



UFRJ – Universidade Federal do Rio de Janeiro.

ECO – Escola de Comunicação.

DT – Direção Teatral.

Memorial.

Rio de Janeiro, 30 de novembro de 2014.

Aluno – Francisco Morais Brandão de Oliveira.

Disciplina – PET – Projeto em Experimentação Teatral.

Professor Orientador – Eduardo Vaccari.

DRE – 110143607.

“O amor espiritualiza o homem, e materializa a mulher.”

Eça de Queiroz.

“Se em tudo o mais forem idênticas, as várias  
explicações de um fenômeno, a mais simples é a melhor.”

Guilherme de Ockham.

“A teatralidade é o próprio pôr/em/cena.”

Denis Guénoun.

## SUMÁRIO

## PÁGINA

Apresentação.....	
Introdução às memórias do serpentário.....	04
Desenvolvimento.....	
Capítulo I – Primeiras leituras.....	09
Capítulo II – Laboratórios, exercícios e experiências.....	13
Conclusão.....	
Epílogo.....	21
Referências Bibliográficas.....	23
Anexos.....	24

## APRESENTAÇÃO:

### Introdução às Memórias do Serpentário.

“Sinto ‘A Serpente’ como senti minhas outras peças. É uma peça violenta como todas as que fiz. Não que estivesse preocupado em fazer coisas chocantes. A vida em si é chocante, o homem é chocante. A história de duas mulheres que querem fazer o pacto de morte com o mesmo homem. A peça começa quando uma delas está se separando do marido e tem ainda a presença de uma crioula salubérrima, de ventas triunfais. É dividida em um só ato e tem cinco personagens. Não quero contar mais para não estragar o segredo.”

Nelson Rodrigues.

**C**omo vencer a famigerada síndrome da página em branco? Incorporar um espírito verborrágico e transcrever tudo para o papel? Sentando e escrevendo, pois sim, naturalmente. Então vamos lá... Avante!

Retornar, após a estreia do espetáculo ao projeto, reler o diário de ensaio, rever e traduzir as anotações feitas no texto – verdadeiros garranchos; não deixa de ter um sabor nostálgico, é voltar ao processo, refletir sobre, essa produção de memória, função primordial de um escrito intitulado memorial, é importante do ponto de vista pedagógico, como forma de avaliação acadêmica e ainda, como material a ser acessado no futuro, seja com intuito de registro profissional ou rememoração afetiva.

Este retorno ao processo criativo que resultou na minha peça de formatura, ainda que fresco na memória traz à tona um sentimento misto, difícil de traduzir em palavras, seria saudade, alívio, felicidade, realização, neste momento e nos que se sucederam após as três apresentações, um verdadeiro turbilhão de afetos, por ser tão difícil de ser expresso num texto com características de pesquisa acadêmica, o que me parece não caber aqui, peço licença para, pelo menos nesta introdução adotar, para melhor expressar-me, o fluxo de consciência.

O primeiro contato com a obra do dramaturgo Nelson Rodrigues, aconteceu ainda no último ano do Ensino Médio, antes de pensar em prestar vestibular para o curso de direção teatral da UFRJ. A primeira peça lida foi *Vestido de Noiva*, reconhecida como o grande marco do início do modernismo no teatro brasileiro, cuja montagem dirigida por Ziembinski foi levada a cena no Teatro Municipal do Rio de Janeiro em 28 de dezembro de 1943.

Após a leitura das outras dezesseis peças de Nelson, e destes cinco anos de curso, onde pude realizar leituras dramáticas a atuar em cenas retiradas de suas peças, como *Toda nudez será castigada* e *Os sete gatinhos*.

Com a proximidade da formatura, duas peças me chamavam atenção e o desejo de montar Nelson em minha *PET* crescia, as peças eram *A Mulher sem Pecado* e *A Serpente* respectivamente a primeira e a última obras dramáticas, escritas em 1941 e 1978.

A dúvida na escolha entre duas peças escritas em tempos históricos tão distintos, se deu por, após ter lidos todas as peças, eu ter percebido na primeira, por trazer o gérmen da obra-prima posterior e características que se tornariam a marca do autor por toda a sua obra, e finalmente, na última das duas peças, injustamente

consideradas por críticos como um obra menor, percebia a profunda maturidade do pensamento cênico do autor, com a maturação necessária para sim, ser considerada uma peça de encerramento de uma grande obra dramaturgica, talvez se escrita alguns anos antes, *A Serpente* poderia ter sido escrita nos tradicionais três atos, comum às outras peças.

Ainda dividido entre as duas peças, por um momento surgiu a ideia de montar as duas, relacionando as personagens e aglutinando os dois enredos, criando assim *Nelson Rodrigues: a primeira e a última*, este seria o título do projeto, que infelizmente, após muita reflexão, acabou ficando para uma oportunidade futura, era como se algo me dissesse que não haveria tempo hábil para realizar empreitada tão complexa.

A decisão veio então, minha formatura seria com a montagem da peça *A Serpente*, tudo estava certo e o projeto foi adaptado, pois já estava sendo escrito com a fusão de *A Mulher sem pecado* com *A Serpente*, assim, ainda durante o processo criativo da minha direção anterior, que foi *As Criadas* de Jean Genet, pude me confrontar com estas duas linhas de criação, completamente distintas.

Apesar de completamente caótico em certos pontos, e após passar por muitos momentos de angústia e por vezes desespero, consegui concluir a Direção VI e o projeto para *PET* a contento e hoje, com a calma e a serenidade proporcionadas pelo distanciamento cronológico, percebo que este modelo da grade curricular do curso, é interessante por colocar o aluno-diretor frente a frente com os dilemas e questões que o acompanharão na vida profissional e ensaiá-lo para a pedreira que está por vir no período seguinte, o de formatura.

Aquele pressentimento, de que novamente haveria pouco tempo para desenvolver o projeto – o que já havia acontecido na minha Direção VI, em que fui sorteado para o meio da Mostra Mais 2014 mais por problemas de disponibilidade do elenco fui realocado para os dois primeiros dias de apresentação; veio a se confirmar no sorteio das datas de apresentação da XIV Mostra de Teatro da UFRJ, no qual fui contemplado com o primeiro período, de 28/10 a 30/10/14.

Por uma impossibilidade da outra colega aluna-diretora, que fora sorteada para o segundo período de apresentações, acabei mudando de data e fiquei com os dias de 31/10 a 02/11/14, ganhando assim mais alguns dias de ensaio, o que me deu certo alívio, e mais futuramente, este rearranjo de datas de mostraria providencial.

Abaixo, compilo um trecho de uma versão anterior do projeto, ainda sob o título *Nelson Rodrigues: a primeira e a última* e com o subtítulo *A Mulher sem pecado e A Serpente em ato único*:

Relacionar duas obras distintas, escritas em tempos históricos diferentes e classificadas por Sábato Magaldi como peça psicológica no caso de *A Mulher sem Pecado* e tragédia carioca em *A Serpente*, pode a primeira vista parecer tarefa ingrata, entretanto, acredito ser esta, a melhor forma de reverenciar toda a sua obra teatral.

A investigação maior do processo será sobre como a tragicidade e o psicologismo, dão-se na cena contemporânea – tão longínqua em relação aos Helênicos e já distante dos estudos *freudianos*; criando um espetáculo com um só fio condutor para a narrativa, mesclando e relacionando as personagens e os enredos das peças.

É perceptível a minha dúvida em relação ao projeto, que algum tempo depois acabou abandonado, ou melhor, foi guardado para que possa ser realizado no futuro, e finalmente, comecei a escrever meu projeto definitivo, que teve como título *A Serpente, de Nelson Rodrigues* e como subtítulo, *fetiches inconfessáveis em um ato*.

A escolha pela última peça acabou acontecendo, e aqui, peço licença para discordar de Sábato Magaldi, grande estudioso e ensaísta da obra *rodrigueana*, que considera *A Serpente*, uma peça menor, ao compará-la às outras peças.

Temas caros ao autor, como a disputa de duas irmãs por um homem, voltam com força de trama principal, entretanto, nas peças anteriores compostas por três atos, Nelson teve tempo para desenvolver suas personagens, apresentando-as paulatinamente ao público, *n'A Serpente*, em apenas um ato, escrito já com a saúde extremamente debilitada, Nelson retira todas as adiposidades e expõe a estrutura de sua peça e suas personagens de forma crua.

Trazer toda essa crueza e força do texto, para a encenação, foi a questão maior de todo o processo, que começou na escritura do projeto, na escolha da peça, do subtítulo que fez uma alusão ao ato único, da peça e ao ato sexual, “o famoso ato” proclamado por Lígia já na primeira cena, que começa no auge da última briga de um casal que culminará na separação causada pela não consumação do casamento, o ato sexual que não aconteceu.

O termo fetiches inconfessáveis aos sussurros, também foi pensado para deixar claro minha opção por evitar ao máximo que o texto fosse gritado pelos atores, essa imagem do sussurro, do proibido, do murmurar segredos ao pé do ouvido, foi o estímulo inicial para os laboratórios para a criação das personagens.

Essa incursão pelo universo *rodrigueano*, que estava apenas começando naquele primeiro dia de ensaio, dia 14/08/14 uma quinta-feira, que acabou se tornando memorável por ter sido o primeiro contato entre os membros do elenco e equipe e também a primeira leitura de mesa do texto.



CAPÍTULO I:  
As Primeiras Leituras.

“Quando escrevo para teatro, as coisas atrozes e não atrozes não me assustam. Escolho meus personagens com a maior calma e jamais os condeno. Quando se trata de operar dramaticamente, não vejo em que o bom seja melhor que o mal. Passo a sentir os tarados como seres maravilhosamente teatrais.”

Nelson Rodrigues.

**P**assado o momento de escritura do projeto, como visto no relato acima, comecei o processo criativo, tive a oportunidade de ouvir pela primeira vez o elenco dando vida, ainda que por meio de suas vozes, a aquelas personagens que já me acompanhavam a algum tempo.

O primeiro canal de percepção aberto para mim neste processo enquanto diretor, foi o da audição. Ouvir simplesmente os atores lerem o texto, vencendo a tentação de acompanhar o texto frase a frase para corrigir eventuais “cacos” – este foi um dos objetivos expostos no projeto, de respeitar ao máximo o texto, utilizando-o na íntegra e sem alterações para aproxima-lo de uma linguagem contemporânea.

Após algumas leituras, nas quais me coloquei de costas para o elenco e de olhos fechados, como se estivesse ouvindo uma radionovela, pude ter percepções que me trouxeram insights para o início dos trabalhos, como a opção de ordenar a distribuição dos atores pelo espaço na realização das leituras, em certos momentos confrontando frente a frente, em outros, colocando-os de costas um para o outro.

Após este período de leituras corridas, passei para a divisão do texto em unidades, que ao todo totalizaram vinte e duas, além dos seis solilóquios, descritos pelas rubricas do autor como ‘monólogos interiores aos gritos’, mas que neste processo toda a potência do grito foi transmutada para uma direção de atores expressionista, nestes pequenos apartes do enredo, em contraponto ao restante da peça, na qual optei por uma direção de atores realista.

Feita esta divisão, em parceria com os atores durante as leituras de mesa, na qual cada um tinha a liberdade de expor suas descobertas e percepções, acabei percebendo que a peça dividia-se em três grandes arcos de ação, então assumi-os como os três atos da peça, compostos pelas unidades e solos, costurados pelas transições entre as cenas.

Optei por trabalhar desenvolvendo transições entre as cenas e considero este o ponto crucial daquele início de processo e aconteceu por uma necessidade em estabelecer uma ligação os quadros da peça, escrita de forma recortada, com cenas muito fortes e intensas vindo numa sequência vertiginosa até o final.

Trazer para a cena toda a crueza da peça, desde as rubricas até as ações das personagens, foi o desafio maior do processo, estabelecer as linhas de tensão entre os atores, as ações físicas para as personagens e pesquisar a relação com a plateia, que por estar tão próxima da cena teria uma relação nervosa com o espetáculo, de desconforto, desagradável como Nelson bem definia seu teatro.

Associado as primeiras leituras da peça, comecei um trabalho de reconhecimento da obra de Nelson, junto ao elenco, relacionando seus personagens ao universo do autor, para tal, cada ator deveria ler uma peça que se relacionasse com seu papel, foram estes os textos:

Para Décio optei por *Toda nudez será castigada*, escrita em 1963, por perceber relações entre o passado deste, com Serginho, o jovem virgem absolutamente avesso ao ato sexual, que é violado na prisão por um ladrão boliviano e em seguida tem um caso com a madrastra, a ex prostituta Geni, tudo para separá-la do pai e em seguida fugir do país na companhia do homem que introduzira ao sexo.

Para Lígia, escolhi *A Mulher sem Pecado*, peça com a qual já tinha um trabalho que conhecimento e reconhecimento de interseções com *A Serpente*. Desta vez, relacionei a frustração de Lídia, mulher reprimida pelo ciúme doentio do marido Olegário, que cria uma falsa paralisia para submetê-la ainda mais a sua obsessão, com Lígia, mulher tão irrealizada no casamento quanto Lídia, e que continua virgem, devido a impotência de Décio.

Para Guida, a opção foi *Vestido de Noiva e Perdoa-me por me traíres*, a primeira foi escolhida pelo embate entre irmão disputando o mesmo homem, que no caso de *A Serpente* é agravado por este homem ter sido o marido oferecido por Guida para tirar a virgindade da própria irmã, Lígia. E a segunda peça foi escolhida pela relação incestuosa – indicada de forma sutil no texto de *A Serpente*; com a relação das amigas Nair e Glorinha, cuja primeira convida a segunda para um pacto de morte, que acaba não acontecendo por declínio da outra, como no caso de Lígia e Guida.

Buscando referências para Paulo dentro da obra *rodriagueana*, encontrei Bibelot, personagem masculino principal de *Os Sete Gatinhos*, que é definido nas rubricas com signos fortes da malandragem carioca, como o terno branco engomadíssimo e o bigodinho aparado e cínico.

Ainda que em minha montagem quisesse evitar qualquer tipo de caracterização que desse um ar de representação a este malandro, a construção psicológica da personagem era perpassada pelo símbolo maior do bairro da Lapa, tradicional reduto boêmio do Rio de Janeiro, o malandro.

E finalmente para a Crioula das vendas triunfais, designei a peça *Anjo Negro*, por tratar de temas que desde o princípio do projeto queria tratar, como o racismo velado em nossa sociedade, que resiste até os nossos dias e torna esta peça, censurada em 1945 e levada a cena apenas vinte anos depois, de uma

contemporaneidade aterradora. Com o desenrolar do processo, as questões da personagem Crioula foram mudando passando do preconceito de raça ao preconceito de gênero, mas ainda é cedo para tratar disto, mais adiante serei mais prolixo na defesa da personagem que foi a síntese da egrégora criada para esta minha encenação de *A Serpente*.

Toda esta imersão teórica no texto da peça e em outros textos de Nelson, serviu para uma incursão do elenco e da equipe neste universo tão rico e complexo que apenas começávamos a tatear até aquele momento. Após as leituras das peças, propus aos atores que fizessem uma *contação de estória* dos enredos das peças que haviam lido.

Sendo assim, cada ator individualmente apresentou a “sua peça” para mim, os membros da equipe e o resto do elenco, de forma lúdica, usando recursos simples como alguns adereços; e em seguida, estava livre para apontar quais os pontos de interseção entre aquela peça e *A Serpente*, e aproximá-lo a sua personagem em especial.

Ao final, após todos os atores terem tido a oportunidade de expor as suas ideias e percepções sobre as peças que eu havia escolhido e especialmente sobre *A Serpente*, é que eu parti para a abordagem de como eu trabalharia com eles a partir dali.

Este início de processo foi rico e extremamente interessante, pois a partir daquelas simples partituras que os atores haviam criado, pois a maioria deles optou por não utilizar nenhum elemento para a *contação*, apenas seus próprios corpo e voz, o que desenvolveu uma qualidade sensível e artística muito fértil para o processo criativo deles enquanto atores e para o meu, na condição de diretor.

**CAPÍTULO II:**  
**O Processo Criativo,**  
**Laboratórios, exercícios e experiências.**

“A personagem vive a vida que deveria ser a nossa, a vida que recusamos. Outra verdade, que julgo definitiva é a seguinte: a alegria não pertence ao teatro. Pode-se medir a força de uma peça e a sua pureza teatral pela capacidade de criar desesperos. O teatro ou é desesperado ou não é teatro.”

Nelson Rodrigues.

**C**oncluída a etapa das leituras de mesa, análise ativa e reconhecimento do texto escrito, partimos para a criação dos perfis das personagens. Costumo relacionar este período, com uma gestação, em que os atores precisam conhecer ao máximo suas personagens através do texto, para só depois, partir para as ações físicas, para a criação dos corpos das personagens.

Comecei a pensar em estímulos para que os próprios atores encontrassem seus objetivos criadores para a busca pelas personagens, que estava apenas começando. Vejo que os objetivos criadores são necessários para nos arrebatam, enquanto artistas criadores, seduzir nossa vontade criativa, colorir as ações das personagens e preencher as falas de sentido e imagens potentes.

Sem objetivos claros durante as falas e também quando não há falas – o chamado subtexto, o ator será tentado a cair no lugar comum da representação. Esta foi a minha principal questão durante todo o processo, fugir dos clichês e chavões teatrais, tão incorporados ao inconsciente coletivo, neste coletivo incluo atores e público.

É preciso que o ator tenha consciência de que está em cena e um pensamento lógico e contínuo de suas ações e seus objetivos, para não mergulhar numa viagem psicológica que só será instigante a ele e não ao público que precisa *perceber* estes objetivos externados através das falas e das ações físicas, sem psicologismo fajuto.

Para estabelecer esta consciência cênica, sem perder o frescor da criação empírica e intuitiva, inerente ao processo de criação do ator, e por mim muito valorizada em sala de ensaio, utilizei-me de alguns exercícios de Constantin Stanislavski e Michael Tchekov como vou brevemente relatar neste capítulo, mas sempre me questionando e procurando tirar-me da zona de conforto de simplesmente reproduzir tais exercícios, sem pensar em criar experiências potentes e estimulantes para os atores.

No livro *A Preparação do Ator*, Stanislavski nos brinda com seus escritos sobre o processo criativo que usava com seus atores, que mais tarde foi tomado como método e usado como manual de interpretação. Em meu processo, assim como durante as aulas nas quais pude conhecer, ler, debater e por em prática alguns de seus exercícios, utilizei-os como ponto de partida, nunca como guia.

No capítulo “O Super-objetivo”, o autor define a dúvida como inimiga da criatividade. Para ele, é necessário que seja encontrada uma linha de ação direta que vá de encontro ao super-objetivo da peça, como acontece na vida, que acontece

naturalmente e sem que percebamos, mas no teatro, ela deve ser acentuada e usada pelo ator na criação da partitura de seu papel.

“Com sentimentos palpáveis, nada de abstrações na definição do super-objetivo, ele deve ser próximo, palpável para ser somado, criando a situação dramática: *super-objetivo (desejo), por meio da ação (esforço) e da obtenção (ação).*” – trecho transcrito.

A partir da leitura deste trecho, que refiz com os atores, começamos a nos questionar a respeito dos objetivos e super-objetivos das personagens, começando a esboçar os perfis psicológicos deles. Ainda no campo das sugestões e suposições, cada ator começou e pensar como a sua personagem, criando situações pregressas, tendo como referência, naturalmente, as cenas e as rubricas escritas por Nelson.

Partindo ainda dos livros de Stanislavski, incluindo *A Construção da Personagem* e *A Criação de um Papel*, nos quais ele comenta sobre a importância de se encontrar o tema da peça, no caso de *A Serpente*, este tema é a sexualidade, seja a realização plena dela, no caso de Guida, como a irrealização desta, no caso de Lígia.

A opção por explorar este tema nos exercícios que seriam propostos surgiu da necessidade que senti de estabelecer a intimidade das personagens, bastante clara e enfatizada no texto, no relacionamento dos atores em cena, que não se conheciam e tampouco tinham trabalhado juntos.

Comecei com um trabalho físico utilizando o bambu, exercício que já havia praticado em sala de aula e sentido a importância dele na realização cênica da relação dos atores. O exercício consiste em apoiar o bambu horizontalmente entre os atores usando como pontos de apoio as diferentes partes dos corpos, como mãos, ombros e barriga.

Mantendo sempre o bambu apoiado para que não caia no chão e ainda que use as mãos, não se pode segurá-lo com os dedos, deve-se fazer pressão continuamente para manter o contato do bambu com os corpos. Além disso, o olhar deve-se manter o tempo todo nos olhos do companheiro de cena, ampliando a percepção dos corpos.

Num primeiro momento, dividi os atores nas duplas com as quais suas personagens se relacionariam nas cenas da peça, eram, Décio e Lígia, Guida e Paulo, em seguida, Lígia e Guida, Paulo e Décio, e por fim Décio e Crioula. Neste primeiro

momento, enquanto uma dupla realizava o exercício, os outros assistiam atentamente, para que no final cada um pudesse falar sobre a sua experiência de vivenciar o exercício e assisti-lo.

Como estímulo sonoro para este exercício, usei músicas provenientes da pesquisa musical que era feita por mim e pelo diretor musical da peça, além do silêncio, de ruídos que surgiam da relação dos atores como gemidos, sussurros, respirações e até gritos, e apenas por último, após várias repetições do exercício e da criação de partituras corporais belíssimas, sugeri que fossem incorporadas as falas da peça.

Neste momento, a maioria das falas já estava decorada pelos atores, que haviam continuado com o trabalho de leitura do texto em casa, mas ainda não havia apropriação orgânica dele. Sendo assim, o exercício com o bambu que começou a ser realizado para a criação da relação de contato visual e físico entre os atores, também foi utilizado, ainda que de maneira parcimoniosa, para a junção da partitura física criada por eles mesmos, como texto.

Após o exercício com o bambu, partimos para as primeiras improvisações com as falas, com a peça dividida em unidades, comecei pela primeira cena, a separação de Décio e Lígia. Como não estava satisfeito com este início para o meu espetáculo, pois a primeira fala do texto é quase monossilábica “Pronto!”, e então começa uma discussão que culminará na agressão entre os conjugues e a separação.

Pensei então em uma *pré-cena*, que serviria tanto para explicitar a ação anterior à primeira cena da peça, a terceira e última tentativa de Décio para consumir o casamento com Lígia, a frustração deste desejo, de ambos, por Lígia também estava desejosa realizar-se como mulher, como para ambientar o público com a temática da peça e deixá-lo preparado para o que viria a seguir.

Para este trabalho de criação *pré-cena*, utilizei a música *Le Serpent*, do percussionista nigeriano Guem lançada em disco no ano de 1978. Curiosamente, ano que Nelson escreveu *A Serpente* e cujo título remete se relaciona com a peça. Conheci a música num curso que fiz da CAL – Casa das artes de Laranjeiras; e ela me trazia estímulos fortes para a criação de cenas, por isso resolvi resgatá-la e incorporar aos laboratórios, e ela acabou firmando-se como trilha sonora do espetáculo.

Utilizando a música, propus uma série de exercícios de contato entre os atores, primeiramente utilizei vendas para privar-lhes do sentido da visão, o mais usado cotidianamente e que se suprimido num exercício como este, traria uma qualidade interessante para ser investigada. Assim aconteceu, os movimentos propostos por eles,



ritmados com a música, com seus tambores e atabaques africanos, trouxe uma sensualidade latente e uma sexualidade apenas insinuada por todo o contato entre seus corpos.

Preferi retirar Guida desta cena inicial, que se criou com o exercício e para que ele também tivesse uma ação inicial para receber o público e trazer um estado de potência cênica para o corpo da atriz, experimentei coloca-la ajoelhada no milho, rezando, pois a ação pregressa de Guida era ir à missa.

Esta mudança no início da peça, que agora realmente começava de forma *rodriguiana*, com os atores já em cena se relacionando, acabou reverberando nas outras cenas que seriam levantadas, e optei por pensar em transições para dar maior fluidez às cenas da peça, recortes rápidos da intimidade das personagens e ao mesmo tempo dar unidade ao meu espetáculo, que já continha uma concepção minimalista para cenografia, adereços e figurinos.

Sendo *A Serpente*, a menor peça de Nelson, com apenas um ato, pude me esmerar em pesquisar possibilidades para as transições das cenas, quadros e unidades, para inclusive, dar suporte para que os atores pudessem investir nas quebras, pausas e transições de estados pelas quais as personagens passam durante o desenrolar do enredo e são muitas, para uma peça de pequena duração.

Associando os trabalhos anteriores, as leituras de mesa, análise ativa da peça e de outras peças de Nelson, os laboratórios para experimentação dos atores, as criação de partituras corporais com o bambu, os exercícios de contato entre os corpos com os olhos vendados e os jogos propostos pelos preparadores corporais, e já com a pré-cena e a primeira cena levantadas, era chegada a hora de continuar a marcação da peça.

E assim foi feito, pensando sempre nas ações físicas, nas motivações para a relação das personagens, criando subtextos para os atores que estivessem em cena na arena e também, para os que estivessem fora da arena, mas ainda dentro do espaço cênico, nas quatro saídas da arena completa, que chamamos de bases.

Os atores que não estavam em cena, não saíam o campo de visão dos espectadores, esta foi uma decisão de concepção, para ressaltar a questão da quebra de privacidade, do voyeurismo presentes no texto e acabou por trazer uma qualidade para o *estar* em cena dos atores que potencializou a experiências deles de dentro da cena quanto a do público, que sentia-se parte integrante daquele coro trágico, que tudo assiste em silêncio.

Impossível concluir este memorial sem mencionar todas as parcerias que se firmaram no decorrer do processo e foram tão importantes para a realização deste projeto de formatura: A parceria com os outros cursos de Dança, Cenografia e Indumentária da UFRJ.

Ainda no princípio dos ensaios, as conversas começaram a fluir e com o andamento das reuniões, após uma espécie de *brainstorm* em que cada um, cenógrafa, figurinista e eu, colocamos as questões que mais haviam chamado a atenção na peça e de que forma elas poderiam compor a cena.

Sempre de forma colaborativa e agregando material de pesquisa como imagens, músicas, e outros elementos físicos como tecidos, papéis, tintas e texturas, esta parceria preciosa com os alunos da Escola de Bela Artes se firmou como um grande acerto que muito contribuiu para o sucesso do resultado final apresentado na XIV Mostra de Teatro da UFRJ.

Com aproximadamente um mês de ensaios iniciados, outra parceria foi firmada e um grupo de alunos do curso de Dança juntou-se a nós para fazer a preparação corporal dos atores. Foram selecionados quatro alunos, que estavam próximos da sua formatura e que escolheram fazer a preparação como disciplina eletiva, ganhando desta forma créditos em horas-aulas optativas.

Por obra do destino, ou da escolha dos professores orientadores da Dança, os quatro alunos tinham como linha de pesquisa na faculdade o teatro-dança ou a dança-teatro, e seus projetos de conclusão de curso tinham relação com Nelson Rodrigues, como adaptação de suas peças teatrais para espetáculos de dança.

Este prenúncio não poderia ser mais alvissareiro, pois nesta peça, pude contar com nada menos que seis preparadores corporais, pois antes da chegada dos quatro, já contava com outras duas. Esta proporção, de seis preparadores para apenas cinco atores, poderia parecer estranha, mas no futuro, se mostraria providencial.

Além destas parcerias, ainda tive um diretor musical, para a criação de uma paisagem sonora para o espetáculo. Aluno formando em música da UNIRIO, também participou ativamente de todo o processo, sugerindo e trabalhando com as músicas que haviam sido pesquisadas por mim e pelo elenco.

A pesquisa musical começou com um panorama de músicas populares no Brasil, nas décadas de 1940 a 1980, anos que contemplavam a carreira teatral de Nelson, que fora iniciada em 1941 e encerrou-se com *A Serpente*. Num grande

amálgama dos enredos de suas peças, pesquisei desde marchinhas de carnaval até bossa nova e as músicas-protesto do período da Ditadura Militar.

Assim, começaram os primeiros ensaios com música para o início da pesquisa corporal dos atores foram com este repertório eclético, ao que foram somados, alguns tangos famosos como *A media luz*, que inclusive é citado nas rubricas da penúltima peça de Nelson Rodrigues, deliciosamente batizada *Anti Nelson Rodrigues*, de 1972.

No decorrer dos ensaios, percebi que aquela salada mista de referências musicais estava conturbando o trabalho de criação, era preciso um recorte preciso do tempo histórico para a pesquisa das músicas, como minha intenção era trazer um ar de atemporalidade ao espetáculo, comecei a optar por músicas instrumentais, sem o uso da palavra cantada, assim, muitas músicas foram suprimidas e outros ritmos foram agregados.

Assim, começou o uso de músicas com atabaques e batuques, alguns pontos de umbanda e rapidamente percebi que aquela ‘africanidade’, que estava sendo desperta nos atores com o uso das músicas nos exercícios de aquecimento e nas experiências propostas nos laboratórios em grupo, cabia perfeitamente numa peça que possuía uma personagem chamada pura e simplesmente de Crioula e que na minha concepção para a encenação, estava presente em cena durante todo o espetáculo, influenciando e se relacionando com as personagens e o público.

Esta busca por uma significação maior entre a relação público/cena, já me movia como em minha primeira montagem no curso, *Esta Propriedade está Condenada*, de Tennessee Williams, realizada ao ar livre no laguinho que fica centro da Eco, e que contou com intervenção dos atores na fila e no decorrer da peça, ao se relacionarem com os espectadores que estavam sentados nas cadeiras dispostas no laguinho e os espectadores que assistiam das janelas do primeiro e segundo andar da escola.

Desta vez, também houve intervenções na fila, seja com o uso de parte da cenografia da peça no corredor que dá acesso a Sala Vianninha, com a presença da personagem Crioula que servia pipocas e cachaça Gabriela aos presentes. Além disto, dentro da sala, através da disposição do público de maneira a afastar qualquer simulacro de palco à italiana, colocando atores e espectadores bem próximos, com a eliminação da quarta parede.

Esta característica do espetáculo, a de que ao público, era possível, além de ver os corpos e ouvir as vozes, sentir a respiração ofegante dos atores, como se eles a qualquer momento pudessem suga-los para dentro da cena.

Esta potência cênica da presença, da força do contato entre os corpos dos atores, com seus odores característicos exalados, aliados ao chão sujo de barro, que com o movimento dos deslocamentos dos atores levantava poeira e criava uma arena onírica que fazia referência a ancestralidade das questões levantadas pela peça, trazia a força trágica presente desde os Helenos, estava criada a realidade cênica *rodriguiana*.

## EPÍLOGO:

Enfim, o desenlace.

“Eis o que eu queria dizer: o verdadeiro teatro agride sempre. Agredidos o autor, o diretor, os intérpretes, os personagens e os espectadores. Qualquer peça autêntica e qualquer uma é um julgamento brutal. Mas um julgamento que não absolve nunca, que só condena. Quando escrevo as minhas peças, eu condeno todo mundo e a mim próprio.”

Nelson Rodrigues.

**T**ermino este pequeno caderno de memórias, sobre um processo que me trouxe tantas alegrias e principalmente me fez crescer, amadurecer como pessoa, aluno e artista. Mesmo com tantos problemas, contratempos, como a troca de atores, perda de espaço para ensaiar, olho para trás e vejo que tudo aconteceu na hora certa, com as pessoas certas e posso dizer que me senti realizado com o resultado final.

Impossível terminar este memorial, sem resgatar alguns pontos que foram indicados ainda no projeto para a minha peça de formatura e que chegaram até o final, como a busca pela brasilidade do texto de Nelson Rodrigues, fugindo do lugar comum e do estereótipo da representação do subúrbio carioca e o respeito ao texto escrito, cuidado durante todo o processo como poema dramático que é, e sempre valorizado, nas ações físicas dos atores.

Levei a máxima “menos é mais” em consideração durante todo o processo, desde a concepção de figurinos, ao optar pelo uso de fibras naturais nos tecidos e confeccionar a indumentária em cortes retos, até o cenário, composto apenas por um piso de carpete que recobriu o assoalho de madeira da Sala Vianninha, devidamente trabalhado com barro e tintas e um fundo de cortinas esvoaçantes.

Além de uma estratégia para conter custos da montagem, que acabaram ultrapassando os R\$: 1.200,00 (hum mil e duzentos reais) fornecidos pela universidade, estava uma opção política pela simplicidade, pelo bom uso dos dispositivos teatrais que já havia no acervo do curso, como as plataformas pantográficas e nada mais que pudesse onerar a produção.

Apesar de todo o cuidado durante o processo, ainda tive que desembolsar o mesmo valor recebido pela bolsa, para o aluguel de um ponto eletrônico, uma saída desesperada para o impasse que se deu na última semana antes da estreia, com o acidente da atriz que faria a personagem Lígia.

Num primeiro momento, decidi me reunir com o corpo docente do curso e tentar de todas as formas o adiamento da data de estreia, mas logo em seguida, refleti melhor em conjunto com o elenco e a equipe e uma das preparadoras corporais, se ofereceu para fazer o papel, decorando o texto e ensaiando diariamente nos cinco dias que restavam para a estreia.

Entretanto, faltando dois dias para a estreia e vendo que seria impossível para uma pessoa sem formação profissional de atriz, decorar a quantidade de laudas de texto e ainda as marcações e todo o resto que implica uma montagem teatral de Nelson

Rodrigues, optei pelo aluguel do ponto e no dia da estreia, fui eu quem soprou o texto para a atriz substituta.

Após passar por esta experiência tensa e que poderia se revelar traumática, pude finalmente assistir a peça no segundo dia, pois um de meus assistentes fez o papel de ponto e no terceiro dia, no meio da encenação, o ponto eletrônico por ser um aparelho de operação muito delicada, simplesmente parou de funcionar e a atriz conseguiu improvisar e levar o espetáculo até o fim, recebendo toda sorte de elogios e poucas pessoas, além da equipe e elenco perceberam o uso do recurso desesperado que possibilitou a realização do espetáculo.

Pensar o teatro enquanto organismo vivo e sensível foi preponderante na escolha de *A Serpente* para meu espetáculo de conclusão de curso. Poder fazer reverberar todo um curso de graduação, que culmina numa prática de montagem, a última dentro do âmbito da Universidade, após todos os percalços e desafios superados sentir-me feliz e realizado é extremamente gratificante.

Agradeço a meu orientador Professor Eduardo Vaccari pelo apoio incondicional, aos membros da banca avaliadora Professora Eleonora Fabião e Professor Samuel Abrantes, pelos comentários preciosos e críticas construtivas feitas na ocasião da avaliação da peça.

Saio desta graduação com minha mundividência ampliada e reorganizada, me sinto pleno e inquieto, com ainda mais vontade de fazer teatro do que quando entrei, compreendendo melhor sobre todas as fases do trabalho tão laborioso para a montagem de um espetáculo, após todas as aulas pensando e vivendo experiências em todos os estágios de uma prática de montagem, como ator, pesquisador, produtor, iluminador, assistente de direção e finalmente como diretor, nestas três montagens realizadas em um ano e meio.

Durante todos os dias e noites de ansiedade, que fizeram parte de minha rotina neste processo de meses de aperfeiçoamento e aprimoramento de uma ideia que parecia tão sem forma e foi tomando corpo até se concretizar e realizar-se no espetáculo apresentado.

Uma dúvida me assombrava: como encerrá-lo, como deixar claro, para mim, escritor deste memorial e para um pretenso leitor, que poderá ser outrem ou eu mesmo daqui há alguns anos, quando as memórias de tudo o que aconteceu já estiverem esmaecidas pelo tempo e eu precise deste registro escrito para reaviva-las,

escolho uma palavra, apenas uma, tão brasileira em sua essência que é considerada intraduzível: “saudade”.



## Referências Bibliográficas:

CASTRO, Ruy, 1948 – *O anjo pornográfico: a vida de Nelson Rodrigues* / Ruy Castro – 2ª edição – São Paulo: Companhia das letras, 2012.

CHEKHOV, Michael, *Para o ator*. São Paulo, Editora WMF Martins Fontes, 2010.

KUSNET, Eugênio. *Ator e Método*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1975.

LOPES, Ângela Leite. *Nelson Rodrigues: Trágico então moderno* / Angela Leite Lopes – 2.ed. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.

MAGALDI, Sábato, 1927- *Teatro da obsessão: Nelson Rodrigues* / Sábato Magaldi – São Paulo: Global, 2004.

RODRIGUES, Nelson, 1912-1980, *Nelson Rodrigues por ele mesmo* / organização Sonia Rodrigues – 1. Ed. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

\_\_\_\_\_, Nelson, 1912-1980, *O óbvio ululante, as primeiras confissões* / de Nelson Rodrigues – Rio de Janeiro: Agir, 2007.

\_\_\_\_\_, Nelson, 1912-1980, *Teatro Completo de Nelson Rodrigues* v. 1. – 2 ed. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

\_\_\_\_\_, Nelson, 1912-1980, *Teatro Completo de Nelson Rodrigues* v. 2. – 2 ed. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

\_\_\_\_\_, Nelson, 1912-1980, *Teatro Completo de Nelson Rodrigues* v. 3. – 2 ed. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

\_\_\_\_\_, Nelson, 1912-1980, *Teatro Completo de Nelson Rodrigues* v. 4. – 2 ed. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

\_\_\_\_\_, Nelson. “Nelson Rodrigues” in: Coleção Depoimentos V (Rio de Janeiro: MEC / SNT, 1981)

STANISLAVSKI, Constantin. *A construção da personagem*. Rio de Janeiro, Ed. Civilização Brasileira, 2010.

\_\_\_\_\_, Constantin. *A criação de um papel*. Rio de Janeiro, Ed. Civilização Brasileira, 2009.

\_\_\_\_\_, Constantin. *A preparação do ator*. Rio de Janeiro, Ed. Civilização Brasileira, 2010.

Periódicos:

Revista Folhetim número 29: Especial Nelson Rodrigues, uma publicação Teatro do Pequeno Gesto. 2010.

Anexos:

“O homem deseja sem amor, a mulher deseja sem amar.”

Nelson Rodrigues.

Texto para a revista AMOSTRA da XIV Mostra de Teatro da UFRJ:

### Serpentário

Na era do imediatismo, onde consumismo e relações interpessoais se confundem e se fundem num rápido clique, Nelson Rodrigues ressurgiu vigoroso ao convidar-nos a compartilhar – palavra tão contemporânea – a intimidade de suas personagens, a realização sem pudores de instintos primários - os sexuais - e a vida conjugal esfacelada pela hipocrisia; expondo a estrutura frágil e desgastada de nossa sociedade.

A dimensão simbólica da serpente é difícil de ser mensurada. Num viés cristão remete ao pecado original e à queda paradisíaca. Retrocedendo um pouco mais, encontramos-a no caduceu de Hermes, onde as duas serpentes entrelaçadas formando o número oito aludem ao infinito, ao equilíbrio entre forças antagônicas, carne e espírito, sublime e grotesco, vida e morte, enfim.

A última peça de Nelson não poderia deixar de ser emblemática: com irreverência e picardia, o autor retoma temas recorrentes em sua obra e eleva-os a trama principal. As personagens estão à mostra durante toda a encenação, não há entradas ou saídas de cena, e o público é convidado a fazer parte deste coro trágico que observa a intimidade revelada pelas janelas devassadas do pequeno apartamento de finas paredes no décimo segundo andar.

A busca maior neste processo foi aguçar nossos canais de percepção - visão, tato, paladar, olfato, audição, intuição e tantos outros - para trazer concretude ao universo *rodrigueano* e à sua realização cênica. O trabalho nos desafia a cada dia, e certamente ressoará por muito tempo em nossas mentes.

Chego ao final desta graduação, levando a certeza de que o processo teatral, tão deliciosamente laborioso, não se encerra quando o espetáculo estreia, continua a se transformar, renovar, transmutar, como organismo vivo que é. Não encaro este último ato no âmbito da Universidade como um fim, não sou afeito a despedidas, a luta continua e está apenas começando...

Nelson Rodrigues vive! Suas críticas e denúncias de outrora, continuam reverberando em nosso imaginário coletivo, estão todos os dias estampadas nos jornais

das colunas sociais às páginas policiais. Como o próprio dizia: “O teatro, ou é desesperado ou não é teatro”. Que assim seja.

Nosso serpentário será aberto à visitação pública dentro de alguns instantes, colorido com tintas fortes e exalando o odor vindo do âmago de nossos medos e frustrações. Por favor, não alimentem os animais. Mantenham a distância que julgar necessária. Desejamos que todos desfrutem de uma excelente fruição.

Trecho da peça, escolhido para figurar na revista:

“Você foi sempre tudo para mim. Um dia, eu te disse: - "Vamos morrer juntas?" E você respondeu: - "Quero morrer contigo". De repente eu disse: - “Vamos esperar ainda.” E eu preferia que todos morressem. Meu pai, minha mãe, menos você. E se você morresse, eu também morreria. Mas tive medo, quando você se apaixonou e quando eu me apaixonei.”

Sinopse:

Enclausurados pela intimidade matrimonial, fetiches inconfessáveis são gestados. Dois casais dividindo o mesmo apartamento. Duas irmãs unidas por sentimentos e desejos ancestrais. Uma proposta indecorosa é aceita e o desenlace trágico, inevitável.

Ficha Técnica:

A Serpente, de Nelson Rodrigues.

Direção: Francisco Caloi.

Orientação: Eduardo Vaccari.

Assistência de direção: Gustavo Ciupryk e Vitor Hugo.

Elenco: Dandara Santos, Danilo Reis, Elisa Neves, Isadora Silveira e Raphael Jóia.

Figurino: Flávia Cristino.

Assistência de figurino: Alessandra Queiroz, Monique Rosa Matos e Pedro Machado.

Orientação de figurino: Madson Oliveira.

Cenografia: Lívia Charret.

Assistência de cenografia: Caroline Amaral, Janice Schultz e Roberto Oliveira.

Orientação de cenografia: Andréa Renck.

Visagismo: André Luis Perrett.

Direção Musical: Caio Souza.

Direção Vocal: Yves Baeta.

Produção: Gustavo Ciupryk.

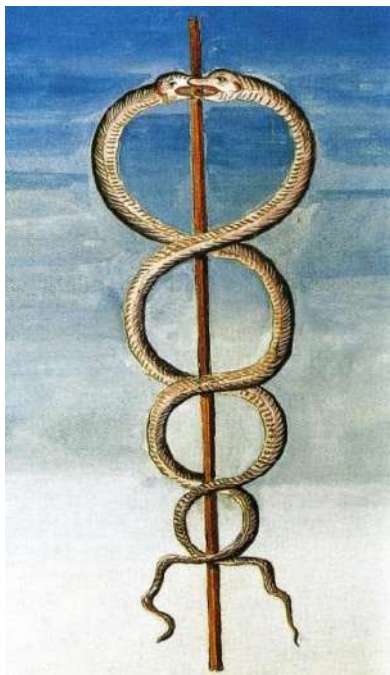
Direção de movimento: Fernanda Gomes e Taísa Magno.

Preparação Corporal (EEFD): Leandro Marrom, Jessica Queiroz, Taciana Moreira e Rita Pavão.

Classificação indicativa: 18 anos.

Referências visuais:

Caduceu de Hermes (Deus grego da justiça).



O mito de Lâmia:

Conta-se que Lâmia, era uma belíssima rainha da Líbia, filha de Poseidon e amante de Zeus, com quem concebeu muitos filhos. Hera, mulher de Zeus, enciumada, matava seus filhos ao nascer e por fim, transformou Lâmia em um monstro, metade mulher, metade serpente.



Lamia, de Hebert James, 1909.



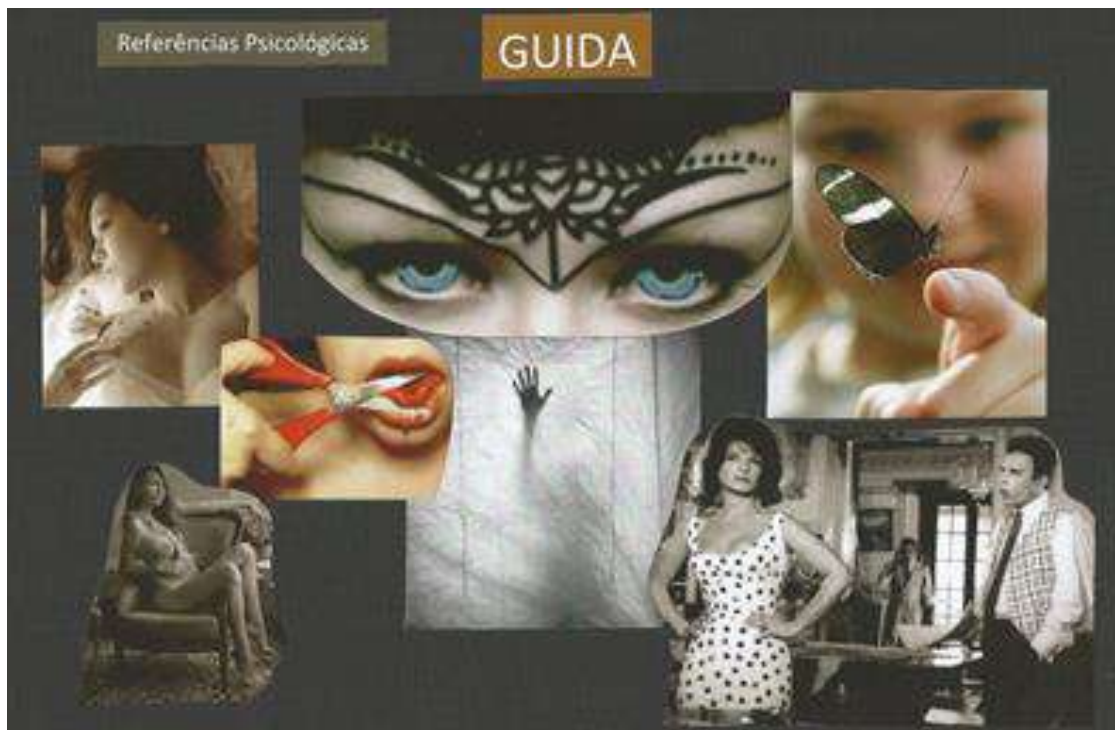
Lamia, le serpent woman, de Ana Lea Merritt.

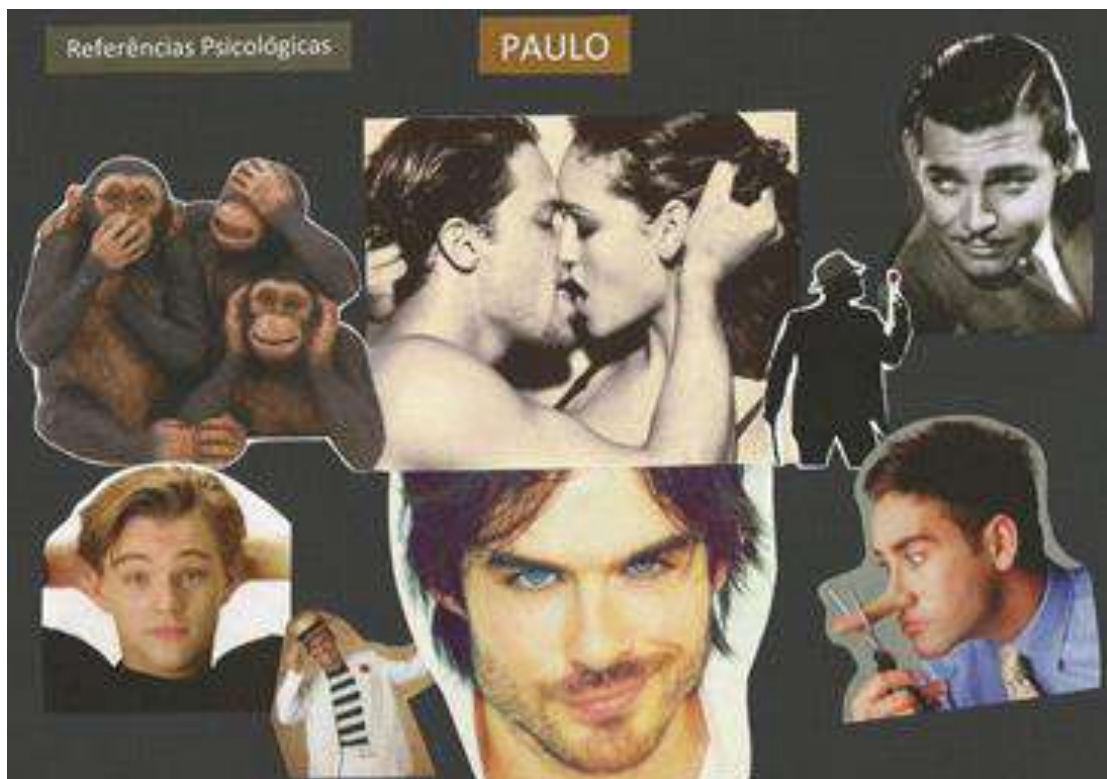
Referências de figurinos: (pranchas e croquis)

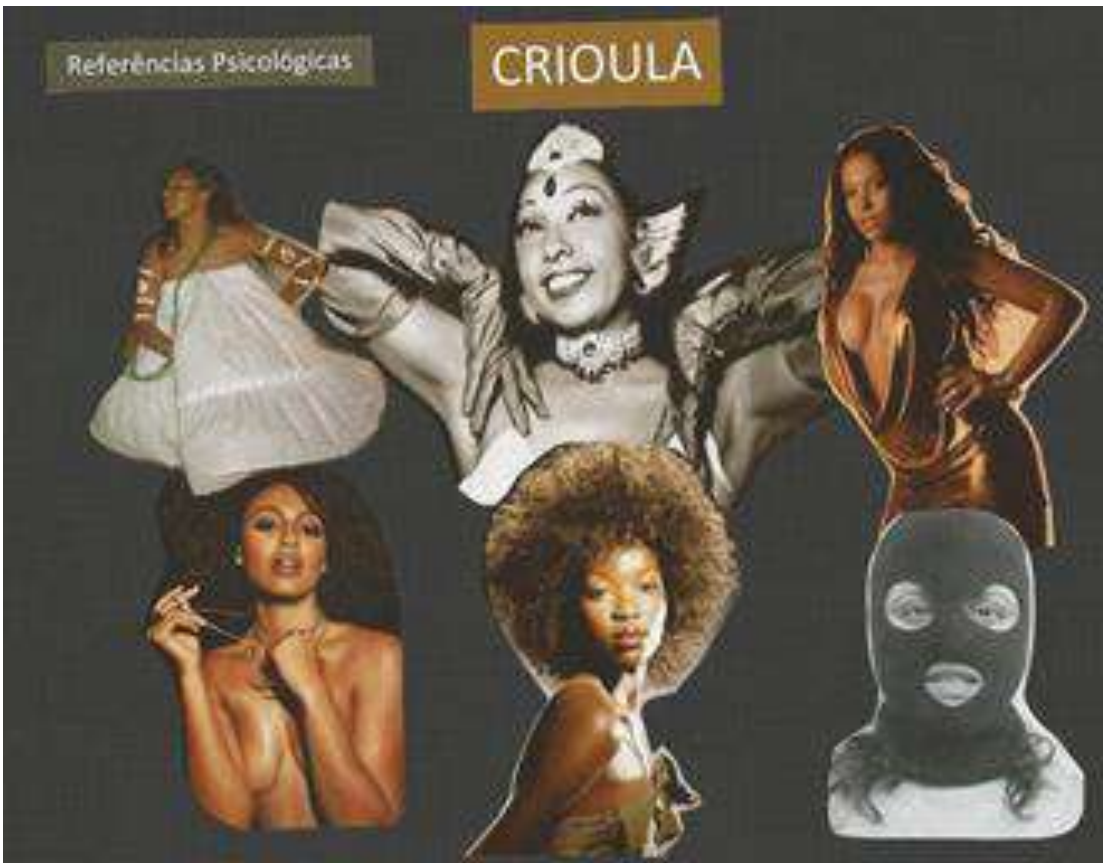


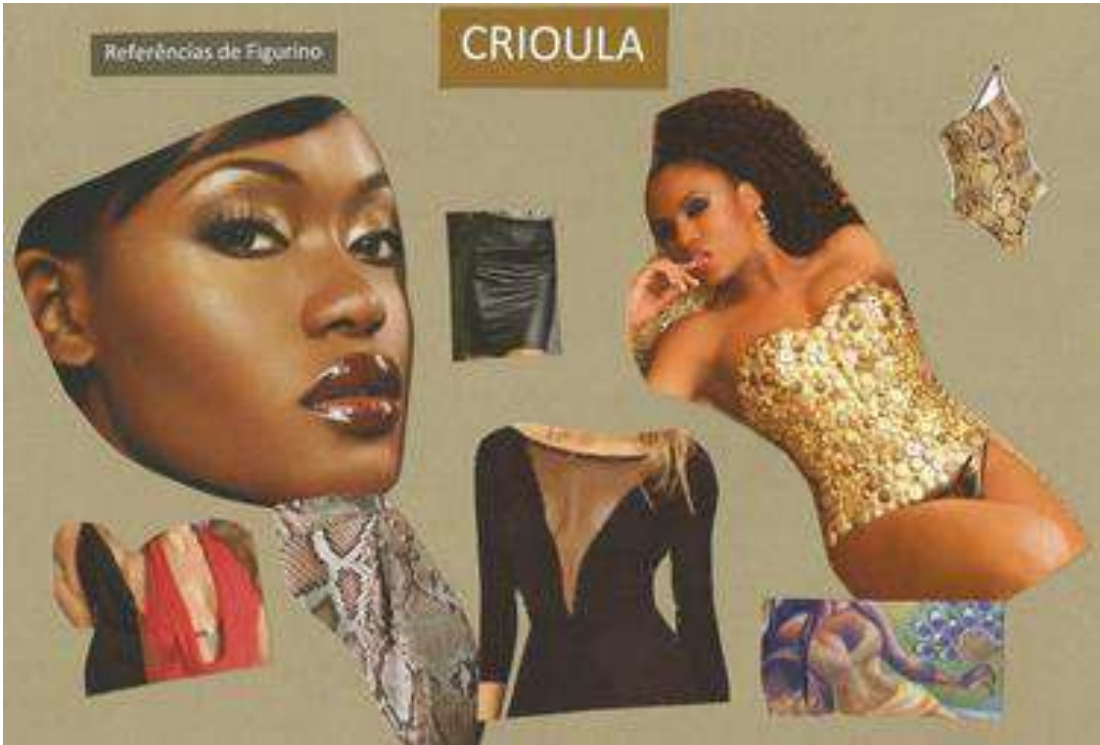
















Paleta de cores:

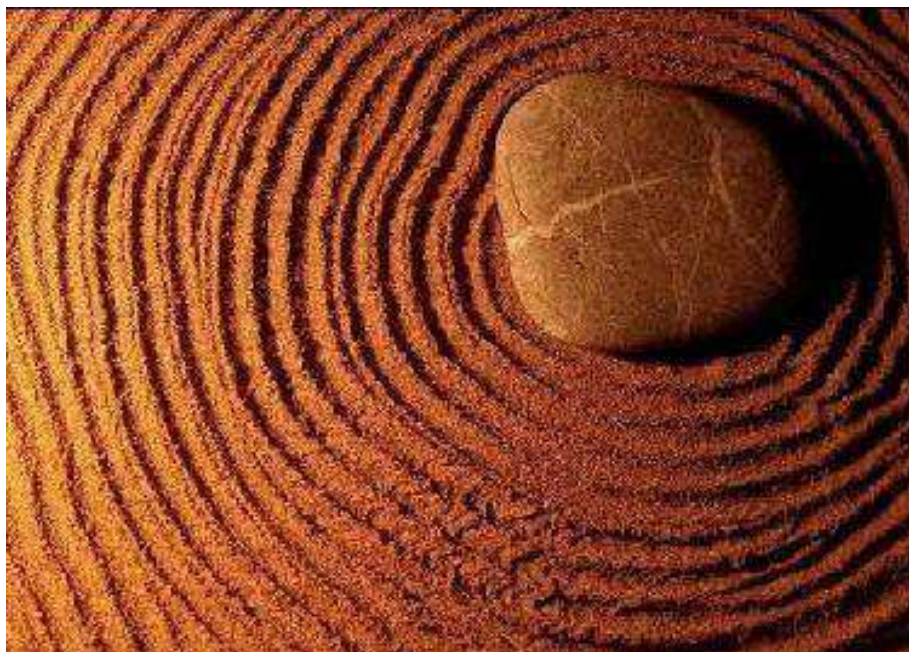


Referências para cenografia:









Outras referências:



Ouroboro, vem do Grego antigo e significa serpente que morde a própria cauda, criando uma simbologia com o ciclo infinito, a eternidade.



Capa do disco da banda Arcana, lançado em 2001.



Serpente Alquímica, Século VII (Domínio Público)



A Serpente, de Michelangelo.

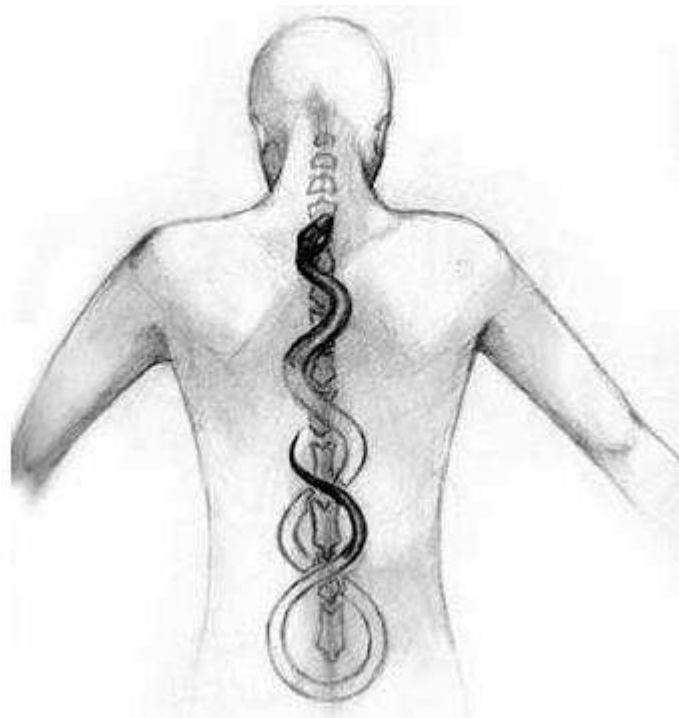


Imagem da internet (Autor Desconhecido)

Capa e contracapa do Diário de Ensaios:

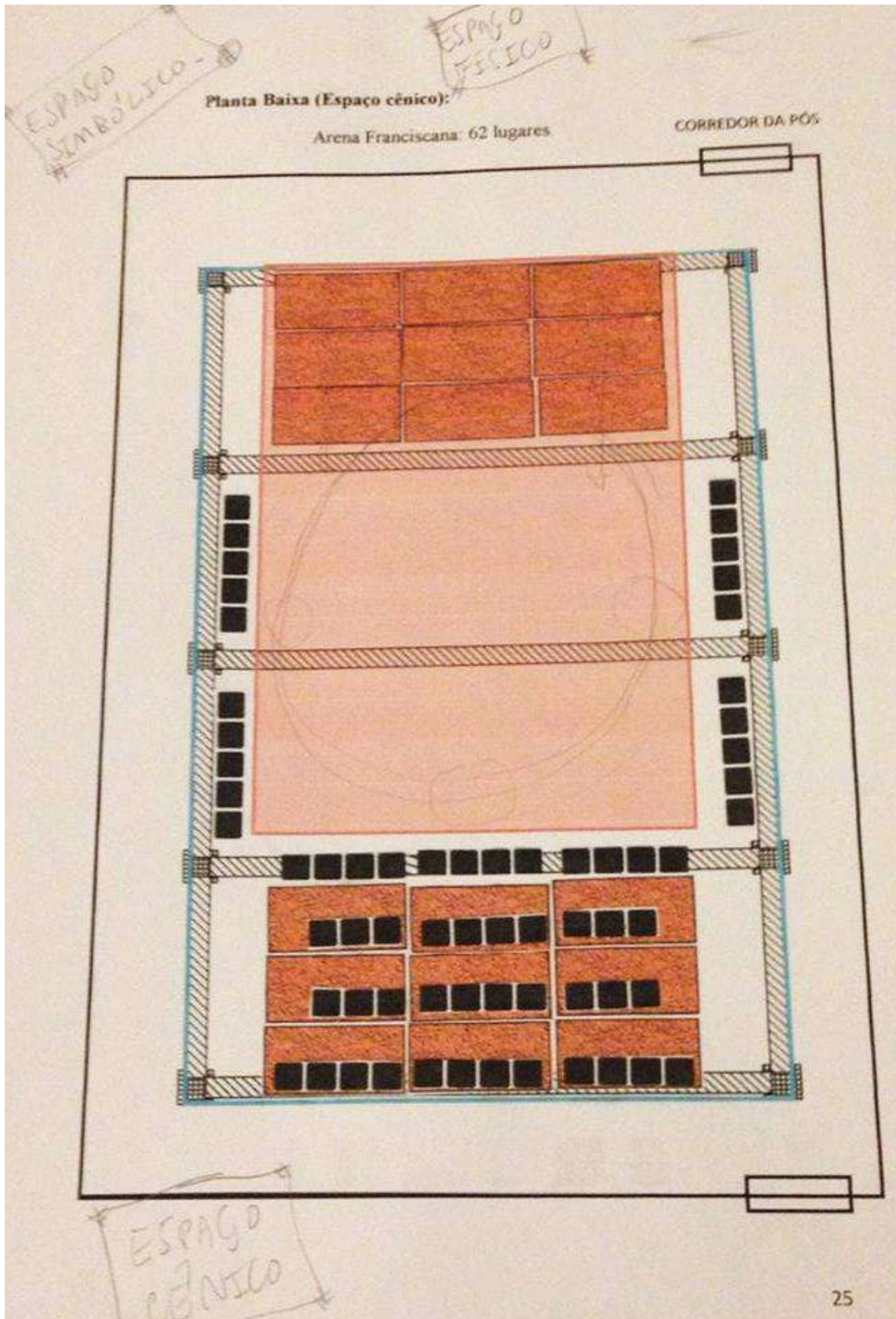


Fragmentos do Diário de Ensaio:

*A Serpente*

PRÉ-CENA - DÉCIO & LÍGIA.  
 U. I - DÉCIO & LÍGIA. = 21 FALAS.  
 U. II - LÍGIA & GUIDA.  
 SOLO I - LÍGIA.  
 SOLO II - GUIDA. } 25 FALAS.  
 U. III - PAULO & LÍGIA. = 20 FALAS.  
 CENA "SEPTENTÁRIO"  
 U. IV - LÍGIA & GUIDA. = }  
 SOLO III - LÍGIA. } 28 FALAS  
 SOLO II - PAULO.  
 U. V - PAULO & GUILM. = }  
 SOLO I - PAULO. } 42 FALAS.  
 U. VI - DÉCIO & CRIOULA. = }  
 SOLO VI - DÉCIO. } 18 FALAS  
 U. VII - DÉCIO & CRIOULA = 24 FALAS.  
 U. VIII - DÉCIO & LÍGIA + GUIDA & PAULO = 21 FALAS.  
 U. IX - LÍGIA & GUIDA = 18 FALAS.  
 U. X - GUIDA & PAULO. = 17 FALAS.  
 U. XI - PAULO & LÍGIA = 57 FALAS.  
 U. XII - PAULO & GUIDA. = 11 FALAS.  
 U. XIII - GUIDA & LÍGIA + PAULO. = 26 FALAS.  
 U. XIV - GUIDA & PAULO + LÍGIA. = 44 FALAS.  
 TOTAL = 422 FALAS.

22 CENAS. P/ 26 ENSAIOS.  
 6 SOLOS.  
 2 TRANSIÇÕES.



2- 12/11/98  
63 18/11/00

QUANTO A  
PERDA  
DA CASA

- 048 GUIDA Não chora.
- 049 LÍGIA *(chorando)* Na primeira noite em que dormimos na mesma cama. Quando ele disse para mim: - "Vamos dormir", eu me senti perdida.
- 050 GUIDA Você quer dizer que Décio não é homem?
- 051 LÍGIA Para as outras, talvez. Para mim, nunca.
- 052 GUIDA Tão másculo!
- 053 LÍGIA Você sabe a olho nu, quando o homem é másculo?
- 054 GUIDA E, agora, o que é que você vai fazer?
- 055 LÍGIA Nada.
- 056 GUIDA Não é resposta.
- 057 LÍGIA Então, me diga: - o que é que vou fazer? *(Nova tom)* Eu sei o que vou fazer. Mas é uma coisa que só eu sei.
- 058 GUIDA Segredo. E eu não posso saber?
- 059 LÍGIA Não pode saber.
- 060 GUIDA Quer dizer que você não acredita mais em mim?

*Lígia baixa a cabeça. Pausa. Fala.*

- 061 LÍGIA Acredito mais do que nunca.
- 062 GUIDA Quero saber tudo o que houve entre você e seu marido.

*Lígia vem a boca de cena. Fala para a plateia como o tenor na ária.*

063 LÍGIA Ele me esbofeteou. Torcia meu braço e com a mão livre me batia na cara. Eu guardei a minha virgindade para o bem-amado. E o tempo passando, e eu cada vez mais virgem. Hoje, ele falou rindo: "Diz que és uma puta." Respondi: "Sou uma prostituta." Berrou: - "Putá!" E eu disse: "Sou uma puta!" Basta!

*Lígia cai de joelhos. Guida vai fazer sua ária.*

064 GUIDA Você foi sempre tudo para mim. Um dia, eu te disse - "Vamos morrer juntas?" E você respondeu - "Quero morrer contigo". Saímos para morrer. De repente eu disse - "Vamos esperar ainda." E eu preferia que todos

