

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO JOÃO DEL REI DELAC/COTEA**

**DIEGO JOSÉ DOMINGOS PEREIRA**

**DO INTÍMO AO PÚBLICO:  
A CONSOLIDAÇÃO DA PERSONAGEM ESPECTRAL PELA NARRATIVA  
AUTOBIOGRÁFICA**

Artigo de conclusão de curso apresentado ao professor e orientador ALBERTO TIBAJI, do curso de Teatro (COTEA), Departamento de Letras Artes e Cultura (DELAC), da Universidade Federal de São João Del Rei.

**Objeto de estudo:** A narrativa autobiográfica como base da criação da personagem na cena teatral contemporânea.

**DEZEMBRO DE 2014**

## AGRADECIMENTOS

Eu nunca soube o que seria ou como faria. Sabia, porém, que sempre estariam ali, ao meu lado, mesmo entre outros lados ou laços futuros. Óh, mãezinha do meu coração, primeiramente, dedico este momento à senhora que, juntamente com os meus irmãos, me ensinou o valor da vida. Ao meu homem, Rick Ribeiro, por ter escolhido estar comigo durante este processo de criação do meu futuro. Aos profissionais passados e passantes do Instituto Jesus, lugar único e mágico, de onde tenho tantas memórias infantis e adolescentes. Ao meu querido diretor, encenador e professor teatral Alexandre Gutierrez, ser formidável que subsidiou grande parte, antes de todos, a concretização deste acontecimento. À minha mafiosa e sensacional irmã Ingrid Caroline, sendo desnecessário qualquer comentário, já que foi no brilho dos teus olhos que me reconheci. Aos meus amigos de faculdade que, durante todo esse tempo, foram se consolidando a família que Deus me permitiu escolher, dando-me a dádiva de ser escolhido concomitantemente. Entre estes, alguns nomes tenho o dever de destacar: Carla Sheyesllen, Ingrid Medina, João Eduardo, Alessandra Silva, Webert Sousa, Guilherme Paiva e a minha flor de Carraro, companheiros incansáveis na prática do fazer teatral e no afagar do banzo sentido em dias vazios e cotidianos. Em um segundo momento, mas igualmente importante para mim: Matheus Way, amigo que me ensinou a caridade e solidariedade na prática e Aline Monteiro, amiga esta que, incessantemente, me faz sorrir para a vida e ver um novo horizonte a cada esquina. Aos mestres, doutores, técnicos e auxiliares de serviços gerais, da Universidade Federal de São João del-Rei, com ênfase aos meus admiráveis modelos: Alberto Tibaji, Cláudio Guilarduci e a linda Juliana Motta. Ressalto também meu enorme carinho, respeito e a mais profunda admiração pelas meninas da conservação do REUNI III, Fatinha e Patrícia e aos técnicos Pedro Decot, Pedro Inácio e a minha amada, Elisa. Aos pais que a vida me deu de presente, Marcos Ribeiro Fernandes e Rodolfo Leite Villa Verde, por me incentivarem a não ser mais uma estatística triste do governo federal.

Por fim, gostaria de agradecer a cidade de São João del rei que me acolheu na perda e no ganho. No riso frouxo do sossego e nas amargas lágrimas de meu oceano particular. Pelas experiências vividas que eu ainda nem sei dar nomes...

A Marcos Tadeu Domingos Pereira (*in memoriam*) presente durante todo este processo.

Obrigado

## **DO INTÍMO AO PÚBLICO: A CONSOLIDAÇÃO DA PERSONAGEM ESPECTRAL PELA NARRATIVA AUTOBIOGRÁFICA**

Resumo: O presente artigo visa a criação de uma reflexão teatral partindo da observação do uso de materiais autobiográficos na confecção do espetáculo “Dar-si: o que restou de nós”. Dentre os destaques desta reflexão, apontamos a análise dos estímulos propostos pela autobiografia, a funcionalidade desta escolha de atuação como geradora de signos e significados, acreditando, ser possível suscitar uma reflexão entre autobiografia e o atual objeto de estudo do aluno em questão; a criação da personagem tendo a narrativa autobiográfica como propulsora da ação cênica, alimentando e fomentando a *persona* e a presença cênica do ator no processo. Sob este prisma, a autobiografia e sua atuação têm a necessidade de serem melhor compreendidas no processo do fazer teatral contemporâneo, uma vez que, parte desta pesquisa, se baseia em uma nova forma de observar as práticas e os desdobramentos cênicos, questionando e investigando novas maneiras de atuar e pensar o teatro, abordando a subjetividade de um processo cênico autônomo, assumindo, desta forma, um caráter metafórico e singular. Há ainda a intenção de explorar os desdobramentos deste recurso potencializador nos elementos técnicos e plásticos que, nesta perspectiva de confecção, se apresentam fortemente como uma extensão do ator, estimulando e criando funcionalidade para um determinado texto, imagem, memória e/ou ação cênica. Cabe ainda ressaltar que as informações reunidas neste, estão em consonância com as obras “O Espaço biográfico. Dilemas da subjetividade contemporânea” de Leonor Arfuch e “O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet” de Philippe Lejeune.

Palavras-chaves: autobiografia, biografia, teatro, representação, dramaturgia, contemporaneidade e narrativa.

Neste texto, aspira-se salientar um maior entendimento sobre o uso do espaço biográfico, proposto pela estudiosa Leonor Arfuch, perpassando pelo pacto autobiográfico proposto por Phillippe Lejeune, para a criação da personagem partindo da premissa contraditória “de ser o íntimo, o combustível necessário para a construção e a identificação da condição narradora. No entanto, para um melhor entendimento e a elucidação de maiores dúvidas, se faz necessário a eliminação do equívoco da memória bruta, isto é, o uso integral de uma memória afim de relatar sua narrativa autobiográfica tal qual ela se apresenta ao ator. Sob este prisma, a autobiografia e suas interpretações devem ser melhor compreendida na experimentação teatral, tanto convencional quanto contemporânea, uma vez que, trata-se da investigação de elementos cênicos, assumindo, desta forma, um caráter experimental acadêmico contemporâneo e não uma conclusão acerca do mesmo.

Nos dias atuais, podemos observar com clareza o lugar do moderno no teatro de forma geral. Isto só nos é possível, graças ao mapeamento feito por Décio de Almeida Prado, em seu livro “O teatro brasileiro moderno” publicado em 1988. Também permeia esta discussão, o autor Octávio

paz que, em seu livro, “A tradição da ruptura”, publicado em 1984, nos aponta uma estética abrupta de romper com o passado para afirmar-se como moderno. Esta tendência a ser moderno, logicamente, nos apresenta mudanças na maneira de se fazer e pensar o teatro, questionando toda a estrutura até ali conhecida, desaguando no âmbito das experimentações para novas saídas e práticas para um laboratório de criação teatral. Embora o moderno tivesse encontrado seu lugar, sabemos que nos deparamos com uma nova era, o contemporâneo.

Os estímulos proposto pela autobiografia, funcionam como geradores de signos e significados que reforçam a criação amorfa, não pertencente a uma estética pré-definida, distanciando-se do antigo paradigma do fazer teatral ocidental; o realismo\naturalismo que vigora, desde o século XIX, até os dias atuais. Voltando nossa atenção aos estudos teatrais, podemos perceber e entender o uso deste espaço biográfico para reconhecer a existência de um campo (auto)biográfico dentro da contemporaneidade, como forma de aproximar o indivíduo da ação executada.

O objeto de estudo em questão, “Dar-si: o que restou de nós”, é o melhor lugar para apresentar as questões que Leonor aborda em seu livro, mas de maneira prática dentro do espaço teatral acadêmico. O trabalho de Leonor consiste em um mapeamento de uma escrita subjetiva, derivada de um espaço narrativo biográfico, criando laços e conexões com outras áreas de conhecimento relevantes a construção e identificação das vozes do passado para serem utilizadas no presente ou futuro. O espetáculo de conclusão do curso de teatro da Ufsj, tem como objetivo a criação de um espetáculo teatral, assumindo como temática as dialéticas presentes nas relações familiares que se externam de maneira massiva na sociedade. A realização do trabalho objetiva-se pelo uso de materiais autobiográficos e a criação amorfa, isto é, o grupo não tinha o compromisso de iniciar o processo de criação a partir de estéticas e/ou poéticas já estabelecida. Esta medida pode ser entendida como uma forma de não anteceder-se a criação, excluindo o risco de mitificar certos comportamentos sociais e de estabelecer um contato menos assertivo e mais intuitivo.

Neste primeiro momento, destacaremos a metodologia adotada pelo grupo para a criação das cenas do espetáculo. A autobiografia nesta parte do processo é o motor de criação. O uso da memória é responsável para fornecer imagens que, mais adiante, servirão para facilitar o encontro das sequências de ações a serem realizadas em cena.

Tais imagens (memórias) assumem, neste processo, um papel equivalente ao do subtexto. Se o subtexto pode ser compreendido como a consciência da personagem em cena, a autobiografia, pode ser considerada o subtexto do ator. O ator, ao criar sua movimentação a partir de sua narrativa autobiográfica, codifica a cadência da fala, a direção de seu olhar, o tonus corporal entre outros

aspectos, através da prática teatral. O mapeamento destas imagens e suas possíveis utilizações acontecem de forma gradual. Estes signos são disponibilizados para que o encenador comece a ambientar e organizar tais materias, criando o enredo dramaturgico corporal dos atores. Através dos estímulos dados pelo encenador, juntamente com a memória específica para o trabalho, o ator cria suas partituras corporais, oferecendo ao público um ato de expressão íntimo, mas sobre tudo artístico, uma vez que, o material criado pelo ator se baseia na subjetividade das lembranças inseridas no processo, uma vez inserida, aquela lembrança torna-se parte da encenação, reforçando a ideia de um espaço biográfico, ou seja, a narrativa autobiográfica de determinado sujeito contamina e as demais. Essa contaminação pode acontecer durante todo o processo, mas para virar teatro, submete-se tais narrativas a diversas repetições, afim de criar uma codificação específica, tornando-a técnica e executável em qualquer situação. É importante ressaltar que a expressividade pertence ao campo pessoal do ator, e o exercício de se conhecer íntimamente reforça e integra essas narrativas.

Para qualquer profissional ligado ao campo biográfico a pergunta “quem sou eu?” é extremamente plausível, mas ao receptor de tal informação, não seria nem um pouco estranho perguntar-se: “Quem é eu”, resumidamente, quem é que me conta tal história? O livro, O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet, propõe um método para identificação da voz biográfica contida em literaturas íntimas. Para Philippe Lejeune, a autobiografia pode ser entendida como uma narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade. Quando o autor, Lejeune, cria o mecanismo de reconhecimento das vozes narradores para a literatura, ele nos oferece uma oportunidade de tentar entender, não “o que se fala”, mas sim “o como se fala”, resumidamente, a maneira como a história deste indivíduo é narrada passa a ser o objeto de estudo para pesquisadores e a legitimação da soberania da composição cênica do ator.

O resultado obtido por esta perspectiva autobiográfica é a configuração obsessivamente confessional na ação cênica, levando o campo teatral a um espaço neutro, não se podendo afirmar com clareza o que é real, ou o que não é. Este espaço, dentro da perspectiva autobiográfica, pode ser entendido como um espaço ficcional, uma fusão entre o emaranhado de ficção e o contexto real. O ficcional oferece-nos margens para a possibilidade do indivíduo usar a própria narrativa (pessoal e subjetiva), totalmente descentralizada de sua subjetividade, para compor sua personagem. Com o tempo, através da criação amorfa, o grupo percebeu e reconheceu que tinham uma linguagem própria, que hora se afastava do convencional e outorhora abraçava-o. As funcionalidades deste estilo estético gera uma estreita relação entre quem fala com o que se fala. Diferentemente de Lejeune, dentro desta experiência teatral, identificar a voz que narra, ou seja, “quem fala”, não era o mais

interessante.

Durante a pesquisa, a identificação seguido de um reconhecimento de uma presença cênica foi se configurando e se instaurando durante os ensaios. A lapidação da persona identificada fica a cargo do encenador. É importante compreender que as memórias trazidas para o trabalho para o grupo em questão passam por uma adequação ao todo. Esta “voz narradora”, ou o próprio suplemento biográfico introduzido na pesquisa cênica, caracteriza a presença daquela persona. As ressignificações feitas pelo encenador entram como forma de experimentação de novos meios de se fazer a mesma partitura. É desta forma que o grupo constrói o material para a criação da dramaturgia e das próprias ações.

Codificar o “como se fala” e transforma-lo em prática teatral para a criação da personagem se apresenta como uma problemática e em um segundo momento como alternativa para novas formas de entendimento sobre teatro sem falar na possibilidade do desenvolvimento de uma linguagem própria do grupo para a criação de um espetáculo. A problemática nos é apresentada quando o ator se confunde cristalizando certas formas e imagens. Isso pode acontecer, já que o processo inicial é solitário, subjetivo e de certa forma auto-gestor. As experiências subjetivas autobiográficas vividas pelo ator apreende-se em um contexto teatral, não é interessante assumir um relato de vida, mas subverte-lo à linguagem teatral. A resolução se dá através da prática, da repetição, da inserção de novos estímulos e dos ensaios. É desta forma que as emoções e as partituras criadas são codificadas imprimindo no externando do sujeito sua assinatura artística, sua expressão íntima compartilhada com o público. Este mecanismo pode ser compreendido como o pacto autobiográfico teatral, ou no teatro. O ator se apresenta neste espaço ficcional. Não se trata de criação de personagem ou a descaracterização do mesmo. Trata-se na verdade de um reconhecimento sutil, não com “quem fala”, mas com o “como se fala”. É a narrativa autobiográfica que veste a persona e dá suas características principais.

Retomando o pensamento que nos faz entender o indivíduo e sua contemporaneidade, devemos associar esta forma de experimentar o teatro, sobretudo na academia, como uma forma de contribuição para a pesquisa cênica acadêmica e externa a academia (devemos nos atentar que o público da própria Universidade é outro. Com a implantação do reuni nas mesmas, a diversidade do público acadêmico fica mais latente. É possível começarmos a ver reverberações dessas mudanças pelo campus. Isto não seria diferente no teatro. Arrisco a dizer que hoje podemos observar a “própria comunidade externa”, ainda que timidamente, construindo novos conhecimentos através da absorção dessas camadas sociais, até então não pertencentes). Através da autobiografia é possível alcançarmos a criação de ações cênicas. Com o tempo e a experimentação, podemos perceber que

não se trata de imitação, uma vez que, a recordação da memória não é um fato exato e por se fazer impossível a observação continua do ato não tendo condições necessárias para mimetizar integralmente a lembrança em sua forma prima. No entanto, a interpretação das ações físicas trazidas pela mimésis são tomadas de impressões pessoais, contaminando as sequências seguintes, introduzindo a narrativa autobiográfica na atuação. Esta forma contemporânea de se pensar e estruturar a narrativa teatral se expande e se configura como uma forma democrática e faz dos envolvidos soberanos de sua obra, uma vez que, a utilização da narrativa subjetiva de uma pessoa nos revela hábitos e costumes que possam ser desvalorizados ou destorcidos pela narrativa histórica.

O Mais de nós, grupo criado para a realização desta pesquisa cênica permeiam um espaço neutro, isto é, não precisam necessariamente de corpos e\ou personagens estereotipados ou que tenham o compromisso fidedigno para com a realidade já estabelecida. O fato do espetáculo assumir como temática as dialéticas encontradas nas relações familiares, reforça a necessidade das ressignificações do material gerado pelos atores e organizado pelo encenador. Neste espaço diverso o grupo flertou com a teoria “queer”, expressão usada por anglosaxônicos para taxar perjorativamente um indivíduo ou coisa que destoasse do padrão normativo sexual cotidiano, esta expressão era utilizada para os dois sexos. A intenção era não revelar o gênero dos atores em cena, mas não assumindo a obrigatoriedade de reprimi-lo ou assumi-lo durante a encenação.

A exploração deste lugar “não grato” configura-se como a contribuição maior que estes indivíduos fazem ao teatro e a sociedade de maneira geral. As formas encontradas e utilizadas, se estivessem em um processo de criação que não respeitasse este espaço íntimo, público e “queer” seriam descartadas. A manipulação do resultado encontrado, a identificação pessoal (desta vez por parte do ator) da narrativa autobiográfica e autorização e inserção deste material por parte do encenador no espetáculo, legitima não somente a voz daquele determinado sujeito, mas de forma ampla e social, integra os marginais excluídos pela narrativa histórica, mas acolhidos por uma narrativa biográfica-artística e, de certa forma, também histórica, uma vez que assumimos e legitimamos o espaço ficcional pela narrativa autobiográfica artística. A criação da personagem através da narrativa autobiográfica, dentro de uma perspectiva “queer” é uma metáfora para o tapete e o taco que se esconde. É o entre, a fronteira e o além dos olhos. É a revelação do oculto que escondemos por inúmeros paradigmas sociais, religiosos, estéticos e políticos.

A democratização da experiência artística e da liberdade de conteúdo é o que, de certa forma, transforma este espaço. Um homossexual capaz de ser, ele próprio, o estímulo e o resultado (não total, mas conclusivo), para um processo de criação, não é somente uma avanço artístico pela

busca de novas possibilidades, mas também uma forma de integrar essa história e mostrá-la a sociedade. O “quem fala”, dentro desta perspectiva, como já visto à cima, não é de tudo o mais importante, mas a identificação da persona pelo o “como se fala” caracteriza um novo raciocínio. Este raciocínio nos faz o convite a visitar e conhecer de forma lúdica os gestos pessoais daquela determinada pessoa e realidade que se apresenta.

Em relação ao mito muito comum e frequente quando adentramos o campo autobiográfico, do risco de uma possível análise ou terapia em grupo, não tenhamos que nos preocupar. Este risco é descartado por se tratar de mero exercício cênico, de observação do outro, mas sobre tudo de trabalho conjunto. Trata-se ainda, de justiça social, retomada de questões desconhecidas e a legitimação de vozes marginais individuais que, por si só, revelam o todo a sua volta. Na literatura, uma autobiografia, segundo Lejunne, deve conter em sua capa o nome do biografado e ao final sua assinatura. No teatro, porém, podemos aceitar a inserção da autobiografia como uma forma de suplemento e não mais de fragmento. A leitura que se faz, assim como em um diário, (teoria proposta por Tibaji em seu ensaio publicado no livro Figurações do íntimo) passa a ser a descentralização da subjetividade, não se trata da negação da mesma, mas sim de um deslocamento. O movimento desta subjetividade pode estar ligado as ressignificações atreladas a esses fragmentos cênicos, embaralhando a visão inicial do espectador em relação ao ator, instaurando um campo ficcional em que a narrativa autobiográfica mesmo sendo subjetiva, torna-se crível e visível. A ideia de posteridade, garantia de reserva de uma memória, não está, pelo menos a princípio, ligada ao teatro. Dentre vários motivos, o mais forte, ao menos aparentemente, é o da efemeridade da arte teatral, não nos dando a possibilidade de alcançar um fluxo eterno da existência da própria coisa.

Ao final, retomamos o pensamento de Constantin Stanislavski que em , Toporkov, s.d., p. 156, diz:

No trabalho devemos sempre começar de si mesmo, da própria qualidade natural, e então continuar de acordo com as leis da criatividade [...] A arte começa quando não existe papel, existe somente o “eu” em uma dada circunstância da peça [...]. O ator realmente atua e vive seus próprios sentimentos: ele toca, cheira, ouve, vê com toda a finesse de seu organismo, seus nervos; ele verdadeiramente atua com eles.

O teatro pode ser compreendido como a Arte que abriga várias linguagens artísticas, acarretando em vários focos de estudo. Uma mesma cena pode ser alvo de diversas investigações por armazenar em si vários aspectos diferentes que compõem uma mesma obra. Corpo, voz, conceito, estética e criação. Estes, por exemplo, poderiam ser os vários pontos de vistas a serem analisados e trabalhados. Podemos considerar que Stanislavski, ao descrever “No trabalho devemos sempre começar de si mesmo, da própria qualidade natural (...)” ele nos aponta um possível diálogo com o

que é nosso com o que podemos acrescentar. Não estaríamos de tudo errado se interpretássemos essas palavras da seguinte maneira: Nós (os atores) somos o começo do trabalho. É por e de nós que o trabalho nasce. Em um segundo momento ele acrescenta “O ator realmente atua e vive seus próprios sentimentos: ele toca, cheira, ouve, vê com toda a finesse de seu organismo, seus nervos; ele verdadeiramente atua com eles. Neste segundo momento, ainda sobre novas interpretações, podemos ajustar tais palavras para: O ator realmente vive seus próprios sentimentos (...)” ele não os atua, mas atua com eles. As palavras de Stanislavski, apesar de figurarem o fim do séc. XIX e início do sec. XX, reforçam a necessidade de se visitar intimamente para a possibilidade de um início de trabalho e conseqüentemente a realização de trabalhos singulares e expressivos.

Ainda que haja tal diferença, o campo íntimo e o público se misturam de maneira a concretizar este ponto de comunicação entre o que é seu com o que agora é disponibilizado para todos, fazendo desse encontro um silêncio audível, sendo este, o grito mais alto, a extensão mais perfeita destas personas, configurando-as espectros. Na incerteza da presença ou ausência de um personagem criado por esta perspectiva, concluo que há a existência de uma forma espectral assumidamente presente. Aquilo que é e ao mesmo tempo não, o que aparece e desaparece, o que toma seu lugar quando necessário. Mesmo a autobiografia assumindo uma forma dialética, dialética por obter sentido contrário, sendo ao mesmo tempo público e privado, é fundamental compreendermos que o material (auto)biográfico dá-se não somente como algo estruturador da narrativa, mas serve como reforço cênico, extensão de espaços, conclusões de falas e até mesmo um diálogo contemporâneo com a plateia, visto que, trata-se de uma memória sensível e, por tanto, expressiva o suficiente para comunicar-se com os demais elementos de uma representação cênica, incluindo-se aqui, o próprio público. Conclui-se esta etapa final dos estudos iniciais sobre o fenômeno do uso da autobiografia no campo cênico acadêmico ressaltando os caminhos necessários para chegarmos ao campo da contribuição para a prática da pesquisa teatral acadêmica.

#### Laboratório de montagem da encenação

A ambientação do laboratório ficava a cargo do próprio encenador. O uso do som e o controle da luz ambiente eram os principais fatores para a mudança do espaço. O uso do som no processo de criação se baseia na possibilidade do diálogo entre o que está oculto e precisa de uma linguagem para ser expressado. Como pode ser percebido durante a montagem do espetáculo, a música nos desperta novas percepções sobre as mesmas imagens. Esta transformação da atmosfera auxilia na transição do ator para um espaço lúdico, onde as memórias possam surgir sem serem contaminadas pelo raciocínio lógico, concreto ou realista. O objetivo do encenador era mostrar para seus atores a

poesia por trás da realidade cotidiana aparente das imagens iniciais do processo que surgiam a cada exercício de ambientação.

Depois dos atores terem trazidos suas lembranças para o mundo crível dava-se início a segunda etapa deste único processo. A etapa da codificação é muito específica. Ela basicamente se resume em um sistema simples de repetição e mecanização, esta ação é necessária para que as partituras criadas fiquem a disposição total do encenador e claro para a exatidão dos movimentos cênicos realizados pelos atores.

O encenador é responsável pela criação da fábula a ser contada através do teatro. Ele é quem organiza os materiais cênicos de acordo com a história que será contada. Esta organização varia de acordo com cada encenador. Tudo dependerá da sua visão de teatro e de qual linguagem ele se relaciona. No caso do espetáculo “Dar-si: o que restou de nós.” o encenador tinha uma missão um pouco mais complicada. No caso de um trabalho de conclusão de curso, a soberania da obra tem que ser compartilhada. O trabalho acontece em grupo e cada integrante deste grupo possui uma linha de pesquisa à desenvolver-se durante o mesmo processo. A hibridação das pesquisas dos integrantes nem sempre acontecem de forma fluída. Linguagens, estéticas e poéticas distintas dificultam a comunhão desta pesquisas acarretando em um travamento no processo de criação.

A ligação das linhas de pesquisas dos envolvidos nesta criação cênica, aconteceu com o diálogo entre os pesquisadores e a abdicação de certos conceitos teóricos acerca de suas maneiras de pensar o teatro na contemporaneidade e sobre tudo dentro da academia. Trabalhar Bertold Brecht e autobiografia na cena teatral era o objetivo dos pesquisadores. Um dos principais embates no processo de organização teórica pré-montagem era como desconstruir a objetividade brechtiana e dar uma carga de objetividade para as narrativas autobiográficas.

Neste ponto do processo, os envolvidos compreenderão que precisariam de um ponto comum para iniciar a criação poética e estética do espetáculo. O ponto comum encontrado foram as dialéticas presente nas obras de Brecht. O segundo ponto foi o desejo de um dos pesquisadores trabalhar com essência da personagem principal da peça teatral “Mãe coragem” de Bertold Brecht e por este viés eles chegaram a conclusão de que o ambiente familiar seria o lugar mais prósperos para ambas pesquisas. Apesar da distância dos focos de estudos os pesquisadores encontraram novas formas de trabalhar com suas diferenças e através do diálogo contribuindo com novas maneiras de compreender a cena teatral contemporânea e suas variações estéticas, temporais e conceituais.

O pesquisador responsável pela perspectiva (auto)biográfica assumiu a criação do enredo da encenação. Conseqüentemente ele também ficou a cargo de desenvolver, com os atores convidados que compõem o grupo teórico-prático desta pesquisa cênica, a dramaturgia corporal. A

linguagem biográfica espectral, linguagem consolidada pelo grupo, teve seu ponto inicial no projeto de iniciação científica “Autobiografia e cena teatral: uma reflexão teórico-prática, pelo pesquisador cênico Diego José Domingos Pereira tendo este como seu orientador o professor Alberto Tibaji. Esta pesquisa teve continuidade no projeto de extensão e pesquisa “Araci: Teatro e contemporaneidade” da Universidade Federal de São João del Rei, assumindo o desejo de concretizá-la em uma pós-graduação. Esta linguagem consolidada pelo pesquisador empregou todo o processo de criação. O sub-texto dos atores sendo a própria narrativa autobiográfica acelerava o processo de consolidação da persona desenvolvida, esta vantagem durante o processo de criação possibilitava ao encenador dar ênfase nos movimentos realizados, do menor ao maior, do mais íntimo ao mais explícito.

#### Construção da personagem espectral: do íntimo ao público.

O responsável pela escrita deste artigo, entende a parática teatral como a construção de um conhecimento científico sensível. O pesquisador Diego Domingos, concorda com a pesquisadora Leonor Arfuch que ressalta em seu livro, *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade*, o caráter coletivo da autoria da obra e do compartilhamento da construção do resultado final entre os envolvidos na mesma. Sendo assim ele compreende que é necessário um espaço diferenciado do espaço acadêmico e suas normas. Com base nesta informação, ele conclui por aqui a narrativa em terceira pessoa, transpondo-a para a primeira, oferecendo ao público o entendimento real deste conceito. Os responsáveis pela confecção do espetáculo aparecerão com seus discursos de forma crua sem qualquer tipo de edição, esta tentativa se revela como a maneira encontrada para relatar a experiência pessoal dos envolvidos afastando a possibilidade destes aparecerem como meros observadores dos fatos passados cronologicamente organizados por um terceiro.

**Diego Domingos:** Antes de falar do processo de criação da personagem, acho importante salientar que o enredo dramático já estava de certa maneira pré-estabelecido. Eu como encenador já tinha um delineamento da fábula a ser contada. Mas, como já visto anteriormente neste, a fábula pouco importava para a minha pesquisa, o mais importante para eu era forma desenvolvida pelos atores para contar tal fábula. Partindo deste princípio, devo acrescentar então que em um primeiro momento não revelei nada aos demais integrantes. Eu realmente não queria que eles se contaminassem com a ideia da criação da personagem sob a perspectiva stanislavskiana. A construção da minha personagem se baseou em minha memória. Como em minhas pesquisas anteriores, selecionei uma determinada memória e permiti que ela contaminasse as seguintes. A primeira imagem que surgiu foi de meu pai em sua fase terminal. Apropriei-me de seu registro corporal, sua forma de parar, de se levantar e de andar. Depois de codificadas tais posturas, inseri de forma gradual a poesia da representação. A energia daquele corpo cansado se modificada de acordo

com a relação daquela persona com os demais atores e as situações propostas pela fábula. A descentralização desta energia inicial caracteriza, de certa forma, os próximos comportamentos daquela persona em suas futuras situações. Por este viés, a interação das personas vão aumentada como se todas pertencessem a uma única pessoa ou melhor, como se tivessem sido todas criadas pela mesma pessoa. Na verdade, através desta pesquisa de conclusão de curso, compreendo e de certa forma comprovo, através da encenação, que existe um espaço biográfico nas relações e é neste espaço que eu me aproprio do outro para contar e compor a minha própria história.

A Primeira imagem da minha personagem surgiu na cena que batizamos de cena de apresentação. Esta cena ganhou este nome por assumir o caráter de apresentar aquelas personas aos espectadores. O importante era liberar para a plateia os primeiros signos, a imagem inicial dos corpos daquela presença. Pensando nesta linha de apresentação, fizemos um exercício em que cada ator devesse se apresentar, sem falar, apenas caminhando, revelando seu jeito de pisar, sua relação com o chão entre outras coisas.

A segunda cena que participei foi com a Leandra (atriz convidada para integrar o grupo desta pesquisa cênica). Esta cena aconteceu a partir da junção das duas partituras. As partituras foram criadas individualmente. Primeiro surgiu a partitura da Leandra, enquanto eu criava minha única cena com fala. Em um determinado momento nós vimos que os materiais criados dialogavam entre eles e que naquele material reunido havia potencial para uma cena teatral. Nós passamos a ensaiar nossas codificações juntos, e a cada dia descobriamos mais afinidades entre nossas partituras. A energia inicial das personas se deslocava e se transformava de acordo com o subtexto derivado da própria narrativa (auto)biográfica, mas ainda assim sendo capaz de dar as características principais e necessárias para a ambientação do espaço e também do próprio estado psico-físico do ator e da própria personagem, configurando-se com uma personagem espectral.

A terceira cena que participei foi com o ator Rick Ribeiro (ator convidado a compor o grupo desta pesquisa cênica). Na ocasião criamos tudo inteiramente em conjunto. Esta cena particularmente muito me interessava pois foi pensando nela que surgiu a minha imagem inicial. Em um primeiro momento a construção corporal da persona se baseou em um processo mimético, porém poético da figura de meu pai em seus últimos meses de vida. Esta construção se baseou em aspectos sutis do cotidiano daquele homem e que de certa forma foram ganhando ênfase e automaticamente se distanciando do estado bruto inicial. Apesar da cena ter sido construído em um mesmo tempo e espaço as ações físicas da persona foram trazidas através de um processo autogestor por parte do ator, sendo assim, Rick e eu só nos encontramos quando encontramos nossas ações. A quarta cena se consolidou com a junção dos desejos cênicos dos pesquisadores responsáveis pela criação do espetáculo. Eu usei parte do texto dramaturgico de “O pai” de

Strindberg e a parte do texto “Mãe coragem” de Brecht. Inserimos tais texto na linguagem espectral do personagem e dali criou-se uma cena. Tudo foi subvertido a estética do espetáculo, se afastando, não completamente, mas bastante das formas iniciais criadas pelos atores tendo aqueles textos como base para suas interpretações dos autores. A quinta e última foi Criada apartir dos estímulos proposto por Carla Sheyesllens. Ela estava afim de ver a objetividade brechtiana e conduziu os atores em um exercício. Pela primeira vez, nós (carla e eu) estávamos em uma mesma cena trabalhando e criando conjuntamente e diretamente. Ela se emocionou ao final da cena. Naquele determinado momento, percebi o que aconteceu. Era a política de um determinado sujeito revelando todo o contexto de uma sociedade. A cena foi criada apartir dos estímulos extrínsecos enviados pela carla com uma grande carga subjetiva e (auto)biográfica por mim.

**Carla Sheyesllen:**

**Leandra Miranda:**

**Rick Ribeiro:**

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- ARFUCH, Leonor. O Espaço biográfico. Dilemas da subjetividade contemporânea. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2010.
- FRANCELINO, Elton Mendes. “Companhia Luna Luneira e Aqueles dois: Rizoma e Polifonia” – Dissertação (programa de pós-graduação em letras: teoria literária e crítica da cultura) – UFSJ. São João del Rei, 2012.
- LEJEUNE, Philippe. O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet. Belo Horizonte: Ed.UFMG, 2008.
- PAZ, Octávio. Os filhos do barro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- PRADO, Décio de Almeida. O teatro brasileiro moderno: 1930-1980. São Paulo: Perspectiva: EDUSP, 1988.
- STANISLAVSKI, Constantin. A preparação do ator. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.
- STANISLAVSKI, Constantin. A criação do papel. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.
- STANISLAVSKI, Constantin. A construção da personagem. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.
- TIBAJI, Alberto Ferreira da Rocha Júnior. Figurações do íntimo. (programa de pós-graduação em letras: teoria literária e crítica da cultura) – UFSJ. São João del Rei, 2011.

