram sendo bem úteis para a construção de sua personagem. Gislayne foi cada vez mais percebendo a importância de se chegar no grotesco, da visceralidade em cena, se desprendendo de qualquer vaidade e julgamentos morais para pensar a personagem, e entrar na grotesca forma de autodestruição da Dilma. Gislayne destaca sobre suas dificuldades e desafios no processo:

As maiores dificuldades nos ensaios aconteceram fora da sala de ensaio, o processo tomou conta da minha vida a ponto de não haver um distanciamento da minha relação pessoal com a relação diretor/atriz, por me conhecer e saber da minha falta de experiências com o teatro houve uma certa insegurança no início do processo, esse fator quase me levou a desistir do processo, já que eu me sentia mais cobrada que os demais colegas. O método utilizado pelo diretor me lembrou a forma de trabalho da Fátima Toledo (preparadora de elenco), em que explora a humanização do ator, da reflexão sobre referências do que se vive na vida real dos sentimentos como medo, alegrias, raiva, amor, das contradições etc; Um dos intuitos, era que, até os conflitos que surgiram entre o elenco nos processos pudessem ser referência de sensações para se experimentar em cena, que exigia dos atores momentos de muitos conflitos e ataques. Essas sensações eram então levadas para a cena, como auxílio na construção do personagem, algo como viver de fato as brigas e intrigas. Eu pensava que seguir o texto na íntegra era o mais importante para a montagem da peça, enquanto a direção queria optar por trabalhar com as ações psicofísicas e deixar que o texto viesse ao longo dos ensaios, isso também foi um desafio pois eu havia decorado todo o texto, inclusive dos meus colegas de cena e quando algo se perdia eu tinha dificuldade de dar continuidade sem estar presa à palavra. (...) Um marco como realização pessoal foi quando a Biê (professora e atriz), que até então era uma desconhecida, assistiu à um ensaio e fez pontuações a respeito de cada personagem e me motivou a continuar seguindo o caminho do processo de criação confiando nas expressões e principalmente no olhar, e destacou o meu domínio em relação aos objetos de cena; ouvir apontamentos de alguém que não está mergulhado no processo, que não tem um olhar viciado me ajudou muito a ter mais confiança (ÉRIKA, 2020, p. 78-79).

Uma cena muito difícil realizada por Gislayne Érika, ocorre em um momento em que a personagem, após fazer uma cena de sexo que se passa atrás da cortina transparente, se mantém nua e se lava em frente ao público, utilizando uma banheira com água e sabão de côco, e se mantém nua por um bom tempo. Mesmo quando o personagem Giro entra e eles começam a ter uma discussão, a atriz permanece nua fazendo suas ações. O público em um certo momento nem ficou mais desconfortável com a nudez da atriz, que nos primeiros momentos choca um pouco, mas com o tempo começa a naturalizar aquele corpo.

Outros momentos de atuação mais naturalista / real e também grotesca, ocorrem em outras cenas de embate entre Giro e Dilma. Os(as) atores / atrizes Adriano e Gislayne, ao longo do processo, viram que, para passar a sensação de ataque e violência de um com o outro, precisavam se sentir como animais em um momento de sobrevivência, no qual a qualquer momento um fosse atacar o outro e matar. Gislayne, que interpretou a personagem Dilma, não poderia se intimidar e ter medo de enfrentar o personagem Giro interpretado por Adrianno um homem muito maior do que ela, pois Dilma não se rebaixava às ameaças de Giro.

Figura 17 - Espetáculo *O Abajur Lilás* – 2019 – Cena final de tortura das prostitutas por Osvaldo e Giro.



Foto de: Larissa Pinto - Festival de Inverno de Ouro Preto - 2019.

Figura 18 - Espetáculo *O Abajur Lilás* – 2019 – Briga entre Célia e Dilma



Foto de: Tainara Torres - Festival de Inverno de Ouro Preto (2019) – Teatro Ouro Preto.

Mas ao mesmo tempo a atriz percebia a grande dualidade de sua personagem, que ora é uma mulher forte que não aceita certos desaforos e ora se vê frágil também, uma pessoa apática, que não vai à luta, porque teme o pior e por isso não reage, sendo incapaz de ir mais a fundo no enfrentamento de Giro, por medo de algo ocorrer ao seu filho. Enfrentar Giro, ou mesmo matá-lo como a personagem Célia queria, seria como acabar com um “sistema opressor”, mas Dilma se sente incapaz de ir tão a fundo. Dilma sofria com as precárias condições de trabalho no prostíbulo, no entanto provavelmente não saberia se virar sem elas, pois precisava sobreviver e tinha sonhos de um dia sair daquela vida, arrumar um emprego melhor e ter seu filho de volta com ela.

Dilma por dentro é uma mulher muito triste, chorava e sofria quando sozinha no quarto ao lembrar de seu filho que não estava com ela, algumas vezes abraçava um ursinho e olhava para a foto da criança, ligava um rádio e ouvia o que passava ao vivo sem uma pré gravação, e reagia ao que ouvia, ainda que somente chiados, músicas ou locução.

Essa relação forte com esses objetos de forma emocional, imprevista no caso do uso do rádio e sua sonoridade, de alguma forma contagiava o público, que de alguma forma se emocionava com a situação da prostituta. Porém Dilma evita demonstrar qualquer fraqueza e sentimentos perto das outras prostitutas ou mesmo perto de Giro o cafetão. Perto deles ela mantinha uma postura de mulher

forte, muitas vezes grosseira. Essa necessidade de Dilma se mostrar forte diante dos outros personagens era um pensamento que potencializava a atriz para entrar em cena, e tem muito a ver com a pré-ação no método de ações físicas de Stanislávski, onde o(a) ator/atriz se prepara um pouco antes com pensamentos que antecedem sua ação ao entrar no palco.

Segundo a atriz Gislayne, ter tido um contato laboratorial com os “sobe e desce da Guaicurus em BH”, ajudou em vários momentos dos ensaios e das apresentações a entrar na sua personagem. Para Gislayne, a experiência do passeio guiado – o cheiro do local, a situação das mulheres exploradas por cafetões na vida real – serviu para ativar sua memória emotiva. Durante o “passeio guiado” ela se sentiu culpada por estar ali financiando aquele “zoológico humano”, e ela diz em sua entrevista: “estar ali naquele lugar, com um cafetão “dono de hotelaria”, que em minha opinião para neutralizar a violência diária que aquelas mulheres (prostitutas) sofrem, foi extremamente cruel para mim”. Em todos os momentos de fragilidade que havia no texto, sua memória voltava naquele dia, naquelas sensações, no cheiro daquele lugar, na crise de ansiedade que tinha ali dentro, e usava isso para demonstrar as infelicidades de Dilma. Algo que ficou muito forte principalmente no olhar triste e distante da atriz (segue o exemplo na **Figura 19**), que também soube dominar bem os objetos de cena.

Figura 19 - Espetáculo *O Abajur Lilás* – 2019 – Giro e Dilma (pensativa)



Foto de: Tainara Torres – Festival de Inverno de Ouro Preto (2019) – Teatro Ouro Preto.

A atriz Cíntia (**Figura 20**) que interpretou a personagem Célia uma prostituta alcoólatra passou por um certo desafio para encontrar sua personagem no início do processo, foi proposto a ela tentar usar do método da memória emotiva de Stanislávski para buscar alguma experiência, seja de ter ficado bêbada e com ressaca em algum momento de sua vida e ir trazendo um pouco disso para seu papel, porém a atriz nunca havia bebido em sua vida, não tendo essa experiência, no máximo já observou alguém bêbado. Restando assim tentar buscar da memória de um cansaço físico, e experimentar isso no corpo por meio de ações de improvisação em cena.

Figura 21 - Espetáculo *O Abajur Lilás* – 2019 – Tortura de Dilma por Osvaldo e Giro, cena final.



Foto de: Larissa Pinto – Festival de Inverno de Ouro Preto (2019) – Teatro Ouro Preto.

Daniel, que interpretou Leninha, uma prostituta e travesti, trouxe várias coisas interessantes no processo, em suas ações, no modo de agir, falar e se relacionar com os demais intérpretes (Figura 6). Porém houve um certo momento em que seu papel estava um pouco distante dos demais, a atuação estava indo para um lugar cômico, sendo necessário reduzir um pouco essa comicidade, tanto nos gestos como nas falas. Para isso foi necessário

fazer alguns exercícios de improvisos de contraposição, ora tentando reduzir o ritmo, ora fazendo gestos e ações mais suaves, e aos poucos buscando cada vez mais a verdade emocional desta personagem.

Houve um momento forte e ao mesmo tempo grotesco no final do espetáculo em que Daniel ao interpretar Leninha, vendo o quarto todo destruído, após a cena de tortura e de morte da Célia, comia biscoitos caídos no chão, como alguém que já não tinha esperanças, sem saídas na vida, e comia daqueles restos apenas para sanar a ansiedade e tristeza em que se encontrava.

Os exercícios de ritmos variados e contraposição – em que improvisaram ações, onde o corpo e voz se distinguiam um do outro, ora uma voz delicada com corpo mais expressivo, ora voz com tom mais agressivo, grotesco, rápido, se contrapondo a um corpo com movimentos sutis, delicados, lentos – serviram também para os(as) outros atores / atrizes, que em certos momentos precisaram intensificar seus gestos, ações, como nos momentos mais violentos de brigas, ou próximos ao grotesco.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir da utilização do “método das ações físicas” de Stanislávski aplicados no processo do espetáculo *O abajur lilás*, em nossa montagem de 2019, foi muito interessante notar e analisar, como um sistema que o diretor russo desenvolveu no início do Século XX, ainda pode ser tão útil e dar resultados práticos e objetivos para projetos cênicos e peças muito diferentes das que Stanislávski montou, ou seja, um método que pode ser aplicado a diversos trabalhos, indo além do seu tempo. Foi o que buscamos fazer ao aplicar parte desse sistema, tanto para o processo de construção de personagens, como para preparação de atores / atrizes, nos ensaios para a construção do espetáculo *O abajur lilás*.

Adaptamos levemente algumas coisas da sua dramaturgia, como a mudança de algumas palavras, mas preservamos o seu sentido, mantendo assim as ideias principais, pois a essência desta obra, suas metáforas (como peça parábola), seus discursos e naturalismo do submundo contidos nesta dramaturgia, também continua muito atual, sendo algo ainda necessário de trazer para cena teatral contemporânea.

Infelizmente, o discurso e metáforas contidos na dramaturgia e no subtexto de *O abajur lilás* continuam presentes em nossa realidade contemporânea, pois são questões como o jogo de poder entre opressor e oprimido, que pode ser visto como uma reflexão acerca do poder do estado sobre a sociedade, principalmente em relação às classes consideradas mais baixas, como os operários e os trabalhadores braçais, ou as pessoas da margem da sociedade, como as prostitutas, os gays, etc. São essas figuras que o autor dá voz em seus textos, colocando-as como protagonistas de sua realidade invisibilizada.

A nossa experiência com *O abajur lilás*, nos levou a pensar para além da realidade dos personagens e do universo em que estão inseridos na peça; foi também uma oportunidade para que os espectadores, a partir do que viram em cena, pudessem refletir, de alguma forma, sobre o tema geral da obra, ao observar as atitudes e contradições que trazem os personagens.

Um exemplo disso é quando uma das personagens quebra o abajur, que seria como quebrar com um sistema. Uns têm coragem de quebrar, outros não, ainda que quem quebrou ou não vai pagar de qualquer forma pelo acontecido. São estes caminhos de uma constante

contradição que abrem espaço para outros caminhos. Não existe certo e nem errado na dramaturgia de Plínio, existem caminhos de sobrevivência para esses personagens que se encontram naquela realidade, daquele período; é o jogo da vida marginalizada. Um detalhe importante a se destacar é que a dramaturgia de *O abajur lilás* contém um final aberto, pois uma das personagens morre, justamente Célia a que quebra o abajur, e fica, então, um questionamento para o público: o que resta para as outras prostitutas? Morrerem ou se acostumarem com aquela vida, elas não têm muitas saídas. Portanto, a personagem Leninha deixa esta reflexão em aberto, com a fala: “para onde vamos?”.

Chegar o mais próximo do naturalismo que Plínio Marcos explicita em suas obras, mais precisamente em *O abajur Lilás*, e para chegar próximo dos seus personagens tão complexos, dinâmicos e cheios de contradições, é, e foi para nós em nosso processo, uma tarefa difícil. Neste contexto, embasar nosso trabalho no sistema de Stanislávski foi um caminho muito válido em nossas práticas de ensaios. Métodos como o das *ações físicas*, que vai além de se prender ao texto de forma mecânica ou decorada, e parte das ações improvisacionais, sejam elas verbais, corporais ou relacionais, nos permitem encarnar o texto, chegando a um entendimento mais profundo do tema central da obra e da realidade de seus personagens.

Trabalhando com o “método das ações físicas”, por meio de improvisações, tentamos cada vez mais encontrar nos subtextos caminhos para a experimentação de sensações e ações que vão além do que está escrito. Os(as) atores / atrizes em nosso processo foram para um caminho de sentir-se a si mesmo no personagem e vice-versa, com os esforços de trazer uma verdade cênica para o público, na tentativa de abrir espaço para uma cena o mais real possível, ou seja, onde o ideal não era se limitar a reproduzir as palavras e rubricas do texto, mas vivê-lo ao máximo, com verdade, no palco.

Figura 22 - Espetáculo *O Abajur Lilás* – 2019 – Elenco do espetáculo no Clube XV de Novembro.



Foto: Ester Louback – 2019.

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

CARVALHO, Sérgio. *Introdução ao teatro dialético – experimentos da Companhia do Latão*. (org.). – 1.ed. – São Paulo: Expressão Popular; Companhia do Latão, 2009.

CORSINO, Wagner; MAGALHÃES, Ricardo. *O abajur lilás, de Plínio Marcos: Uma escrita da escória contra a ditadura*. LILAC CORSINO E MAGALHÃES. Nonada: Letras em Revista, v. 1, n. 22, 2014. Disponível em: <https://www.redalyc.org/html/5124/512451668005/> Acesso em 17 de dezembro de 2018.

CORSINO, Wagner. *O naturalismo em Plínio Marcos: Uma leitura de a mancha roxa*. Pós-Graduação em Teoria Literária, (UNESP) – Araraquara. AVEPALAVRA: Revista de Letras, Câmpus de Alto Araguaia – UNEMAT – MT, pp 13-25, nº2, 2000/ 2003.

DAGOSTINI, Nair. *O método de análise ativa de K. Stanislávski como base para a leitura do texto e da criação do espetáculo pelo diretor e ator*. Tese de doutorado – Pós-Graduação em Literatura e Cultura Russa, do Departamento de Letras Orientais – FFLCH - Universidade de São Paulo. 2007.

FÉRAL, Josette. *Além dos limites*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

FÉRAL, Josette. *Por uma poética performativa: O teatro performativo*. Tradução: Lígia Borges. Revisão da tradução: Cícero Alberto de Andrade Oliveira. 2009.

FERNANDES, Sílvia. *Teatralidades contemporâneas*. - São Paulo: Perspectiva: 2010.

GOMES, Ricardo. *De Stanislávski a Grotowski*. Especial Stanislávski – Ensaio sobre teatro. Folhetim 30 – teatro do pequeno Gesto. 2013.

GROTOWSKI, Jerzy. *Resposta a Stanislavski*. (1980). Tradução Ricardo Gomes. Folhetim n. 9, janeiro de 2001.

KNEBEL, Maria. *Análise-ação: Práticas das ideias teatrais de Stanislávski*. [Tradução de: L'Analyse-action]. (1ª Edição) – São Paulo: Editora 34, 2016.

MARTINS, Laédio José. *Análise ativa: Uma abordagem do método das ações físicas na perspectiva do curso de direção teatral da Universidade Federal de Santa Maria / RS*. Centro de Artes - Dissertação de Mestrado em Teatro, Florianópolis. 2011.

MENDES, Oswaldo. *Bendito maldito: uma biografia de Plínio Marcos*. São Paulo, Leya, 2009.

ORTIZ, Renata Baum. *Do malandro ao marginal: as personagens de Plínio Marcos e Mário Bortolo*. Dissertação de Mestrado - Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Porto Alegre, 2013.

PATRIOTA, Rosângela; RAMOS, A. Freira. *Memória coletiva, memória individual e História Cultural*. Edições: Verona- São Paulo, 2018.

STANISLAVSKI, Constantin. *A construção da personagem*. Trad: Pontes de Paula Lima - 10ª Ed - Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

STANISLAVSKI, Constantin. *A criação de um papel*. Trad: Pontes de Paula Lima - 17ª Ed - Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

STANISLAVSKI, Constantin. *A Preparação do Ator*. Trad: Pontes de Paula Lima - 18ª Ed - Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

STANISLAVSKI, Konstantin. *Minha vida minha arte*. Rio de Janeiro, Civilização, 1993.

SOARES, Geraldo Adriano. *Mal ditos: O gay e a prostituta pela ótica de Plínio Marcos na obra "O abajur lilás"*. Trabalho de Conclusão de Curso - UFOP. Ouro Preto, 2018.

TOPORKOV, Vassíli. *Stanislávski Ensaia: Memórias / Vassíli Toporkov*. Tradução Diego Moschovich. – 1.ed. – São Paulo: É Realização, 2016.

VÁSSINA, Elena; LABAKI, Aimar. *Stanislávski: Vida, obra e sistema*.- Rio de Janeiro: Funarte, 2015. (Textos originais de Konstatin Stanislávski).

ZANOTTO, Ilka Marinho. *Plínio Marcos*. Seleção e prefácio Ilka M. Zanotto - (Coleção Melhor teatro). - São Paulo: Global, 2003.

REFERÊNCIA DE VÍDEOS²⁷

Rede TV. *Saiba como funciona a prostituição barata em São Paulo*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=pY2YSuecG14&t=928s&fbclid=IwAR07UT5eGNsNv9NnBi43lDXVXiczozT13nAeDltF7Grc0kd78TmHgWy77Lg&app=desktop>> . Acesso em: junho de 2020.

Câmera Record / Prostituição. 2018. Youtube. TV Tiago dos Santos. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=p4vhxjFWZRC&fbclid=IwAR1OWbg4qNUb7AoZkc6ZEio5QluGm60XYraoM61XItXfSqonQKpSm7PrC8k>> . Acesso em: junho de 2020.

²⁷ links de vídeos e documentários no Youtube e referência de filmes sobre prostituição que usamos em nossa pesquisa para montagem da peça, e como referência para construção de personagens.

Rede Globo. *Profissão Repórter – Mulheres que vivem da prostituição (08/10/2013)*. Youtube. Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=VylO5_1Wz08>. Acesso em: junho de 2020.

Kitamura Hirosuke. *Doce obsessão vol 1*. Youtube. 2017. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=8iEd1J1X6d0&t=2s>> . Acesso em: junho de 2020.

Kitamura Hirosuke. *Doce obsessão vol 2*. Youtube. 2017. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=M6AoAqbp4Fg>>. Acesso em: junho de 2020.

MASP. *Exposição “Miguel Rio Branco: Nada levarei quando morrer” entrevista com o artista*. 2017. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=TN3dQs01nwI> >. Acesso em: junho de 2020.

Trip tv. *Miguel Rio Branco, fotografia e derrota da civilização - #67*. Youtube. 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pV3vXBdnl0Y> >. Acesso em: junho de 2020.

FILMOGRAFIA

Bruna Surfistinha. Direção: Marcus Baldini, 2011, 1h 49m. Drama, Biografia. Brasil.

série *Me chama de Bruna*. Direção: Aurélio Aragão, Teresa Frota, Rosane Lima, 2016, 60m. Drama. Brasil.

Whore's Glory (2011) - A glória das prostitutas. Direção: Michael Glawogger, 2012, 110m. Documentário. Alemanha, Áustria.

BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR

ALELUIA, Catarina Casca. *Apoética do site específico: De Bachelard às artes visuais*. Dissertação de mestrado - Universidade de Lisboa / Faculdade de Belas-Artes. 2012.

ARENDDT, Hannah. *A condição humana*. Rio de Janeiro:Forense Universitaria, 2007.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo. Ed, brasiliense S.A, 1993.

COSTA, Maria Cristina Castilho. *Censura em cena: teatro e censura no Brasil: Arquivo Miroel Silveira*. São Paulo: EDUSP FAPESP Imprensa Oficial do Estado de São Paulo 2006.

FARIA, João Roberto. *História do teatro brasileiro: volume 2: do modernismo às tendências contemporâneas*. São Paulo: SESCSP: Perspectiva, 2012. MARCOS, Plínio; JUNIOR, Gasparetto Antonio. Helena Blavatsky. Infoescola. Disponível em: <https://www.infoescola.com/biografias/helena-blavatsky/> Acesso em: 17 de dezembro de 2018.

JUNIOR, Evangelista Barbosa. *Em face do poder: Uma leitura de O Abajur Lilás de Plínio Marcos*. Dissertação de Mestrado – Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, da Universidade do Estado de Mato Grosso (UNEMAT). 2013.

LIVRAMENTO, Cristina. *Uma reportagem maldita (Querô), romance de 1976, de Plínio Marcos*. Picica blog do Rogelio Casado - 2013. Disponível em: <<http://rogeliascasado.blogspot.com/2013/12/uma-reportagem-maldita-querom-romance-de.html>>. Acesso em: 12 de maio. 2020.

PAVIS, Patrice. *Análise dos espetáculos*. [tradução Sérgio Sálvia]. São Paulo. Perspectiva, 2005.

ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. Rio de Janeiro. Jorge Zahar, 1998.

WALDEREZ, Barros. *(Dilma) em cena de Abajur Lilás*. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra12870/walderez-de-barros-dilma-em-cena-deabajur-lilas>>. Acesso em: 17 de Dez. 2018. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

ANEXOS

ENTREVISTAS COM OS(AS) ATORES / ATRIZES DA MONTAGEM DE 2019 DE O ABAJUR LILÁS²⁸

Gislayne Érika

Gislayne Érika Gomes dos Santos é graduanda em bacharelado em Interpretação Teatral - Artes Cênicas, pela Universidade Teatral de Ouro Preto (UFOP), e também presidente na empresa MultiCultural do departamento de Artes Cênicas (UFOP). Atuou no espetáculo *O abajur lilás* como a personagem Dilma. Também foi produtora do espetáculo *O abajur lilás*, em 2019.

GS. 1- Fale um pouco sobre o que achou de sua personagem e sobre a peça *O abajur lilás*.

GE- Bem, penso a Dilma como uma dualidade, na relação com o seu filho vejo uma mulher forte, que apesar do caminho que seguiu sua vida ela ainda tem esperança de um mundo melhor para seu filho. Ao mesmo tempo é uma pessoa apática, que não vai à luta, ela teme o pior e por isso não reage, o medo de que algo aconteça com essa criança não a deixa enfrentar o Giro (sistema opressor em que se encontra). Uma música que define a personagem, na minha percepção, é “Apesar de você” do Chico Buarque.

GS. 2- Fale um pouco sobre o seu processo de ensaio em 2018 / 2019 com o espetáculo *O abajur lilás*, dificuldades, realizações, experiências etc?

GE- As maiores dificuldades nos ensaios aconteceram fora da sala de ensaio, o processo tomou conta da minha vida a ponto de não haver um distanciamento da minha relação pessoal com a relação diretor/atriz, por me conhecer e saber da minha falta de experiências com o teatro houve uma certa insegurança no início do processo, esse fator quase me levou a desistir do processo, já que eu me sentia mais cobrada que os demais colegas. O método utilizado pelo diretor me lembrou a forma de trabalho da Fátima Toledo (preparadora de elenco), em que explora a humanização do ator, da reflexão sobre referências do que se vive na vida real

²⁸ GS – Gustavo Ferreira Sampaio/ GE – Gislayne Érika / DM – Daniel Magalhães / AS – Adrianno Soares / LA – Lucas Aciole

dos sentimentos como medo, alegrias, raiva, amor, das contradições etc; Um dos intuitos, era que, até os conflitos que surgiram entre o elenco nos processos pudessem ser referência de sensações para se experimentar em cena, que exigia dos atores momentos de muitos conflitos e ataques. Essas sensações eram então levadas para a cena, como auxílio na construção do personagem, algo como viver de fato as brigas e intrigas.

Eu pensava que seguir o texto na íntegra era o mais importante para a montagem da peça, enquanto a direção queria optar por trabalhar com as ações psicofísicas e deixar que o texto viesse ao longo dos ensaios, isso também foi um desafio pois eu havia decorado todo o texto, inclusive dos meus colegas de cena e quando algo se perdia eu tinha dificuldade de dar continuidade sem estar presa à palavra. Outra dificuldade que tive foi com os responsáveis do Clube XV de Novembro onde ocorreu a montagem e parte dos ensaios, no início foi uma relação tumultuada, os ensaios não estavam bem definidos o que levava a desencontros.

Um marco como realização pessoal foi quando a Biê (professora e atriz), que até então era uma desconhecida, assistiu à um ensaio e fez pontuações a respeito de cada personagem e me motivou a continuar seguindo o caminho do processo de criação confiando nas expressões e principalmente no olhar, e destacou o meu domínio em relação aos objetos de cena; ouvir apontamentos de alguém que não está mergulhado no processo, que não tem um olhar viciado me ajudou muito a ter mais confiança.

GS. 3- Lembra de algumas metodologias de Stanislavski aplicadas no nosso trabalho? Achou válido? O que acha do “método das ações físicas” e da “análise ativa” para atuação em nosso trabalho? Lembra mais algum que achou importante em seu processo, ainda que não dos métodos de Stanislavski?

GE- Dentre os exercícios propostos houve um momento em que a ideia era fazer o aquecimento e "descobrir" qual animal se assemelhava ao seu personagem, a partir daí realizamos as cenas sem falas e sem o corpo humano, utilizando sons, barulhos, posições corporais animais. Foi uma proposta muito interessante pois após esse exercício realizávamos o ensaio de modo convencional, em relação ao corpo e a voz, mas pensando na energia desse animal, isso trouxe um tônus e uma presença em cena muito mais viva. Também houve a relação dos objetos com a cena, como o uso de uma fotografia de uma criança que

tenho afeto, o urso de pelúcia que tenho uma memória afetiva, o cigarro, os biscoitos, o não "fingir" que estava me lavando ou fazendo as unhas.

A proposta do diretor era que de fato todas as ações praticadas com os objetos fossem realizadas de forma mais natural, como são realmente feitas no cotidiano, que não fossem somente objetos cenográficos, com isso as entrelinhas do texto foram preenchidas de forma naturalista, o que de certa forma desperta uma identificação do público e essas pessoas que são vistas de forma marginalizadas, julgadas pela sociedade.

GS. 4- Sobre o processo de laboratório fala um pouco de sua experiência e o quanto isso ajudou em seu trabalho de ator, como o passeio pela região de Guaicurus em Belo Horizonte e mesmo o estudo por vídeos.

GE- Desde o início buscamos assistir documentários, filmes, séries que fossem ligadas à prostituição. Na construção da minha personagem eu tive grande influência da Georgette, interpretada pela Stella Rabello, na série “#MeChamadeBruna” e da Christine Collins, interpretada pela Angelina Jolie, no filme “A troca”, que não trata de prostituição porém retrata a relação mãe/filho e uma busca pautada em esperança. Sobre a visita a Guaicurus, foi o momento mais difícil da montagem, estar ali naquele lugar, com um cafetão "dono de hotelaria", que em minha opinião para neutralizar a violência diária que aquelas mulheres (prostitutas) sofrem, foi extremamente cruel para mim. Me senti culpada por estar ali financiando aquele “zoológico humano” que ele chama de "passeio guiado".

Como construção de personagem foi importante está ali, pois todos os momentos de fragilidade que havia no texto, minha memória voltava naquele dia, naquelas sensações, no cheiro daquele lugar, na crise de ansiedade que tive ali dentro e eu usava isso para demonstrar as infelicidades de Dilma.

GS. 5- Sobre a apresentação da montagem do espetáculo como foi essa experiência nos locais desde o Clube XV ao Teatro Ouro Preto - Centro de Convenções. E por ter sido um espetáculo que buscou cruzar a linha do teatro naturalista com o teatro performático?

GE- A montagem no Clube XV de Novembro me fazia sentir realmente dentro de uma casa de prostituição, uma vez que o mesmo tem uma estrutura rústica, e se assemelha a um dos

hotéis antigos “sobe e desce” que visitamos em Belo Horizonte na Guaicurus. Quando apresentamos no Teatro Ouro Preto todas essas sensações se perderam, não era intimista, eu não sentia o público dentro do "meu" quarto. As ações performativas se perderam, na minha visão não atingiram seu objetivo e foi em vão. Pra mim, deveria ter sido feita uma adaptação para o teatro, não acredito que um espetáculo que foi pensado para um espaço alternativo pode ser apresentado em um teatro sem ser adaptado pensando nas atribuições do teatro.

GS. 6- Fale sobre seus maiores desafios, dificuldades e realizações nas montagens finais?

GE- Os desafios e dificuldades creio que já foram listados nas perguntas anteriores. A maior realização é o reconhecimento do público, e saber que o espetáculo marcou aquelas pessoas de modo tão profundo a ponto de me reconhecerem em outros espaços.

Entrevista com Daniel Magalhães

Daniel Sandro Barboza Magalhães é graduado em bacharelado em Interpretação Teatral - Artes Cênicas, pela Universidade Teatral de Ouro Preto (UFOP), e também é graduando em Direção teatral - Artes Cênicas (UFOP). Atuou no espetáculo *O abajur lilás* como a personagem Leninha. Daniel também foi uma das pessoas que mais auxiliou a equipe em relação aos figurinos, maquiagem e cenário, ainda que a escolha dos mesmos foram se dando de forma coletiva.

GS. 1- Fale um pouco sobre o que achou de sua personagem e sobre a peça *O abajur lilás*.

DM- Acredito que tenha sido um dos meus maiores desafios como ator. A minha personagem é completamente diferente de mim em vários aspectos, e não é um fato dela ser caricata, mas de ter um caráter duvidoso e muito egoísmo. Ao mesmo tempo que essa figura cativa as pessoas a mesma ataca e cria essa relação de ameaça. As características dessa travesti que criei com ajuda de estudos, filmes e outros métodos laboratoriais me direcionaram a me distanciar do senso comum e do estereótipo da puta. Embora a personagem fosse mulher da vida, exigia-se no espetáculo o acesso a outros lugares, e mecanismos emocionais e sensoriais que faziam parte da composição da persona. A Leninha era marcante por sua presença na rua, ela surge na rua e cria uma relação de imediato com a performance. Acredito que a construção

e a preocupação que envolveram a construção minuciosa dessa personagem se deram muito bem e consegui chegar onde queria, um resultado positivo e árduo na minha construção de ator.

GS. 2- Fale um pouco sobre o seu processo de ensaio com o espetáculo *O abajur lilás*, dificuldades, realizações, experiências etc.

DM- O processo se deu a partir de uma leitura inicial com o texto, e depois tivemos os personagens definidos e muita troca de material para acessarmos e nos relacionarmos com esse universo colocado pela dramaturgia. Ainda que o texto exigia dos atores uma retomada ao passado pela questão das gírias, pelo acesso a outros meios de diálogo com o texto, as gírias foram se perdendo com o tempo. Posteriormente tivemos incessantes ensaios semanais, e os ensaios começaram ainda muito calmos, sem entrarmos no psicológico do personagem, o corpo ainda estava pouco explorado. Depois de um tempo, fomos conduzidos pelo diretor a acessar os mecanismos que ele colocava ou apontava pra gente. Dois meses antes da estreia tivemos acesso ao espaço, e acredito que a partir daí, iniciamos de fato, a experimentar os caminhos da narrativa de Plínio Marcos.

Quando iniciamos os ensaios no espaço Clube XV de Novembro onde seria a peça mudamos completamente a maneira de atuar, os sentimentos e a forma de enxergarmos as possibilidades que poderíamos ter com a exploração do espaço novo. Tive dificuldades com o uso de salto, que também abriu espaço para pisar firme e exigir mais preparo físico e uso do calçado. As dificuldades foram sendo superadas a cada encontro, e quanto mais se aproximava da data de estreia, mais eu criava intimidade com o espetáculo e ia superando os desafios. Por fim, o trabalho foi satisfatório por várias questões, e uma delas é viver intensamente a cena e arriscar-se mesmo que pouco. Trabalhar com o teatro performativo e uma dramaturgia fechada foi sem dúvida o maior dos meus desafios, porém essa questão acabou sendo resolvida pela relação com o texto e com o que criamos com o público.

GS. 3- Lembra de algumas metodologias de Stanislavski aplicadas no nosso trabalho? Achou válido? O que acha do “método das ações físicas” e da “análise ativa” para atuação em nosso trabalho? Lembra mais algum que achou importante em seu processo, ainda que não por método de Stanislavski?

DM- O método que gostei, e significou muito para mim, foi a experiência inicial, que foi o uso da música na construção do corpo, com variações de ritmos, intensidades e contrapontos, proposta pelo diretor. Muito do que construí, veio do primeiro mês, quando passamos horas dançando e jogando com a música. A expressão exagerada que as músicas tinham acabaram entrando em contato com o meu interior e resolvi investigar na música o erotismo, a sensualidade e até mesmo o cômico na construção da personagem. Um trabalho que a direção fez muito bem, foi o uso dos animais, o jogo criava uma atmosfera e trazia várias sensações e possibilidades a se explorar fora da zona de conforto. As expressões da personagem foram tomadas pelo uso do animal, a “Cobra”, animal que eu fiz por vezes no jogo, trazia um estado corporal, atenção redobrada e sutileza em atacar, e isso eu aproveitei na cena. A forma como este animal se recolhe, olha e se relaciona foi de grande valia para a construção da Leninha.

GS. 4- Sobre o processo de laboratório fala um pouco de sua experiência e o quanto isso ajudou em seu trabalho de ator, como o passeio pela região de Guaicurus em Belo Horizonte e mesmo o estudo por vídeos.

DM- Todo o material que estudamos, como séries, livros, filmes e artigos foram válidos para a construção do personagem. Através do acesso ao acesso musical, consegui acessar o andar da personagem. Durante todo o percurso da montagem eu me norteava pelo que estava disposto ali, e tentava seguir com as experiências e levar coisas que vieram de todos os materiais que me atravessaram. Sem dúvida o melhor de todos os materiais, foi a visita na região de Guaicurus em Belo Horizonte. Todos os materiais que usei tratam, mostram muita coisa, porém a experiência, mesmo que distanciada no lugar onde ocorre a prostituição possibilita uma sensação mais completa em relação de humanidade, proximidade e evita equívocos. Quando me deparo com todos os tipos de mulher e com bordéis completamente diferentes um do outro, o que estudei até então me leva para outro lugar. Fiquei satisfeito com a visita, e acredito que tenha sido um grande avanço para mim como ator. No puteiro especificamente observei muito e me atentei aos detalhes, o olhar, os gestos e como é o comportamento natural, cotidiano dessa puta que sem dúvida não é igual em filmes, livros e outros meios que não sejam da experiência.

GS. 5- Sobre a apresentação da montagem do espetáculo como foi essa experiência nos locais desde o Clube XV ao Teatro Ouro Preto - Centro de Convenções. E por ter sido

um espetáculo que buscou cruzar a linha do teatro naturalista com o teatro performático?

DM- Quando eu li o texto eu não imaginava que iríamos ir tão a fundo quanto fomos. Quando foi nos apresentado o local onde seria o espetáculo e a relação do texto, rua e público, já notei aí que seria performático. Os ensaios no local potencializaram nossa atuação, e acredito que a relação mesmo que difícil da rua e depois um recorte italiano exigiu que eu mantivesse a mesma energia em espaços diferentes. O espaço onde aconteceu o espetáculo foi um grande gerador de polêmicas, ainda que ele fosse um dos poucos lugares para trabalhar com teatro e performance. O Clube XV propõe muito mais do que nós esperávamos, e isso resultou no trabalho em dobro, porém o espetáculo conseguiu adaptar-se ao local e eu me senti muito mais confortável nas apresentações neste espaço. Depois dos dois dias no Clube XV, apresentamos no centro de convenções, onde houveram muitas dificuldades, e a maior de todas era a intimidade com o espaço. Quando eu falo sobre espaço não é só em relação ao físico e sim ao sensorial. O público mudou, o meu corpo não era o mesmo dos dias da estreia. E posso afirmar que relação com o espaço implica no estado do ator.

GS. 6- Fale sobre seus maiores desafios, dificuldades e realizações nas montagens finais?

DM- Houveram muitas dificuldades e uma delas foi trabalhar texto e improvisação em uma dosagem boa. Quanto mais eu experienciei os ensaios finais, entendiam que precisava ir nos detalhes. Quando fomos afinando os ensaios com a parte técnica e depois o público, eu entendi que poderia estabelecer um jogo, o mesmo que perduraria a peça toda. O jogo que eu criei foi, manter um estado de tensão na minha relação com o público, apesar da minha personagem ser risível, ela também é ameaçadora. A dificuldade maior era trazer o riso e não ser caricata, o mesmo que ter a naturalidade das prostitutas que vi. Com as muitas passadas de cena e detalhes ao longo dos ensaios finais, pude ir adquirindo mais aptidão com os improvisos, e errando bastante para aprender e depois saber lidar com os riscos de um a falta de preparo com o improviso.

Entrevista com Adriano Soares

Geraldo Adriano Soares é graduado em bacharelado em Interpretação Teatral - Artes Cênicas, pela Universidade Teatral de Ouro Preto (UFOP), e também é graduado em Jornalismo pela (UFOP). Atuou no espetáculo O abajur lilás como o personagem Giro. Este trabalho de montagem também foi o seu trabalho prático de conclusão de curso em Artes Cênicas – (TCC), em 2019. Adriano também fez a direção e edição dos vídeos de chamada para divulgação do espetáculo e participou de forma colaborativa da escolha de figurinos, cenários, da concepção da peça de forma geral.

GS. 1- Como você vê a simbologia do abajur e o momento que Célia o quebra? A metáfora que tem por trás disso, sendo inclusive o nome da peça.

AS- Eu vejo o Abajur como um objeto que remete a questão da luz e da sombra. As personagens vivem à sombra da sociedade, e são iluminadas por este objeto. Tudo indica que somente o Abajur fica ligado no momento em que elas trabalham, já que o Giro acende a luz quando entra no quarto, mas o Abajur continua ligado. Acredito que a personagem Célia o quebra justamente porque ele é o símbolo daquela vida, ou seja, uma meia luz e ela está cansada de ficar na margem, ela tem ambição e quer ser dona do lugar e de si.

GS. 2- Você considera o abajur como algumas outras peças de Plínio naturalista? O trabalho que fizemos no TCC foi mais para qual caminho?

AS- Considero sim, pois os textos do Plínio trouxeram justamente a linguagem deste submundo, não falseando-a. Acho que nosso trabalho seguiu bem a proposta do autor, principalmente quando foi encenada no Clube XV de Novembro.

GS. 3- Lembra algum método ou exercício no processo de ensaio que achou importante para construção de seu personagem? Um exemplo seria o “método das ações físicas” e a “análise ativa” de Stanislavski que vão além do trabalho com o texto, partindo das ações e relações com os demais atores, tanto como o uso de objetos, trabalho ritmo e voz. Quais as maiores dificuldades e o que estes métodos ajudaram?

AS- Achei muito válido o método de ações físicas, principalmente para encontrar o corpo do personagem. Este é um método que gostei de ter feito, foi a análise psicológica do personagem. Pensar nos motivos que o fizeram chegar onde está, encontrando as pistas

presentes no texto. Gostei do jogo dos animais. Acredito que este jogo proporcionou o encontro do corpo do personagem.

GS 4- Sobre o processo de laboratório fale um pouco de sua experiência e o quanto isso ajudou em seu trabalho de ator? Um exemplo seria o passeio pela região de Guaicurus em Belo Horizonte e mesmo o estudo por vídeos em relação ao universo da prostituição.

AS- Foi muito importante o laboratório, porque tivemos um contato concreto com o mundo da prostituição, nos permitindo compreender o universo abordado na obra. Uma coisa é o conceito, assistir um vídeo. Outra é estar ali perto delas é vendo todas as facetas que existem no mundo da prostituição: o divertido, o belo, o grotesco e, até mesmo, a tristeza. Apesar do texto de Plínio Marcos ter sido escrito nos anos 1960, a prostituição ainda é uma profissão marginalizada. O que gera debates sobre a liberdade destes corpos e, ao mesmo tempo, a vulnerabilidade destes.

GS 5- Sobre a apresentação da montagem do espetáculo como foi essa experiência nos locais desde o Clube XV ao Teatro Ouro Preto - Centro de Convenções. E por ter sido um espetáculo que buscou cruzar a linha do teatro naturalista com o teatro performático?

AS- Foi um grande desafio adaptar o espetáculo para um local alternativo. Muitas dificuldades foram surgindo durante o processo. O local deixava várias possibilidades espaciais a serem aproveitadas. Mas havia o desafio de não dispensar da palavra, do texto, que eu como ator, queria que sobressaísse. Optamos por mesclar a performatividade com o texto e acredito que foi a melhor solução. Entretanto, quando o espetáculo partiu para um teatro convencional, as ações performativas não surtiram o mesmo efeito, prevalecendo a força do texto.

GS 6- Fale sobre seus maiores desafios, dificuldades e realizações nas montagens finais?

AS- Optamos por criar uma campanha de marketing em que misturasse teatro e cinema. Para isso, optamos por fazer pequenos teasers de apresentação dos personagens no Clube XV, onde foi a estreia do espetáculo, e seus arredores. As falas de apresentação foram tiradas do próprio texto do Plínio, focando no que o personagem teria a dizer e deixando um mistério, para quem não conhece a peça, do que poderia acontecer.

Entrevista com Lucas Aciole

Lucas Aciole graduando em bacharelado em Interpretação Teatral - Artes Cênicas, pela Universidade Teatral de Ouro Preto (UFOP). Atuou, em 2019, na montagem do espetáculo O abajur lilás como o personagem Osvaldo.

GS. 1- Como você vê a simbologia do abajur e o momento que Célia o quebra? A metáfora que tem por trás disso, sendo inclusive o nome da peça.

LA- Meu personagem, era como se fosse um psicopata sem muitos sentimentos, bom na verdade analisando agora e vendo alguns filmes vulgo 300 (2), eu o colocaria como um personagem, pensativo e ambicioso que via no giro uma oportunidade de conseguir fazer a sua vida acontecer. Além de traços psicóticos ele não tinha um ar de que queria matar, como colocado na peça, via ele como um ser que gostava de calcular as coisas e as informações para o melhor desenvolvimento do bordel onde ele habitava.

GS. 2- Você considera o abajur como algumas outras peças de Plínio naturalista? O trabalho que fizemos no TCC foi mais para qual caminho?

LA- O processo foi se dando em processo coletivo. A incerteza de como se daria algumas cenas nos fez ter mais opções de jogo em cena e experimentações variadas. Eu senti falta de mais trabalho corporal, acredito que poderíamos ter trabalhado ainda mais com o corpo.

GS. 3- Lembra algum método ou exercício no processo de ensaio que achou importante para construção de seu personagem? Um exemplo seria o “método das ações físicas” e a “análise ativa” de Stanislavski que vão além do trabalho com o texto, partindo das ações e relações com os demais atores, tanto como o uso de objetos, trabalho ritmo e voz. Quais as maiores dificuldades, e o como esses métodos ajudaram?

LA- Achei super válido os métodos para alcançarmos algumas questões no nosso processo, porém usei uma técnica do Tanzteacher do Joshep, e um pouco da Pina Bausch também, para o aprofundamento de alguns materiais. Como me fazer perguntas onde minhas respostas deveriam vir pelo corpo. Achei mais válido fazer assim, já que muitas vezes as narrativas eram integralmente grandes.

GS 4- Sobre o processo de laboratório fale um pouco de sua experiência e o quanto isso ajudou em seu trabalho de ator? Um exemplo seria o passeio pela região de Guaicurus em Belo Horizonte e mesmo o estudo por vídeos em relação ao universo da prostituição.

LA- Não fui para Belo Horizonte, porém os vídeos nos mostraram possibilidades para avançarmos em muitas coisas na peça, como escolher o próprio espaço.

GS 5- Sobre a apresentação da montagem do espetáculo como foi essa experiência nos locais desde o Clube XV ao Teatro Ouro Preto - Centro de Convenções. E por ter sido um espetáculo que buscou cruzar a linha do teatro naturalista com o teatro performático?

LA- Foi um desafio, fazer dois em um, tanto em um teatro naturalista, quanto em um teatro performático, achei também que nos trouxeram um monte de armadilhas, mas possibilidades também. O Clube XV de Novembro é um local histórico para a cidade e poderíamos ter aproveitado ainda mais esse espaço muito potente em suas possibilidades, mas isso exigiria muitas adaptações inclusive na dramaturgia, escolhas complexas.

GS 6- Fale sobre seus maiores desafios, dificuldades e realizações nas montagens finais.

LA- Acho que vivemos em uma época, em que o teatro nada pode, onde as possibilidades tendem a ser limitadas, essas muitas vezes servem como provocação para aquilo que sentimos e devemos fazer como por exemplo: Muitos atores atuais, não fazem mais tantos teatros políticos, por que não são vendáveis, ou por questões pessoais, o teatro nos dá o conforto de muitas vezes querermos agradar nosso público, a peça acaba sendo um desafio para isso. No meu caso meu maior desafio foi perceber o quanto a peça, as pessoas, essas do teatro, assistiam ao meu fazer artístico não como o ator, mas sim como a pessoa, então era como mesmo na ficção fizesse parte do meu próprio ser, no sentido de que tudo o que eu faria ali seria interpretado como minhas vontades internas. Achei que faltou empatia de alguns colegas em momentos do processo, isso me causou um pouco de insegurança, mas que foram superadas com êxito com o passar dos ensaios.

LINKS DE VÍDEOS DE DIVULGAÇÃO DO ESPETÁCULO O ABAJUR LILÁS

Com a montagem do espetáculo O abajur lilás de Plínio Marcos, feita no Clube XV de Novembro – Ouro Preto MG, com direção de Gustavo Ferreira de O. Sampaio. Foram feitos vídeos de divulgação da peça trazendo um pouco dos personagens. A edição dos vídeos é de Adriano Soares, e podem ser encontrados nos links abaixo:

Instagram:

<https://instagram.com/oabajur.lilas?igshid=11bmknkxqh3q2>

Facebook:

https://www.facebook.com/watch/?ref=search&v=1042625175928201&external_log_id=2d45aa8b-9512-43a2-b699-217ddc6d41fe&q=o%20abajur%20lil%C3%A1s

https://www.facebook.com/watch/?ref=search&v=638658489972785&external_log_id=a00b1a17-a9d6-4a45-8539-0b05f431ad15&q=o%20abajur%20lil%C3%A1s

https://www.facebook.com/watch/?ref=search&v=440657403153236&external_log_id=a00b1a17-a9d6-4a45-8539-0b05f431ad15&q=o%20abajur%20lil%C3%A1s

https://www.facebook.com/watch/?ref=search&v=2397524477145631&external_log_id=a00b1a17-a9d6-4a45-8539-0b05f431ad15&q=o%20abajur%20lil%C3%A1s

https://www.facebook.com/watch/?ref=search&v=297483707691282&external_log_id=a00b1a17-a9d6-4a45-8539-0b05f431ad15&q=o%20abajur%20lil%C3%A1s

https://www.facebook.com/watch/?ref=search&v=484569959013899&external_log_id=a00b1a17-a9d6-4a45-8539-0b05f431ad15&q=o%20abajur%20lil%C3%A1s

https://www.facebook.com/watch/?ref=search&v=484569959013899&external_log_id=a00b1a17-a9d6-4a45-8539-0b05f431ad15&q=o%20abajur%20lil%C3%A1s

PROGRAMA DO ESPETÁCULO O ABAJUR LILÁS – 2019

Arte: Eduardo Rigée



UFOP
Universidade Federal
de Ouro Preto



Prof.ª Dr.ª Cláudia Aparecida Marlière de Lima
Reitora da UFOP
Prof. Dr. Cesar Maia Buscacio
Diretor do IFAC/UFOP
Prof.ª Dr.ª Aline Mendes de Oliveira
Chefe do DEART/IFAC/UFOP

Funcionários do DEART / IFAC / UFOP

Andréa Aparecida Pinheiro
Fabiola Lu
Geovane Gomes Custódio
Josiane Imaculada Fernandes Marins
Reginaldo Cardoso Alves
Vinicius de Souza

Professores do DEART / IFAC / UFOP

Acevesmoreno Flores Piegaz
Alex Beigui de Paiva Cavalcante
Aline Mendes de Oliveira
Bárbara de Souza Carbogim
Bruna Christóforo Matosinhos
Éden Silva Peretta
Elisa Matilde Toledo Todd
Elvina Maria Caetano Pereira
Ernesto Gomes Valença
Frederick Magalhães Hunzicker
Juliana Siqueira Pamplona
Leticia Mendes de Oliveira
Luciana da Costa Dias

Lucienne Guedes Fahrer
Marcelo Eduardo Rocco de Gasperi
Marco Flávio de Alvarenga
Matheus Silva
Neide das Graças de Souza Bortolini
Paulo Marcos Cardoso Maciel
Ricardo Carlos Gomes
Rogério Santos de Oliveira
Rufo Herrera

o Sótão
SATÉLITE
Patrocínio Loja da Marçal



O ABAJUR LILÁS

TEXTO PLÍNIO MARCOS / DIREÇÃO GUSTAVO FERREIRA / CLASSIFICAÇÃO INDICATIVA 18 ANOS
DATAS 27 DE JUNHO E 4 DE JULHO / HORÁRIO 22 HORAS / LOCAL CLUBE XV DE NOVEMBRO

QUINZE ANOS
DE
EXISTÊNCIA

A peça "O Abajur Lilás" (1969), da autoria de Plínio Marcos, aborda a relação do personagem Giro, um cafetão homossexual, com as prostitutas Dilma, Célia e Leninha. A peça narra, até os últimos extremos, As relações de poder do dominador, figurado na questão material, com os dominados. A história se desenrola com a quebra de um abajur lilás e de outros objetos pertencentes a Giro, o dono do estabelecimento onde as prostitutas trabalham. Ao encontrar os seus pertences destruídos, Giro faz de tudo para descobrir quem foi a responsável, e conta com a ajuda do Osvaldo, o seu capanga.

A obra teve sua encenação proibida pela censura, durante o período da ditadura militar, por seu conteúdo ser uma metáfora explícita acerca das torturas realizadas aos prisioneiros do regime. Além da linguagem do autor ser considerada pornográfica, por conter "palavrões" e também utilizar-se de gírias dos personagens "marginais".

A peça "O Abajur Lilás", encenada em 2019, demonstra que muitos dos problemas descortinados por Plínio Marcos continuam presentes no cotidiano da contemporaneidade, o que pode trazer um fascínio pela perenidade do autor, mas também o desalento de estarmos em uma sociedade que nega olhar e resolver suas mazelas.

ELenco

Adrianno Soares *como Giro*
Gislayne Érika *como Dilma*
Cintia Luana *como Célia*
Daniel Magalhães *como Leninha*
Lucas Acirole *como Osvaldo*

FICHA TÉCNICA

Direção: Gustavo Ferreira
Sonoplasta: Gustavo Ferreira
Iluminação: Elvis Damasceno
Figurino e Caracterização: Raphael Modesto
Maquiagem: Karla Ribeiro
Cenografia: Gustavo Ferreira e Adrianno Soares
Produção: Gislayne Érika
Coprodução: Gustavo Ferreira
Arte Gráfica: Eduardo Rigêe
Publicidade: Mariana Saraiva e Bruna Soares
Filmagem: Ester Louback e Uriel Marques
Fotografia: Ricardo Maia
DJ: Lana ShowMe (Fredd Amorim)

FICHA
ELenco
DE APOIO

Fernando Del, José Gill Fonseca, Kelvia Murielle, Malu Mesquita, Stella Ferraz, Kairo Martins, Lorena Fernandes e Fabiolla Lu

Agradecemos aos doadorxs no Vakinha: Aniele Ávila Madacki, Aletêa Madacki, Patricia Souza, Ana Clara, Ana Paula Ferreira de Oliveira, Hozanan Santos Leal, Maria Madalena Oliveira, Patricia Graziela e Roseli Antônia de Souza. Agradecemos também a equipe Clube XV de Novembro: Sérgio, Mauro e João.

A graça de agradecer se faz presente e necessária. Ainda mais em um momento como este, de concretização de uma fase tão importante na minha vida. Agradeço, primeiramente, a minha família, em especial aos meus pais, Maria do Carmo Pena e Liro Soares Pena, pelo carinho e apoio. Agradeço a todos os professorxs do DEART, em especial aos do curso de Bacharelado em Interpretação. Ao querido Matheus Silva, orientador do TCC. Aos meus colegas da equipe do espetáculo "O Abajur Lilás", Gustavo Ferreira, Gislayne Érika, Cintia Luana, Daniel Magalhães, Lucas Acirole, Fernando Del, José Gill Fonseca, Kelvia Murielle, Malu Mesquita, Stella Ferraz, Kairo Martins, Lorena Fernandes, Karla Ribeiro, Raphael Modesto, Elvis Damasceno e Ricardo Maia. Agradeço as cidades de Duro Preto e Mariana pela acolhida e pelo crescimento pessoal que tive aqui. Agradeço a todos os amigos e colegas queridos. Ao Programa Sentidos Urbanos. Aos funcionários do DEART, em especial, Fabiolla Lu (Queen), Josiane F. Marins e Vinicius de Souza. Agradeço a Deus e aos orixás pelas bênçãos!

Adrianno Soares

Gratidão ao Teatro e a música, a meus familiares, em especial minha Mãe: Sílvia Ferreira de Oliveira, Tia Maria Madalena Oliveira, minha avó Maria da Luz Oliveira, pelo carinho, apoio e força. Aos professorxs e funcionárixs do DEART: Em especial aos do curso de Bacharelado em Direção e do mestrado em Artes Cênicas. Ao Rogério Santos Oliveira, orientador do TCC, a Marcelo Rocco, coorientador, Matheus Silva, que está acompanhando o processo sendo parte da banca avaliadora e Alex Beigui, orientador do mestrado (PPGAC - UFOP). Aos Funcionários do DEART, em especial Fabiolla Lu, Josiane Imaculada F. Marins, Vinicius de Souza. Aos meus colegas da equipe do espetáculo "O Abajur Lilás" Adrianno Soares, Cintia Luana, Daniel Magalhães, Lucas Acirole, Fernando Del, José Gill Fonseca, Kelvia Murielle, Malu Mesquita, Stella Ferraz, Kairo Martins, Lorena Fernandes, Karla Ribeiro, Raphael Modesto, Elvis Damasceno, Ricardo Maia e Gislayne Érika (que além de fazer parte da equipe é namorada, estando muito presente em minha vida, dando carinho, apoio e incentivo). Aos meus amigos e colegas queridos. Ao (PT), Lula e Haddad. A (UFOP), que me proporcionou estudar enquanto pública. Agradeço a todos que de uma forma ou de outra contribuíram para mais essa vitória em minha vida, vejo o orgulho e a felicidade em seus olhos, sinto-me gratificado.

Gustavo Ferreira

CARTAZ DO ESPETÁCULO O ABAJUR LILÁS

Arte: Eduardo Rigée

18

27 DE JUNHO
4 DE JULHO
22 HORAS
CLUBE XV DE NOVENBRO

Patrocínio
Sótão
SATÉLITE
Loja do
Marçal

O ABAJUR LILÁS

TEXTO PLÍNIO MARCOS
DIREÇÃO GUSTAVO FERREIRA

UFOP
Universidade Federal
de Ouro Preto

Realização
DEART
DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS
DO INSTITUTO DE ARS E DESENVOLVIMENTO

Arte: Mariana Saraiva

O Abajur Lilás

DE PLÍNIO MARCOS

27 DE JUNHO - 22H

04 DE JULHO - 22H

CLUBE XV DE NOVEMBRO

DIREÇÃO

GUSTAVO FERREIRA

ELENCO

ADRIANNO SOARES,
GISLAYNE ÉRIKA,
CINTIA LUANA,
DANIEL MAGALHÃES,
LUCAS AGIOLE

PATROCINADORES:

O SOTÃO, LOJA DO MARÇAL E
PIZZARIA E LANCHONETE SATÉLITE

PROIBIDA A ENTRADA DE MENORES DE 18 ANOS
OBRIGATÓRIA A APRESENTAÇÃO DE DOCUMENTO

