

# **UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO**

Escola de comunicação – curso de Direção teatral

Memorial do processo de criação de “Para o silêncio”

Maria Eduarda Magalhães de Carvalho

DRE: 110038496

Rio de janeiro/2016

Silêncio.  
Se um dia Deus vier à terra haverá silêncio grande.  
O silêncio é tal que nem o pensamento pensa.  
(LISPECTOR, Clarice. 1998)

## **Introdução**

Este memorial traz um olhar retrospecto da minha relação com o processo de criação de “Para o silêncio”. No caderno de trabalho, o primeiro ensaio data de sete de maio de 2015, estavam presentes Isabel Sanche, Ana Paulo Gomes, João Werneck e Duda Magalhães. Neste período eu ainda apostava numa dramaturgia sonora que viesse da ação dos próprios atores. Os primeiros encontros foram, portanto, voltados para um treinamento de uma técnica – que nenhum de nós conhecia de perto- chama *foley*, que na minha cabeça, até então, faria todo o sentido com o tema da peça: silêncio.

Desde o início tinha para mim que o processo começou muito antes de maio de 2015, começou sem se saber processo. Em 2013 fiz uma aula em que tivemos a tarefa de montar cenas autobiográficas a partir do tema “saudade”. O ambiente da sala de aula – todos os alunos trabalhando individualmente, porém juntos e em estado de contaminação – era exatamente o que desejava para a criação do meu Projeto de Experimentação em Teatro. Uma certa metodologia me interessou, a oportunidade de escolher episódios da vida real e ficcionalizá-los. Aquela pesquisa foi o ponto de partida de “Para o silêncio”, daquela sala saiu a maior parte da equipe, contando elenco, produção, iluminação.

O grupo, o tema, a metodologia, tudo tinha um lugar definido antes de começar a escrita do projeto, muitas coisas foram se desenvolvendo ao longo do processo de escrita. Mas o início dos ensaios, o grupo fechado em uma sala, a pesquisa de cena sendo feita em ato, não há projeto capaz de prever os eventos da sala de ensaio. A direção caminha impulsionada por questões, perguntas sem fim, que se multiplicam e indicam diferentes trajetórias. Então, é preciso fazer as escolhas, apontar para onde se quer caminhar. Não se iluda, caminho algum aqui possui, no fim, uma resposta. Caminho algum possui um fim que não se abra para uma direção nova.

No curso de Direção Teatral aprendemos a ter coragem, sentir fome de experimentação e encarar os desafios, saboreá-los. Diante de mim havia o desafio de partir de um tema pouco sólido, amplo, e a partir dele ser capaz de reunir material cênico que desse sustentação para uma dramaturgia. As perguntas-motrizes foram

lanças: o que você silencia? Como falar do silêncio? Era como se chegássemos a um imenso espaço vazio e déssemos um primeiro passo. Caminhamos.

Há três fatores que formam as maiores dificuldades neste processo: a instabilidade da equipe (pessoas que aceitaram participar e depois desistiram); a construção da dramaturgia e a operação com questões pessoais envolvidas nos temas da peça. Já havia uma expectativa sobre as duas últimas, embora isto não garanta necessariamente uma lida mais aprimorada com as dificuldades. A primeira, no entanto, não era esperada, muito menos com tanta insistência. De todo modo, fiquei satisfeita com a equipe que se formou, assim como com a dramaturgia e com a maneira como, coletivamente, lidamos com questões pessoais.

## I. Como começa?

Como começar pelo início, se as coisas acontecem antes de acontecer?

Se antes da pré-pré-história já havia os monstros apocalípticos?

Se esta história não existe passará a existir.

(LISPECTOR, Clarice. 1998)

Nos primeiros encontros estive diante da assombrosa pergunta: como começa? Pergunta que rende, inclusive, muita dramaturgia contemporânea. Não interessava, no entanto, pesquisar o começo de uma dramaturgia, o início de um processo. Como começa? Qual o caminho a seguir? Como criar um ambiente afetivo-produtivo na sala de ensaio? Um grupo de cinco pessoas se reúne e espera de mim um bom estímulo, hora de trabalhar. As aulas práticas de atuação e direção começar a passar como num desfile na nossa mente, um arquivo imaginário pulula e é preciso usar a inteligência para escolher experiências potentes para a proposta que se cria. A própria escolha, no entanto, é experiência, experimentação. O desafio não é acertar, mas aproveitar melhor esses estados de experimentação.

Começamos a passos lentos, buscando objetos que oferecessem sons interessantes para uma situação cênica. Percutimos, gravamos sons externos, exploramos os sons do corpo. A ideia era ainda buscar barulhos que silenciassem ou ampliassem ações: sonorizar a cena *in loco*. Este foi um momento interessante, mas o uso da técnica ficou para um outro projeto futuro. Em um determinado momento, depois de perder a primeira atriz (que voltou no fim do processo), senti que era preciso começar a experimentar os temas da peça, pensar o silêncio e o silenciamento num outro nível. Foi então que lancei as perguntas-motrizes: o que você silencia? Como falar

do silêncio? Não deveríamos responde-las de uma maneira direta, mas deixa-las circular, como eu me movo a partir delas?

## **II. Alegorias**

De início, chegamos a espécies de personagens, imagens que se repetiam, talvez, que tomaram figuras alegóricas. A ideia destes personagens “alegóricos” - a Mulher, a Morte, o Silêncio e a Borboleta - seria trabalhar com as várias implicações que possuem essas figuras, evitando fixar uma imagem que dissesse “a morte é assim, mulher é isso”. Cada uma destas alegorias surgiu a partir de vivências e narrativas pessoais, ao longo dos ensaios os contornos foram se moldando e percebemo-nos diante de símbolos. A Ana Paula começou a trazer questões que em volta do feminino (interessante perceber que houve reverberação para o trabalho prático que ela desenvolve agora); o Daniel experimentou a perplexidade da perda de uma pessoa querida, até transforma-se na própria morte; o Gabriel começou com formas mais abstratas, experiências de corpo que não obedeciam a uma narrativa, até chegar na figura plural e complexa do próprio silêncio; e Isabel, na época ainda estava no elenco, trouxe as ideias de metamorfose, prisão/liberdade, que culminaram na borboleta. No caso da “Morte”, por exemplo, começamos a explorar o silêncio provocado pela perda, o silêncio do corpo morto, olhando sempre para um caso, ou casos semelhantes àquele, e nos demos conta de que era preciso olhar para muitas outras mortes, como as chacinas<sup>1</sup>, por exemplo, que procuram claramente silenciar vozes e apagar um povo. Ao ir percebendo os perigos de personagens alegóricos, a facilidade com que podem fechar ideias, abandonamos este caminho. Neste momento, a Isabel também desistiu de participar do processo, portanto foi como retomar do zero: procurar atrizes novas, encontrar outro caminho dramático.

## **III. Novo tudo**

Já tinham passado quatro meses desde o primeiríssimo encontro na sala da minha casa. Três atrizes saíram, não consegui assistente de direção, a primeira pessoa que chamei para a dramaturgia também havia desistido, a equipe de arte ainda não estava fechada. A sensação era a de total frustração, como se eu não tivesse criado um

---

<sup>1</sup> Na ocasião, a chacina de Osasco tinha acabado de acontecer:

[http://brasil.elpais.com/brasil/2015/08/18/politica/1439928902\\_398738.html](http://brasil.elpais.com/brasil/2015/08/18/politica/1439928902_398738.html)

ambiente seguro o suficiente para as pessoas se acomodarem e ficarem. Decidi fazer uma pausa de duas semanas – havia uma viagem marcada também. Nesse período, todos pudemos respirar e olhar com uma pouco de distância o trabalho que estávamos fazendo, que caminhos outros poderíamos seguir sem ter a sensação de “perda de tempo” ou trabalho jogado fora. Consegui uma atriz, a Marina, assim como a Clara voltou. Laura e Humberto entraram para a dramaturgia, e novamente reuni forças para continuar construindo. É importante dizer que muitas das pessoas que saíram o fizeram muito pelo tema, por ir atrás de questões muito pessoais e não conseguir fazer o distanciamento ou não se sentir à vontade para chegar nesse ponto. Entendi que, se essa é a minha proposta, esse tipo de desconforto poderia acontecer e eu precisava entender que as pessoas desconhecem os seus limites. Era perfeitamente começar com empolgação e chegar num ponto que não a sensibilidade não aguenta. Eu mesma enfrentei os meus próprios limites, mas para mim era ainda mais importante seguir a peça adiante, confiar no coletivo e, claro, concluir a formatura.

Guardamos as alegorias na gaveta e comecei a propor experimentações mais práticas e menos diretamente pessoais com relação a silêncio e silenciamento, focando nas possibilidades de jogo cênico e criação de imagem. A preocupação era levantar material que sustentasse dramaturgia. Usamos basicamente duas estratégias: levantamento de situações de silêncio e silenciamento, a qual já tenham visto ou vivenciado, distribuir em temas (sociedade, família, cidade, identidade), improvisar; a outra tratava-se de improvisar a partir da junção de dois papéis sorteados, um com tipos de silêncio (silêncio de deboche, silêncio constrangedor, silêncio de medo) e outro com referências espaciais (lar, transporte público, rua). Estes dois jogos geraram muitas microcenas, abriram um leque de possibilidades de abordagens e subtemas com os quais eu poderia trabalhar. Mas, uma variável se repetia infinitas vezes nas improvisações: a família. Marquei uma reunião com os dramaturgos, acho que encontrávamos o eixo dramático de “Para o silêncio”. Vale ressaltar que nesta época eu assisti ao filme “Festa de família” (1998) de Thomas Vintenber, parte do Dogma 95, cuja história e a forma de narrar foram bastante marcantes, tornou-se uma das principais referências para a peça. Fechamos, então, que se trataria de um núcleo familiar, um jantar, um silêncio “fundante” compartilhado por todos e haveria algum disparador para os silêncios começarem a vir à tona.

No encontro seguinte, antes de trazer o esboço do eixo dramaturgico, pedi para que cada um contasse uma história pessoal, algo que tenha o movido para criar uma peça sobre silêncio e silenciamento – eu contaria a minha, em contrapartida. Este foi um dia importantíssimo para o processo, um momento de abertura muito delicado. Na verdade, a proposta era uma contação de história, não imaginava que seriam coisas tão pessoais e profundas, mas acabou se tornando uma “roda de confissões”. Foi difícil, mas no fim foi bom e nos fortalecemos. A história de cada um está presente nos personagens, apenas um resquício, para alguns, ou uma forte lembrança para outros. Isto foi também bastante delicado e dediquei muitas conversas para garantir que aquela reverberação da história pessoal na peça não seria um desconforto. Eu estava disposta a abandonar aquela narrativa, caso alguém se sentisse desconfortável ao ponto de não aguentar fazer a peça.

Neste ponto, o elenco estava configurado da seguinte forma: Ana Paula Gomes, Gabriel Moraes, Daniel Cintra, Marina Nagib. A Clara Anastácia chegou (voltou, na verdade) logo em seguida desses eventos. Ela logo trouxe questões relacionados ao fato de que ela era a única atriz negra daquele processo (e de tantos outros). Muito contaminada pelo filme de Vintemberg, pensei que ela faria a personagem da namorada do filho da família, uma única presença negra de incomodaria os familiares brancos. Mas, ela pediu para falar de outro lugar, neta e sobrinha-neta de empregadas domésticas, ela precisava falar sobre o trabalho (quase escravo) doméstico das mulheres negras deste país – 57,7% das empregadas domésticas da região sudeste são negras.<sup>2</sup> Assim se formou a típica família de classe média brasileira, com todas as suas complexidades, sua herança escravocrata, seus esgotos perfumados.

#### **IV. Dramaturgia**

A dramaturgia ganhou um eixo sólido e começamos a receber cenas aos poucos, a cada semana uma página nova para nos apropriarmos. O movimento das improvisações abertas para uma dramaturgia mais fechada foi um pouco abrupto, o que causou um certo baque nos atores. Houve uma distância muito grande do que vínhamos trabalhando para o trabalho direto com o texto, conforme eles mesmos me disseram em conversas *a posteriori*. A escolha de construir uma dramaturgia a partir “do nada”, de

---

<sup>2</sup> <http://nosmulheresdapaperia.com.br/noticias/trabalho-domestico-mulheres-negras-sao-a-maioria-na-categoria-e-tem-os-piores-salarios/>

uma proposta aberta sem nenhum chão sólido é incrível e amedrontadora, foi chegada a hora em que uma certa ansiedade ou agonia se impôs a mim e senti que era preciso ter o texto enquanto antes e ter a cena estruturada o mais rápido possível. Na verdade, conforme o texto chegava eu buscava estruturar cenas na busca pela linguagem do espetáculo, como num caminho inverso. Mas isso também só pude perceber mais tarde.

Então, assumo aqui uma certa pressa “agônica” com a chegada da dramaturgia. É preciso lembrar que trabalhamos também com um prazo, e este realmente exigia estruturas de cena. Ao meu ver, naquele momento, havia dois caminhos possíveis: trabalhar a narrativa, as personagens, jogar com as tramas e, ao estarem bastante familiarizados com os contextos, estruturar as cenas. Ou, estruturar cenas, sem acabamentos fechados, para então jogar com os contextos e a dramaturgia dentro daquele esboço levantado. Pelo avançado do tempo, acredito que acabei não optando por nenhum dos dois inteiramente, tentando levar as duas propostas de uma vez. De novo, não entender de uma vez qual a linguagem do espetáculo dobrou a dificuldade desse período. Sobre isso, a experiência na Direção VI, quando montei Agronegócio, de Marco Catalão, foi muito rica e esclarecedora para o meu processo de criação pessoal. A “virada” de entendimento da linguagem do espetáculo, e conseqüente avanço nas cenas, se deu quando visualizei o espaço cênico. Parece-me que este último é uma chave para quem pensa a encenação, uma das tantas possíveis. Certamente, é onde girar os meus processos. O espaço cênico me informa as possibilidades de jogo, qual a poética daquele espetáculo. Carmem Gadelha tem razão quando intui que a profissão de cenógrafo está acabando, as novas encenações são pura espacialidade.

Em um pensamento retrospectivo, é possível dividir o trabalho de cena com a dramaturgia em três momentos: estruturar cenas a partir do texto (1), trabalho de personagem (2) e entendimento geral da linguagem (3). O primeiro se deu a partir de improvisações livres ou com regras, sempre a partir do texto. Uma nova cena chegava, procurávamos compreendê-la e, em seguida, partíamos para o que eu chamava de “especialização da cena”, experimentá-la no espaço – ainda que este, enquanto espaço poético da cena, não estivesse fechado. A ideia era criar uma estruturada por onde pudessemos brincar, sem preocupação com precisões. É também uma maneira prática (de *praxis*) de estudar a cena, jogando. O método funcionou em muitos momentos, principalmente para quem vê de fora, é importante para lubrificar um olhar sobre a cena. Ao mesmo tempo, porém, parece insuficiente para os atores o jogo de cena sem um

distanciamento do olhar, justamente aquela pressa a qual me referi lá em cima me impediu de percebê-lo com mais antecedência e sagacidade. Ao perceber que as estruturas não estavam sólidas o suficiente porque a relação dos atores com as personagens ainda estava cambaleante, parti para o segundo momento supracitado.

Para o trabalho de ator com personagem dois livros foram essenciais: “Pedras d’água” (2010), de Julia Varley, e “Performer nitente” (2015), de Adriano Cypriano. Da Julia Varley, absorvi maneira de trabalhar com referências pessoais e combiná-las na construção da personagem, além de trabalhos de atores sobre si mesmos: composição, voz, respiração, improvisação, repetição. Sempre no sentido de uma autopercepção e ativando potência criativa. É um livro brilhante para qualquer atriz ou ator que esteja interessado em ampliar sua percepção e ferramentas de trabalho. Há muitos relatos de seu próprio processo de criação, muitos deles sozinha, sem olhar de Eugenio Barba, o que demonstra uma ideia de autonomia da criação. O outro livro, de Cypriano, é interessante para um trabalho “de fora para dentro”, ao invés de usar referências pessoais para uma criação de personagem (como o faz Julia Varley), parte-se das características de animais fantásticos para aplica-las na dramaturgia. Há também uma gama de propostas de trabalho para espetáculos já estruturados, potencializando criações. Para além de uma bagagem de aulas práticas da Direção Teatral e outras experiências, estas bibliografias transformam-se em grandes apoios para o pensamento e a prática da direção.

Acumuladas estas duas etapas, levantamento de cena e trabalho sobre si, era preciso clarificar a linguagem com a qual estávamos lidando e a qual construíamos. Neste momento o espaço cênico já havia ficado evidente: territórios que se constroem, destroem e reconstróem, conforme a narrativa. Apenas um território fixo: o altar/banheiro, a origem da merda. Faltava pouquíssimo para a estreia, a peça estava toda desenhada, ensaiada. Apesar de tudo, havia ainda um estranhamento. Era insuportável a sensação de que havia algo de errado, como se os atores estivessem desconfortáveis ou sem vontade. No começo de um ensaio, há uma semana da estreia, sentamos em roda e solicitei que todos falassem tudo o que os incomodava, era hora de acertar as arestas antes que estreássemos uma peça sem vida ou coerência. Esta conversa foi importantíssima para recobramos o ânimo, a força e os afetos. De um modo geral, estavam todos assustado com a velocidade com que chegamos a uma cena depois que o texto chegou, como se houvéssemos negligenciado o trabalho anterior. Por

este motivo, havia um sentimento de insegurança em relação a poética do espetáculo, a linguagem que narra os nossos silêncios. Conversamos bastante sobre o grotesco, a violência, a loucura, a doçura, a permeabilidade. (Re)Encontramos nosso vocabulário comum, e então os últimos ensaio deram um salto enorme em termos de organicidade e potência.

Ainda tenho muitas coisas para trabalhar neste espetáculo, não o dou como concluído enquanto processo. Há uma diferença inquietante em relação ao que visualizei primeiro, lá enquanto escrevia o projeto, e o resultado final para a Mostra. É impossível prever o que pode aparecer quando junta-se um grupo, principalmente sem um texto inicial, partimos de ideias. Os temas tratados ainda me movem e inquietam profundamente, sinto que ainda devo explorá-lo por outras vias. Ao pesquisar o tema, e chegar no livro de Eni Orlandi<sup>3</sup>, a ideia que a autora sustenta sobre a linguagem silêncio, a produção de sentido do próprio silêncio, foi o que mais me impressionou e o que provocou o impulso para o projeto de montagem. Com decorrer dos ensaios, as questões levantadas por cada um, essa ideia ficou um pouco afastada, e com ela o *foley*, que daria uma sustentação interessante para o movimento dos sentidos do silêncio. Este caminho, no entanto, deixou aceso para um outro trabalho.

## V. A estreia

Com considerável dificuldade, dormi na noite do dia 03 de março. Ao acordar pela manhã, um misto de medo e ansiedade. Havia muitas coisas na minha cabeça, mas já era tempo de mudar, mas concentrar para que todos tenham um bom dia de estreia. Subir na cabine e ver a peça começar sem se possa fazer nada está nas maiores agonias de ser diretora, a sensação de que “não vou aguentar olhar” quase não é compensada pelo alívio ao terminar a peça: ufa, foi tudo bem. São três dias para mostrar um trabalho de dez meses, recheado de emoções, pausas, saídas, entradas, desesperos, regozijos e etc. É uma sensação estranhíssima, uma pressão enorme sob o olhar dos outros. Não sabia muito como me sentir ao fim das apresentações, houve um enorme alívio no final do último dia.

Durante meses evitei pensar muito sobre a experiência do processo de “Para o silêncio”. Não soube classificar em “bom” ou “ruim”, mas “difícil” - era o que me vinha

---

<sup>3</sup> ORLANDI, Eni. As formas do silêncio no movimento dos sentidos. São Paulo: UNICAMP, 1992.

como resposta ao pensar sobre o processo. Foi muito difícil. Mas, agora, alguns meses depois, consigo sentir que também foi bom, ótimo e sou muito grata àufrj por permitir esse tipo de experiência. Mesmo com tantas dificuldades institucionais, conseguimos realizar uma mostra interessantíssima em termos de pesquisa de linguagem de cena e discursos políticos potentes e atuais. Foi fundamental comunicar aqueles silêncios naquele espaço, que me permitiu olhar para a vida e produzir arte a partir dela, transformá-la.

## **VI. Fim**

Por fim, é preciso registrar o prazer de ter sido orientada no projeto final pela minha orientadora de pesquisa Carmem Gadelha, alguém que tenho um enorme carinho, respeito e admiração. Saber que eu tinha ao meu lado alguém em quem eu poderia confiar, num momento tão delicado quanto este, foi fundamental. O processo de “Para o silêncio” mexeu comigo e com os atores em lugares muito delicados, o que cria uma força específica, mas também uma dificuldade e um desgaste emocional que leva tempo para uma recuperação completa. É difícil falar de certos silêncios, sabíamos desde o início, levamos até o fim. Agora é hora de respirar e entender as reverberações disso tudo no nosso corpo e na nossa vida. Pretendo continuar a me debruçar sobre o tema por outras vias, ainda há muitos silêncios a serem explorados por aqui. E porque há a insistência do silêncio. Então eu investigo.

## **Bibliografia**

CIPRIANO, Adriano. *Performer intente*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

ORLANDI, Eni. *As formas do silêncio - no movimento dos sentidos*. São Paulo: Editora da Unicamp, 2007.

VALEY, Julia. *Pedras d'água*. Brasília: Teatro Caleidoscópio, 2010.